



**MTA Politikai Tudományok Intézete
Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont**

MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont

Munkafüzetek 112.

A.Gergely András szerk.

Zene és/vagy politika

Zeneantropológiai megközelítések

**MTA Politikai Tudományok Intézete
Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont
Budapest 2010**

A kiadvány megjelenéséhez hozzájárult az ELTE TÁTK pályázati támogatása, az ELTE Társadalomtudományi Kar Kulturális Antropológia Szakcsoportjának részvétele, az MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, továbbá a Magyar Kulturális Antropológiai Társaság. Az itt közölt tanulmány-válogatás szövegeinek egyharmada megjelent az NKA támogatásával kiadott kötetben is: *Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához*. L'Harmattan – Kossuth Klub, Budapest, 2011.

Második, a nyomtatott verziót követő javított és bővített on-line kiadás

© Angyalosy Eszter, Babusa Helga, Frenkel Gergely, Füzes Stefánia, Gázsó Dániel, A.Gergely András, Gönczö Viktor, Kovalcsik Katalin, Makkai Dániel, Nagy István, Nagy Terézia, Pakot Ágnes, Sziujártó Zsolt, Tomsits Abigél, Vitos Botond

A borító az *Afrika Party, Gödör Klub 2008* rendezvényén, S.Varga Ilona (ALion) fotójának felhasználásával készült.

© A.Gergely András és a Szerzők

Egyes anyagoknál társszerkesztő: Varga Andrea

Szaklektor: Ethnosound Team

Sorozatszerkesztő: A.Gergely András

Kiadni, másolni csak a Szerzők engedélyével és az MTA Politikai Tudományok Intézetének hozzájárulásával lehet.

Tárgyszavak: etnomuzikológia, politikatudomány, városantropológia, zenei antropológia, társadalomismeret, zenetudomány, szubkultúra, etnikai kultúra, néprajztudomány, szociológia, kutatás-elméletek, kultúratudomány, politikai antropológia, szimbolikus politika.

ISBN 978-963-7372-82-7
ISSN 1788-9138

Kiadja
az MTA Politikai Tudományok Intézete
Budapest, 2010

Mottó:

*„A zenével mindig az ismeretlent vagy alig tudottat írjuk körül,
mindig a messzeségbe akarunk kilépni önmagunkból.
A látható-tapintható világ felett különös,
bármikor felidézhető varázslatként terül ki a zene világa,
mely a világtörvény egy titkos részét fedi fel”*
/Szabolcsi Bence/

„Nincsen olyan dal, aminek így vagy úgy ne lenne köze a politikához”
/Stefan Heym: Öt nap júniusban. Láng Kiadó, Bp. 1989:21./

*„Az a valami, amit mindannyian keresünk a zenében,
vagy konkrétan egy dalban, nem egykönnyen meghatározható dolog,
de talán nem is várja el senki, hogy megmagyarázzuk. /.../
Sokkal inkább muzikális harcosok tarka csoportja voltak,
akik a lemeztől nem csak pár jó számot vártak,
hanem sokkal összetettebb igényük volt:
aktív részvétel egy politikai vagy társadalmi mozgalomban,
következetesség, bátorság és kitartás, és hogy ne hagyják,
hogy az ipar taktikai vagy stratégiai lépésekkel befolyásolja őket.
Ez mind olyan kérdés, mely igencsak fontos
egy olyan közönség számára, mely ezáltal az egységes banda által és a punk
igényes szűrőjén át teremtette meg a saját 'rocktudatát'.”*
/Alessandro Robecchi: Manu Chao. Zene és szabadság. Silenos, Bp. 2009:8-9./

Tartalom

A.Gergely András <i>Zene mint politika? Bevezetés a kötet írásai elé</i>	(6)
Angyalosy Eszter „Egy éjszaka a föld alatt...”. Az underground technozene köré kialakult csoportkultúra antropológiai elemzése	(13)
Vitos Botond <i>Psytrance.cz</i>	(31)
Nagy Terézia <i>A hip-hop mint globális szubkultúra megjelenése egy nagyvárosi (szegedi) kulturális térben</i>	(51)
Nagy István <i>Elektrógerek. Bevezető egy elektronikus party-kultúrába</i>	(106)
Kovalcsik Katalin <i>Roma muzsikusok a plurikulturalizmus színpadán: esettanulmány a Kalyi Jagról és utódairól</i>	(123)
A.Gergely András <i>Autentikus és inautentikus diskurzusok a kortárs magyarországi afrozenében és koncert-platfórmon</i>	(136)
Szijártó Zsolt <i>Színpad és kulissza: a városi nyilvánosság átstrukturálódása</i>	(180)
Vitos Botond <i>Techno-tudomány a kortárs elektronikus zenében</i>	(189)
Gazsó Dániel <i>Puricuna: latin-amerikai utcazenészek egy másik világban</i>	(199)
Gönczö Viktor <i>Köztes (zenei) terek. Egy koncert margójára</i>	(216)
Pakot Ágnes <i>Utca-zene, tér-értelmezés: kolozsvári utcazenészek ön- és város(re)prezentációi</i>	(224)
Füzes Stefánia <i>A multikulturalitás megjelenése két francia zenei együttes példáján</i>	(239)
A.Gergely András <i>Egy mediterrán nagytérségi identitás-típus és zenei-kulturális határai</i>	(263)
Babusa Helga <i>Dalok szárnyán. A táltos fogalom mai megnyilvánulásainak, ideológiáinak kulturális antropológiai elemzése</i>	(277)
Tomsits Abigél <i>A zene hatalma</i>	(291)
Makkai Dániel <i>A gamelán udvari zene jelentésudvara(i)</i>	(295)
Frenkel Gergely <i>A fado mint portugál nemzeti identitás</i>	(305)
Vitos Botond <i>Elektronikus táncterek</i>	(320)
<i>Szerzőink</i>	(329)

A.Gergely András
Zene mint politika? Bevezetés a kötet írásai elé

A kötet tudományos ismeretközlő mű, elsősorban bölcsész és társadalomtudományi érdeklődésű olvasókra számító összeállítás. A szerkesztő a magyarországi egyetemi oktatásban és tudományos kutatásban ritka, pontosabban eddig még nem létező tematikájú válogatásban két (látszólag egymástól távoli) terület összefüggéseire építi fel azt a komplex megismerés- és megközelítésmódot, amelyet a nyugati tudományosságban a *zenei antropológia* (és részben az *etnomuzikológia*) képvisel. Ez a terület csupán egy-két hazai kutató munkásságának margóján sejlik föl, szélesebb körben nem is ismert, s még kevésbé használt megismeréstudományi tematikát ölel fel. Rövid összegzésben azt a (majdnem kézenfekvő, de zenetudományi kutatásokból korántsem igazolható) feltevést lehet mindebből kiemelni, amely *zene és politika összefüggéseire épül*. Számos távoli társadalomtudományi tudásterület felől kevésbé értelmezhető, miként függ össze a zenei kultúra a politikai kultúrával, avagy a zenei aktivitás a politikai részvétellel, de e köztes tartományban ugyanakkor olyan átmeneti vagy *szubkulturális szcénák, élményközösségek és értelmezési horizontok* vannak, melyeken belül a társadalmi kultúrafogyasztás és kultúraformálás, interetnikus kommunikáció és művészeti-alkotói kifejezés-gyakorlat minden másnál evidensebb.

A tanulmány-válogatás szerzői, akiknek háromötöde egyetemi-főiskolai korosztályból való, empirikus tapasztalat és résztvevő megfigyelés során mutatják be azokat a kortárs városi csoportszerveződési mintákat, melyek többsége valamely zenei csoportérdeklődés, társas időtöltés, értékrend és létmód megtestesítője. Nem politikai rendezvények „házi zenekarairól” van itt szó természetesen, hanem olyan zenei események politikai jelentés-rétegeiről, olyan dramaturgiai történetekről, amelyek szcenikai és téri értelemben az ifjúsági, korosztály- és etnospecifikus szubkulturákba települnek, s magában a fogyasztói kultúra speciális rétegében válnak politikai természetűvé vagy politikai jelentőségűvé. E jelentéstulajdonítás nem föltétlenül a szerzők játszmája, hisz immár nem is egyetlen csoportkultúra épül a rajongók tömegére (Edda, VHK, Balaton, Makám, Afro Magic, HaGesh, Ghymes, Bes o drom, Kanizsa Csillagai, stb.), mely kulturális fogyasztásnak, tér- és identitáskeresésnek ugyanakkor éppen a *politikai szimbolizációs szcénákban* lesz megváltozott tartalma: hol beszűkült társadalmi csoport intimitásának formálójá, hol tömegbefolyásolásra épülő attrakció, hol ellenkultúra vagy „ellenbeszéd”, harsány vagy demonstratív sugárzás, kulturális hovátartozást és térbeli tagoltságot tükröző narratíva arcát ölti... Mindezek mélyén a „*nempolitikai politika*”, a rejtett kulturális és identikus elemek, a *szimbolikus politikai* befolyásolás kap kitüntetett szerepet, s maguk a fogyasztói körök, befogadók és kulturális piacszerzők is e funkciók mentén használják ezeket a kulturális mintákat vagy élik át az összetartozás élményét.

Jellegadó az említett térbeliség is, amely nemcsak a rurális kulturális térben, de sokkal inkább a *nagyvárosi szcénában* megjelenítve mutatja meg eltérő arculatait és struktúráját: a fővárosi party-élet egyes helyszínei, a közsínházi-színpadí kínálat vagy az utcazenélés épp oly széles skálán osztja meg a befogadói rétegeket, mint a hozott, kapott, átvett, követett zenei minták, a kulturális örökség adott állapota és befogadói tábora. *A zene életének szociológiája* (ahogyan Losonczy Ágnes egykor népszerű kötete mutatta) a legváltozatosabb *kulturális transferek* helyszíne: korosztályi/élethelyzeti, fővárosi/vidéki, tömeg-/magaskulturális, marginális/kultuszos, fogyasztói/ellenkulturális, lokális/globális, etnospecifikus/interetnikus, tradicionálisan magyar/világzenei *narratívák* épülnek ki a csoportszintű kulturális térben. Részint ezek

megmutatása, részint a zenei fogyasztás és „termelés” szempontjából tagolt kulturális rajzolatok fontosabb témpontjainak kijelölése adja meg azt a politikai jelentésháttérrel, amelyben mind a sugárzó hatásoknak, közlésnek és befogadásnak, mind a piaci kínálatnak, fogyasztói érzékenységnek, vagy a társadalom önnön színpadra-viteli játszmáinak mind-mind megvannak a szereposztási-funkcionális és a jellegzetes befogadói-fogyasztói jelentéstartalmai.

Az írások java része eltér a klasszikus szociológiai vagy szociálpszichológiai, s jobbára még árnyaltabban különbözik a korszakos hatásúan „népművelő” jellegű *közösségfelfogások* tudományos interpretációitól. Az ifjúsági szubkultúrákat a nyolcvanas évektől intenzívebben elemző kutatások – bár jónéhány alaptanulással szolgáltak – a mai fiatalabb korosztályok rétegjellemzőit, hovatartozás-keresési stratégiáit, életvezetési modelljeit már nem tudják igazán követni, mert ezek *hibridizációs hatásoknak* kitettek. Míg például az ifjúsági szórakozóhelyek szocializmus-kori funkcionálásában csak lassú átalakulás-vizsgálat mutathatta ki a teljes alkoholtilalom felől a funkcionális alkoholizálás felé való eltolódást, ezt a tranzíciós hatást a drogfogyasztás terén példátlan sebességű változás múlta felül: a nyolcvanas-kilencvenes évek ifjúsági szubkultúra-kutatási tapasztalatai szinte ösmúlt idők tudását tükrözik a mai party-szcénában és technokultúrában megvalósuló játszmákhoz képest. De nemcsak a pszichedelikus kábulat iránti vágy, hanem maguknak a szeánszoknak térbeli áthelyeződése, teresedése is újfajta megismerésmódokat sürget, s ezek egyikeként ezidő szerint leginkább a *kulturális antropológia* képes arra, hogy *élményközvetlen tudást* hozzon a szociológiai mércével már nem átfogható tömegű, finom belső változásokról. A party-helyszínek áthelyeződése a félprivát szférába, továbbá a szakrális-rituális terek megsokasodása már nem csupán az átfogó képletalkotást teszi lehetetlenné vagy érvénytelenné, de maguknak az érintett ifjúsági szubkultúráknak sem szolgál kielégítő leírással. Nem is beszélve azokról a miliókról, amelyekben nem a korosztályiség kap főszerepet, hanem a kollektivitás élménye, az esemény-fókuszált jelenlét, a mozgásdinamizmusok új pályái, a kapcsolathálózatok tagolódása lokálistól globálisig terjedően, vagy az identikusan vállalt, korosztály-független létformák képlékeny-tűnékeny állapotai...

A kötet írásaiból egykönnyen kiolvashatóan itt még az interdiszciplinárisnál is komplexebb (pluridiszciplináris? esszencialista? metadiszciplináris?) megközelítésmódról van szó. A folyamatok átlátása nemcsak az időhorizonton való tájékozott eligazodást, de egyúttal az émius, belülről és lényegi sodrások felőli megértést igényli. A szevezőelvek átlátása is már-már politológiai aspektusokat igényel, a csoportközi mozgások és összefüggések tömeglélektani átlátást tesznek szükségessé, a korosztályi részskultúrák vagy tagoltságok pedagógiai pszichológiai belátásokat sürgetnek, az érintettek és tiszták, „fan”-ok és partizók köreinek szegmentálódása szociodemográfiai szempontokat igényel, az etnospecifikus dimenziókról pedig csakis a mentalitás- vagy minoritáskutatások árulhatnak el részleteket. Mindezeknek összefüggése a korosztályi divatjelenségekkel, a nyugati populáris és elítültkultúrából átszivárgó jelenségek fogyasztás-szociológiai tünetényei, továbbá a politikai pszichológia által traktált én-politikák, biopolitikák, test-politikák hatásmechanizmusai immáron olyan *tudás-transzfert* igényelnek, amely nem állhat egyetlen tudományterület fókuszában, hanem csakis *interdiszciplináris vállalkozás* lehetőségévé lehet. E köztességet és interferenciát tekinti eszközének ez a kötet, amely az intim utcazenéléstől a nagy tömegeket vonzó techno-partikon át és a mikrokulturális-kultikus miliókben kialakult etnoműfajoktól a földrészeket megrengető vagy nagyterségi divathullámokig megannyi *zenei teret* fog át, hogy annak-azoknak nem direktén, hanem szimbolikusan politikai mivoltáról is árulkodjon.

A kötet írásaik között egyúttal a *városi* keretet (vagy kereteket, díszleteket, a társadalmi drámák színpadának látványelemeit, *polisz-narratíváit*) megnevező tanulmányok is helyet kaptak (nem véletlen a címadás sem), ami segít mindezt árnyaltabban belátni, miközben nem téríti el a

figyelmet az antropológusok megfigyelésre, „betelepülésre”, élményközeli együttélésre vállalkozó szemléletmódjáról. E metodikai és didaktikai háttér egyben a könyv esettanulmányait konvencionálisabb olvasatok számára is elérhetővé tévő körvonalakat ad, nem utolsósorban politikaiakat, avagy (még a politológia tudásterületén is újnak számító) szimbolikus-politikaiakat. Ennyiben a nem csupán tánc- vagy színházantropológiai megközelítésekre érzékennyé vált, de azokat is magába foglaló tudásterület, a *zenei antropológia hazai alapjait* próbálja egy választott térben lefektetni. Mindezen diszciplináris belátások azt a komplexitást kontúrozzák, amely nélkül ma már az egyes tudásterületek a társadalmi tapasztalatnak csak egészen efemer jelenségeit tudhatják belátni. A kötet oktatásbeli használhatóságát segíti az is, hogy diákok, doktoranduszok és egyetemi oktatók köre szavatolja a komplexebb felhasználást és interdiszciplináris tudásátadási tapasztalatot.

Az alkalmi olvasót alighanem már a tartalomjegyzék vizitálásakor meglepheti, hogy a zene és a politika egymástól roppant távoli területek, ha akár a hétköznapi tudás, akár a politikatudomány etablirozott területeit nézzük... De csak látszólag azok...!

A kortárs demonstrációs, tüntetési és on-line politizálási hajcihőben talán nem sokaknak tűnhetett fel a népi/társadalmi/szubkulturális követelések egyik lehangosabbika: „Több technot a Parlamentbe!”.¹ A 2010. október 3.-án zajló demonstráció az önkormányzati választások napján zajlott, százakat vonzott a Kossuth térre, ahol a résztvevők harsányan követelték az „Állami Techno Rádió” alapítását, a „nemzeti kultúra felvirágoztatását”, „az alkotmány újraformálásának előestéjén nemzeti együttműködést”, minden településen biztosítandó szerkót, és a Parlament közismerten legjobb akusztikájú termének techno-party célú hasznosítását is. A Klubrádió tudósítójának becslése szerint szavazni aznap mintegy tíz százalékuk ment el, de kezükben sörösdobozzal, szívében szeretettel kezdeményezték az utca szintjén a techno-zene állami-nemzeti szintre emelésének célját és feladatát...

Akkor hát van-e, s ha van, miért nincs direkt összefüggés a politikaformálás és a zenei szubkulturák, nemzeti aspirációk, imázsok és akusztikák között...? Van-e önálló, vagy szűkebb jelentésterén túlmutató interpretációs szférája a gipsy-klezmer vagy roma rap zenei törekvéseknek, az andoki utcazenészek térfoglalásának a nagyvárosi főtereken, afrikai dobok vagy indonéz gamelán kommunikáció tereiben, balkáni revitalizációban és szibériai punkban, spanyol vagy görög, kelta vagy brazil akusztikus népzenei/világzenei újraéledésben?

Kötetünk zene és politika témakörével nem csupán a két attrakciós szféra egymást sokszorosan átszövő világait törekszik bevilágítani, de egyenesen a *zenepolitika*, a zene mint társadalmi életvilág befolyásolására tett kísérlet, valamint a zenében mint társadalmi cselekvésvilágban antipolitikus gesztusként funkciót nyert viselkedésmódok és kommunikációk (*a zene mint politika*) megközelítésére vállalkozik. A két szociokulturális térség távolságát, a társadalmi ritmust, a zene mint politikai beszéd mód érvényesülésének strukturális konfliktusát éppen a politikatudomány hallja meg a legkevésbé... – külön is szakmapolitikai, akadémiai kérdés lehetne éppenséggel az: vajon miért? De mert akár a zenetudomány, zenetörténet, zeneesztétika és kortárs zenei világok felől nézve, akár a népzene kutatás, zenei divatok, tánc- és zeneantropológiai vizsgálódások tematikái felől mérlegelve sokszor éppen a konkrét szubkulturális kérdések és válaszok mutatnak rá cáfolataikkal a politikatudomány indokolatlan „süketségére”, az itt közölt írások javarészt e két terület *összhangzataira* fókuszáltak. Többségük nem e kötetbe készült, egybeválogatásuk tehát némiképpen önkényes ezért. Azt azonban föltétlenül bemutatni hivatottak,

¹ A harmadik (Kossuth téri) TTP buli megnyerte az év legjobb bulijának járó díjat az Antropos közönségsvavazásán. *Folytatni fogjuk, nem adjuk fel!* On-line: <http://www.facebook.com/tobbtechnot>

amit egyébiránt a zene felől nézve már sokkal gyakrabban tematizáltak a zenehistoria klasszikusai és még a klasszikus zenei szcénák kortársai is (teszem azt T.W.Adornótól Kodály Zoltánon át Juan Goytisoloig vagy Szabolcsi Bencéig és Losonczi Ágnesig), nevezetesen, hogy maga *a zenei világ lényegében sosem volt politika-mentes*. Válaszformán csupán kellőképpen lapos lehet az állítás, hogy *a politika világa sem volt soha zene-mentes*. Erre részint a zenetörténeti kutatásokból megannyi példát lehetne idézni akár a magyar, akár az egyetemes etnokulturális vagy szubkultúra-szakirodalomból, de ellenkezőleg már kevésbé: a politikatudomány ezirányú érdeklődése koránt sem oly evidens, mint lehetne.

Nem annyira a kötet alaphangját, s még a legkevésbé sem a közölt tanulmányok hivatkozott szakirodalmi bázisát idézve, csupán a legfelszínebb válaszra törekedve engedtessek meg néhány olyan asszociációra utalni, melyekből azután a legtájékozatlanabb olvasó is kinyerheti azt a sugallatot, mit várjon a kötettől. Ha csupán a legszemélyesebb szférából indulok, élménytapszalatként idézhetem föl a hatvanas években Magyarországon (és persze – talán Krakkót, Prágát leszámítva – talán az egész virulens szocialista tábor ide citálva) korszakosan jellemző gesztust, amely bármely fiatal lélekkel szemben, akinek fülét érintő hosszúságú haja volt, vagy kezébe fogott egy gitárt, a korszak antiimperialista ébersége azonnal „hippinek”, „huligánnak” és antiszociálisnak minősített, akit iskolai osztályfőnöke vagy a sarki közrendőr is alapos gyanúval vegzálhatott azután, mint látható fegyvert viselőt. Érdemes a kontraszt kedvéért persze azt is fölidézni, hogy a Beatles- vagy Rolling Stones-frizurák divatja, az apolitikus és antiimperialista hippy-kultusz a nyugati világban is korszakos ellenkultúra része volt – lehetett volna épp ezért a szocialista világban akár befogadott is... De nem volt, s aligha azért, mert a viselet a szocialista életmóddal vagy a kötelező katonai szolgálattal nem volt összeegyeztethető. Sokkal inkább azért, mert a viselet mint kódolt jel egyértelműen az individualitás hordozója is, amennyiben nem egyenruhába bújtatott, amennyiben egyénit, perszonális identitást idéz, a mássághoz tartozást nyilvánítja ki. Hasonlóképpen, mint a haj- vagy parókaviselet közép- és újkori divatja az arisztokratikus másság tükréeként a megkülönböztetés megannyi jelével volt ékes, akár praktikus, akár egészségtelen voltával együtt is, mert messzire jelezte a hovátartozás és kiváltság türhetetlenségét, melynek olykor kevésbé látható tartozékai voltak az udvari és polgári kultúrákban is a hangszerek, a zenélés alkalmi, a zene mint szertartásosság vagy attrakció megnyilvánulásai éppúgy, miként a falusi kontratáncokban, lagzikban, lokális ünnepeken megszólaltatott plebejusabb hangtartományok. Érdemes talán emlékeztetni a képzőművészeti ábrázolásokon megmaradt „osztálykülönbségek” olyan jegyeire, melyeket a hangszerek jellemeztek: pásztorok furulyái és sípjai, postakürtök és viziorgonák, főúri vacsorák kamarazenekarai és királyválasztások fanfárjai, polgári csembalók és klavikordok, viola da gambák és fuvolák, templomi kórusok és madrigálcsoportok, paraszti lagzik dudásai és katonai indulók trombitásai... – mind-mind nemcsak zenei miliőket, hanem a distinkció, a megkülönböztettség jeleit is hordozták. De vajon érdemes-e folytatni a zenetörténeti kisenciklopédia helyett, miként „járt” evidens tartozékként az európai hangszerkultúráknál sokkalta ősbibb eszköztár használata afrikai királyok megjelenéséhez, piramisok építéséhez, Jerikó falainak omlasztásához, kínai császárok felvonulásához vagy akár mexikói szakrális ünnepekre híváshoz a legkülönb fűvös és ütőhangszerek végtelen tömege...? Senkit sem ér ismeretlen információként a monoton tevékenységek végzését könnyítő eszköztárba tartozó ütőhangszerek, szövegek, ritmikus beszédek, mantrák, munkadalok használata, s épp ily természetes szertartásosság veszi körül a születés, az avatások, a koszorúzások, gyász-zenék, himnuszok, díszszemlék, felvonulások, állami ünnepek, katonai parádék sokaságát, a marsok-indulók funkcióját vagy a riadójeleket...

Ünnep és hétköznap, állami vagy egyházi, profán és szakrális, nemzeti vagy kisközösségi jelképtár hatja át tehát azt a szférát, melynek tematikus gazdagságát, ha a történettudomány olykor-olykor mégis, a politikai tudományok valamiért nem illették méltó figyelemmel. Pedig – ha most a messzi történeti példatártól közelebb mozdulnánk – szinte nem kétséges, hogy a mai nigériai himnusz a szovjet himnuszról, vagy a német nemzetépítés „mindenekfelettségét” megéneklő Beethoven-kompozíciót a székely himnuszról minden európai átlagember meg tudja különböztetni. S vajon ha a nemzetépítés állami himnuszokkal jár, ha az identitás kifejezése a roppant gyakori és meglehetősen karakteres zenei vagy hang-hatásokban fog meg, akkor miért is ne lennének ezek a maguk kontextusaiban politikaiak vagy politikai szimbolizmusokban megnevezhetők...? Nem kívánnék itt Néró lantjáig, Berlioz napoleoni korszakra jellemző óriás-zenekaráig, Handel Tűzijátékjáig vagy a Hair antimilitarista propaganda-zenéjéig elkalandozni, mert ezt a zenetörténészek és az esztéták megannyi opuszban megtették már..., de még csak olyan hétköznapi jelrendszerekig sem keresnék utalásokat, mint egy indiai hajnali raga, egy európai déli harangszó, egy gamelán-zenekar vagy egy balinéz udvari táncjáték hangszimbolikája, a Marseillaise vagy a Gotterhalte, az El condor pasa vagy az Üdvhadsereg felvonulási zenéi, egy gyimesi cigányprímás nótája vagy a We are the World világzenei attrakciója... – úgy vélem, mindezek külön-külön is (együttes tipizálásuk esélyével még annyira) biztos hordoznak annyi közvetlen politikai tartalmat, melynek megismerése nemcsak lehetőség, de a politikai kultúra (és megannyi esetben a kulturális politikák) belátásához érdemben hozzájárulhatna. Nem utolsósorban olyan léthelyzetek megítéléséhez-megértéséhez is, midőn mondjuk az MR2 Petőfi Rádió az aktuális intendáns nyomására a „Felhők jönnek Magyarországra...” dalszövegsor miatt kitiltja a lejátszási listákról a Pál Utcai Fiúk új, *Balatonszepezd* című számát² – és nem 1963-ban, hanem 2011. februárjában... Dalpolitika a füleknek? Áthallások a burkolt félelmek mögött? Avagy mégis „Tilos az Á...”???

A fenti példák valójában csak felhangolók kívánnak lenni. A kötetben közölt esettanulmányok ezeknél árnyaltabbak, konkrétabbak, élményközelibbek, de egyben ide is csatolják a társadalomkutatás módszertanának azt a viszonylag kevésbé ismert együttesét, melyet a kulturális antropológia (ágazatai, a történeti, a szimbolikus, a vallás- vagy közösségkutatások társterületeit is ide értve) kínál. A válogatásban nem volt kizáró szempont, ha egyes írások inkább a szubkultúra-kutatások felől közelítenek, sem az, ha rítus- vagy élményközösségek alapján választanak társadalmi kutatási terepet. Viszont nem törekedtem teljessé tenni a képet olyan történeti szempontból fontos kutatásokra utalásokkal vagy ezekről készült elemzésekkel, amelyek a direkt politikai zenebefolyásolás mechanizmusaira vonatkoznak, pl. a berlini zeneakadémiai oktatás fasizálódási időszakára vagy a szovjet mintájú munkadalok, csaszatuskák, himnuszok, munkáskórusok, tömegrendezvényi zeneparádék ideológiai orientációjának körvonalazására, esetleg a zenebefogadás korosztályi konfliktusként ill. technológiai forradalom részeként értelmezett kommunikáció-tudományi területére.³

Az írások között egyaránt szerepel a tárgyalt szubkulturális miliőbe beleszelődő, hosszasan ott tartózkodó, bevonódott és eltávolodott, azonosságot vállaló és distanciát tartó is,

² http://comment.blog.hu/2011/02/02/a_petofi_kicenzurazta_a_puf_ot

³ Csupán utalásként lásd Fischer-Defoy, Christine 1988 *Kunst Macht Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*. Elefant Press, Berlin, 352 p.; Kovalcsik József 1986-87 *A kultúra csarnokai I-II-III.*, Művelődéskutató Intézet, Budapest; Toelken, B. 1983 Pow-pow folklorism. In Voigt Vilmos – Niedermüller Péter eds. *Folklorismus Today*, MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest, 108-121; Brown, Karl 2008 *Jazz and Hooliganism in Communist Hungary 1948-1956*. Trondheim Studies on East European Cultures and Societies, No. 26. Trondheim, Norvégia; Komoly zene. (tematikus szám) *Replika* 49-50., 2005 augusztus, 27-254; Losonczi Ágnes 1969 A zenei megértés fokozatai, a fejlődés társadalmi indítékai. In *A zene életének szociológiája*. Zeneműkiadó, Budapest, 191-204; Tallián Tibor 1983 *Cantata profana – az átmenet mítosza*. Magvető, Gyorsuló idő, Budapest.

melyek magukat a szimbolizációs eljárásokat, a megismerési folyamatot, a feltárás mélységét és adott esetben a textust is meghatározzák. *E textusok közös jellemzője, hogy nem okvetlenül törekedtek a tárgyalt zenei-szubkulturális világ direkten politikai kontextusainak leírására vagy megnevezésére, de olvasásuk közben nem lehet kétséges, mi keretezi, mi veszi körül a miliőt és szereplőit.* Valamiképpen a társadalomtudományi kutatásoknak, elsősorban is a szimbolikus és a politikai antropológiának volt (időről időre, egyes alkotókra jellemző módon elemzésről elemzésre is) része annak a társadalmi nagyszínpadnak leírása, melyen az aktorok, a politikai érdekháttérből fakadó konfliktusok, a hatalom dramaturgiai szerepéből adódó szereposztások, a celebritások vagy szürke eminenciások közpolitikai funkciói is élő díszletek között reprezentálódnak. Ezt a szimbolikus politikai szférát, a sokmenetes játszmák és társadalmi drámák folyamatait kísérik azok a zenei attrakciók, performance-ok, rituálék és értékrendek, amelyek a kortárs kultúra megannyi csoportozatát magukba foglalják.⁴

A szerkesztő számára tehát nem kérdés: a politikai antropológia és a szimbolikus politikák tudástartományaitól a politikai etnográfia át a szubkulturális közösségkutatásokig jónéhány terület van, melyeken *újyszerű és interaktív tudásra, belátásra, elemzési tapasztalatra van szükség...* Kiváltképpen arra, hogy az empirikus leírások elméleti horizontján fölsejlő összhangok, a közpolitikai diskurzusokban megjelenő disszonanciák, s nem utolsósorban a metaelméletek bázisán megtalálható élményközeli belátások harmonikus összképként kínáljanak a korábbiakhoz képest eltérő vagy hiányzó megközelítésmódokat. Mutatva nemcsak azt, mennyi asszociatív tere van „a zene” határait a társadalmi ritmusok, csoportléptékű szólamok, interkulturális kölcsönhatások, átvételek és cserék, formaváltások és stílusrögzülések felől tagláló kutatásának, hanem azt is modellezve, milyen metodológiai innováció vagy szemléleti reflektivitás szükséges ma már a legriválisabbnak tetsző hétköznapi események (buli, koncert, party-élet, utcasarki kultúrák, népzenei programok, ellenkulturális mozgalmak, „idegenforgalmi programok”, stb.) tereinket, nyilvánosságainkat és kommunikációinkat átrendező hatását érzékelni/érezkeltetni.

A kultúráközi randevúkat zenei oldalról szemügyre vevő intimitásoknak kultúraátvételi, fogyasztói piaci, egzotikum-forgalmazó és direkten világnézeti kikapcsolódásra orientált értékelése egyformán jogos lenne itt.⁵ Hipotetikusán bizonynyal lehetne valamely kvázi-tipológiát megalkotni

⁴ Lásd ehhez az előző jegyzetben utalt Toelken indián harci tánc típus-leírását, Losonczy ipari munkás-környezetben zajló művészetbefogadási rendszer-elemzését, valamint Tallián vallások és társadalomelméletek archaikus mintázataiban jelen lévő közösségi-egyéni jelentésrendszerét, továbbá az utalt Replika-szám szinte valamennyi tanulmányát.

⁵ További források még: *Journal Ethnologie*: <http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/>; Schwerpunkthema: Devereux und die Ethnopschoanalyse Georges Devereux (1908 Lugos, Bánát – 1985, Paris): http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Schwerpunkthemen/Schwerpunkthemen_2009/Devereux_und_die_Ethnopschoanalyse/Angst_und_Methode_in_den_Verhaltenswissenschaften/index.phtml; Trouillet, Jean Das Musikalische Wohnzimmer Eine Veranstaltungsreihe des Museums der Weltkulturen in Frankfurt am Main: http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Weltmusik/Das_Musikalische_Wohnzimmer/index.phtml; Sibeth, Achim Jazz-Musiker und javanisches Gamelan Die Pata Masters mit Norbert Stein treffen auf die javanische Gamelan-Gruppe Kua Etnika von Djaduk Ferianto. Besprechung einer neuen CD: http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Weltmusik/Jazz-Musiker_und_javanisches_Gamelan/index.phtml; Ham, Peter van – Stirn, Aglaja Klänge von den Nebeln jenseits der Zeit Aus dem Liederbuch der Naga: http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Weltmusik/Klaenge_von_den_Nebeln_jenseits_der_Zeit/index.phtml; Schlottner, Michael „... make them to be songsters” Flötenmusik der Westküsten-Indianer: http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Weltmusik/make_them_to_be_songsters/index.phtml; Sauer, Christian David Klänge von Autos, Sklaverei und Widerstand Der afro-brasilianische Musikbogen Berimbau: http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Weltmusik/Klaenge_von_Autos=2C_Sklaverei_und_Widerstand/index.phtml; Trouillet, Jean Derwisch-Musik Lieder und Musik im Industal Pakistans: <http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Weltmusik/Derwisch-Musik/index.phtml>.

konzervatív-konvencionális műfajokból és kulturális ágakból (v.ö. népdal, cigányzene, induló, himnusz, egyházi zene, kórusművek, színpadi műfajok – opera, operett, musical –, ceremoniális vagy szakrális attrakciók, tájegységi népzene, konvencionális műformák és műnemek, stb.); ellenoldalon hasonló elem lehetne a *konfrontatív* (beat, punk, hardrock, polbeat, mozgalmi dal, rap, Commandante Che Guevara, El condor pasa..., Hair, stb.) értékeket szimbolizáló törekvések és korszakok sora; továbbá kézenfekvő volna *posztmodern-törzsi* (klezmer, gipsy, afro, ska, sátánisztikus, kelta, techno, sámánisztikus, hip-hop, egyházi rock, gnawa, capoira, stb.) műfaji besorolásban feltárni a funkcionális és strukturális hatásmechanizmusokat... – de ez idő szerint erős a gyanúm, hogy maguk a műfajok és képviselőik tartanak a legképtelenebb ötletnek besoroltatásuk kényszerű rendszerét. Mi több, még az ellen sem tudnék hirtelen érveket hozni, miért is volna szüksége éppen a politikatudománynak vagy politikai antropológiának arra, hogy saját kényelme érdekében, „a sokféleség édes haszna” (Geertz) ellenében kreáljon mesterséges kategóriákat épp azokra a jelenvalóságokra, melyek ekképpen interpretációja csupán egyik, s nem okvetlenül a leghitelesebb a lehetségesek közül, továbbá nem a bennszülöttek, a jelenlévők, a szereplők és a szimbolikák értelmezésében éppoly jogosultak körére támaszkodik, hanem „fentről” formál elvont kategóriákat...

Tartózkodva tehát a mondvacsinált tipologizálástól, engedtessek arra készítenem az olvasót, találjon maga besorolási modellt, interpretációs keretet, elbeszélésmódot e másságok saját célú kezeléséhez, s hagyja nyugodtan a megnyilatkozó szubkultúrákat akképpen mássá lenni vagy másnak maradni, ahogy céljaik, értékrendjeik, változási dinamikáik, összhangjaik és felhangjaik mentén mindez megvalósulhat... Egy „zeneantropolisz” számára ez lenne talán a legevidensebb lakosi, résztvevői jog, identikus állandó vagy élményközösségi hatáskereső, mely segíthetné a hazai zeneantropológia kialakulásának és kibontakozásának első próbálkozásait...

Angyalosy Eszter
„Egy éjszaka a föld alatt...”
Az underground technozene köré kialakult csoportkultúra antropológiai elemzése

Bevezetés

„Amikor elmegyek egy partira, utána azt érzem, hogy napokig nyugodt és kiegyensúlyozott vagyok. Már többeknek próbáltam elmagyarázni, hogy mitől is van ez, de nem sikerült. Sokszor azt veszem észre, hogy egyszerűen sajnálom azokat, akik nem tudják, miről is szól az egész, elmagyarázni úgysem lehet...”⁶

*Az underground technozene köré szerveződő csoportkultúra*⁷ napjaink legjelentősebb, egyre nagyobb tömegeket mozgató szubkultúrái közé tartozik. Az ehhez a közösséghez tartozók azt vallják, hogy egy olyan élménynek válnak részeseivé, amely elválasztja őket a „külvilágtól”, vagy a „külvilágot” tőlük. Létrehoz-e egy közös élmény átélése egy egységes szubkultúrát? Létrejön-e ebből közös normarendszer, sajátos identitás? És mindezek megváltoztatják-e a „külvilágban való létezést”? Meghatározza-e önmagát ez a közösség szubkultúráként? Terepmunkám során beszélgettem olyanokkal, akik szerint „ez a jövő, ami most még szubkultúra, de évek múlva ez lesz, ami konzervatívnak számít majd, és ezzel szemben jelennek majd meg az új alternatívák: zenei téren és a világlátás kapcsán egyaránt”. Mások napjainkat „a parti-kultúra hanyatlásának az időszakának látják; a ’dicső múlt’ lassú elhalványodásának: amikor elfelejtődik a dolgok tartalma, és csak a látszat marad”. Teljesen eltérő vélemények, ugyanannak a szubkultúrának tagjaitól, ugyanarról a szubkultúráról, a történések különböző aspektusait kiemelve.

Az underground „technokultúra” helye az ifjúsági szubkultúrák között

Tapasztalataim bemutatása és értelmezése előtt, ahhoz, hogy kutatásom témáját pontosan meghatározhasam, ki kell térnem arra, milyen szubkultúra-definíciót használok, illetve mit tartanak ők elfogadhatónak magukkal kapcsolatban, ami az értelmezésemhez a fogalmi keretet adhatja.

A fogalom meghatározására több felfogás létezik. A téma kutatásának kezdeti éveiben még nem volt konkrét különbség a szubkultúra és az ellenkultúra fogalmai között, mára azonban a két kategória más jellemzőket foglal magában. Egyes elemzések szerint az ember akkor választja a szubkultúrák által nyújtotta lehetőségeket, ha úgy gondolja, a társadalom által közvetített célok és az ezekhez vezető „utak” nem összeegyeztethetők. Ebből a megközelítésből kiindulva a szubkultúra a társadalmi rend szimbolikus megsértése.

⁶ Azok az idézett részek, amelyek mögött nem szerepel hivatkozott irodalom, saját interjúimból származnak. Az interjúkat a terepmunkám folyamán a Deep lemezboltban, a Tilos Rádióban, partikon és megbeszélte találkozókon készítettem lemezlovasokkal, parti-szervezőkkel, partikra járókkal. Amennyiben csak egy-egy kifejezés szerepel idézőjelesen, a közösség belső kategóriájáról van szó.

⁷ Underground technozene köré szerveződő csoportkultúra – techno-kultúra – parti-kultúra: ezeket a kifejezéseket, ahol külön magyarázat erre nem szerepel, egymás szinonimájaként használom. Az elnevezések ’zűrzavara’ azért tekinthető ebben az esetben indokoltnak, mert a csoportot különböző aspektusokból kiindulva is meghatározhatjuk: csoportkultúra, hiszen egységes csoport, illetve szubkultúra, mivel egy többségi társadalomhoz képest jött létre.

Különbséget jelenthet az egyes szubkultúrák között, hogy a társadalmi rend e szimbolikus megsértése mennyire szimbolikus, illetve milyen mértékű, minőségű. Ha Hagan fogalmait használjuk, az ezek alapján felállítható skála két szélén a „bűnelkövető” és a „bulizó” szubkultúrák állnak (Rácz 1992:137). A bűnelkövető, normaszegő csoportok szembenállása a többségi társadalommal látható formákat ölthet. Életterük sok esetben az utca, és a közvélemény velük szemben tanúsított túlzott elutasító magatartása erősíti – a többségi társadalom szemszögéből nézve – negatív hatásukat, tekintélyüket.⁸ Ezek mellett azonban sok olyan ifjúsági szubkultúra is létezik, amelynek több érintkezési pontja is van a többségi kultúrával. Választásukkor elsődleges szempont a kaland-, élvezet-, izgalomkeresés. Elérhetővé teszik ennek a váagnak a kielégülését, és így visszatérhetnek a súlyosabb „normaszegéstől” (Rácz 1992:137-143), tehát tulajdonképpen nem a többségi társadalom ellen, hanem annak ’szolgáltatában’ állnak. Az általam kutatott közösség is inkább ez utóbbi kategóriába sorolható (annak ellenére, hogy olyan sajátságok is jellemzik, amelyek a fennálló renddel szembeállítják): a választás célja az, hogy a normatív társadalom által felkínált lehetőségek mellett egyéb alternatívákat is felleljenek.

Egy szubkultúra a többségi normáktól valamely szempontból eltérő lehetőségeket keres. Ezekről a normáktól akár egy pontból való elutasítása is „közösségteremtő” lehet. A közösség aztán e különbség mentén „egységes jelentéshálót” hoz létre magának. Ezek a jelentések a közösség tagjai identitásának fontos részévé válhatnak, és így hatással vannak a „többségi társadalomban való életükre” is. Elemzésemet ez elgondolás mentén, erre a három egymáshoz kapcsolódó kulcspontra építem fel.

A kutatás, a terep

2001. szeptemberében kezdtem a budapesti underground elektronikus zenei stílusok köré szerveződött csoportkultúrákkal foglalkozni. Érdeklődésem azért fordult pont ebbe az irányba, mert ismerőseimen keresztül felfigyeltem a csoport sajátosságaira – külső megjelenés, az információ terjedése, egymással való viselkedés –, és kíváncsi lettem a jelenségek mögött húzódó jelentésekre. Először egy lemezlovasként^a tevékenkedő ismerőst kerestem fel, ő ismertette meg a szubkultúrához kapcsolódó zenei alapokkal, és rajta keresztül kerültem kapcsolatba másokkal: dj-vel, parti-szervezőkkel, partira járókkal, a Tilos Rádióval, stb. Beszélgetéseken, interjúkon, saját parti és buli élményeimen keresztül próbáltam megismerkedni a közösség életével, normáival, világlátásával.

A munka folyamán sok nehézséggel kellett megküzdenem: nem volt ugyanis egyértelmű, hogy mikor és hol kéne jelen lennem, mikor, mit és hogyan kell megkérdezni, hogy választ is kapjak rá. Idővel azonban beláttam, hogy egy szubkultúra életét nem szabályozzák minden téren határozott normák, a csoport tagjai sokszor kedvükre választanak a kínálkozó lehetőségek és vélekedések között, a közösség képe egyáltalán nem egységes. Ezekben a sokszor egymásnak ellentmondó véleményekben azonban fellelhetők azok a közös vonások, amelyek a szubkultúrát mint közösséget mégis egységessé és értelmezhetővé teszik.

Végül tapasztalataim alapján arra hagytam, hogy kedvem szerint válogattam én is a kínálkozó lehetőségek közül, így próbáltam megtalálni a szubkultúra határait, illetve a szubkultúrán belüli csoportokat; megismerni, milyen szempontok alapján tekintik magukat egységes

⁸ Ezeket a csoportkultúrákat nevezhetjük voltaképpen ellenkultúrának: céljuk a fennálló normák megsértése és megváltoztatása.

^a *lemezlovas, dj*: a ’disc jockey’ rövidítése és tükörfordítása. Az az ember, aki a bulikon a zenéért felelős. Szerepe e szubkultúra életében speciális: jelentőségére az alábbiakban részletesen kitérek.

szubkultúrának – ha ez egyáltalán elmondható róluk –, és milyen szempontok alapján különböznek egymástól csoportjaik; mit tekintenek „mi”-nek – azaz mik a szubkultúrához tartozás kritériumai – és mit „ők”-nek: milyen kép él bennük a többségi társadalomról.

A közösség tagjaival folytatott munkám eredményei arra ösztönöztek, hogy tanulmányomat a következő – általánosan is megfogalmazható – kérdések mentén próbáljam felépíteni: egy közösség normáinak el nem fogadása miként hoz létre csoporton belüli csoportot, ez az új közösség miként és miért változtatja meg az identitást, miként jönnek létre az eltérés mentén más eltérő válaszok is, hogyan lesz ezekből egységes normarendszer, és hogyan befolyásolja mindez az eredeti közösség életét.

A megközelítés azért lehet érdekes, mert több különböző olyan (nagy)csoporton belüli csoport létezik, mely e kérdések mentén körülírható. Ezekre a csoportokra a „többségi társadalom” reakciói eltérőek lehetnek. Olyan, a közvetlen közelünkben fellelhető „másságok”, melyeket néhol felismerünk, néhol nem, ám olyan egységes kulturális rendszert képviselhetnek, melyek megismerése feltétlenül szükséges ahhoz, hogy véleményt alkossunk róluk.

Az általam kutatott közösségre a többségi társadalom nagy részének reakciója az elutasítás, elsősorban azért mert a „közvélekedés” a kábítószer-fogyasztással azonosítja. Ám ennek az egy tényezőnek az ilyen hangsúlyos kiemelése megakadályozza a közösségre jellemző jelenség-együttes egészének megértését, és így az ellene való küzdelem is csak „tüneti kezelés” lehet.

Egy közösség egészének megismerésére és értelmezésére a résztvevő megfigyelés módszere a legalkalmasabb: hiszen ezen keresztül a kutatónak lehetősége nyílik saját megfigyeléseit a közösség tagjaival együtt értelmezni, és így nem külső véleményt mondhat, hanem a közösség belső kategóriái mentén az ő véleményüket ’juttathatja el’ a csoportot nem ismerők számára (Geertz 2001:227-245).

A „transz kultusza” – sűrű leírás egy partiról

A sűrű leírás antropológiai módszere lehetőséget nyújt arra, hogy egy eseményre összpontosítva, azt részletesen leírva, mutasson be a kutató egy közösséget⁹ (Geertz: 2001:194-226).

Én egy *parti*, az általam vizsgált közösség egyik központi szerepű rítusának, értelmezését kísérlem meg. Egy közösség életében ugyanis a rítus az az alkalom, ahol a kultúra legtudatosabban reprezentálja önmagát (Turner 1997:673-712).

Felvetődhet a kérdés, hogy nevezhető-e a parti rítusnak. Én úgy gondolom, hogy igen. Nem pusztán azért, mert az előttem a témával foglalkozó kutatók is így nevezték, vagy azért, mert megvannak azok a sajátosságai, amelyek alkalmazhatóvá teszik a kifejezés használatát leírásakor (előkészületi fázis, irányító csoportok, állandó kellékek, különböző ’státuszú’ résztvevők, mögöttes tartalmak, közvetített jelentések stb.), hanem elsősorban azért, mert a közösség tagjai is e fogalom mentén próbálták leírni a számomra.

Tanulmányomban a leírásban megjelenő jelenségek értelmezésére teszek kísérletet interjúim, tapasztalataim és a szakirodalom segítségével, valamint arra is, hogy megtaláljam ezeknek a jelenségeknek a helyét a közösség ’jelentéshálójában’.

Nyugati tér, 6-os busz megállója, hideg és sötét. Persze esik, többek állítása szerint *Nowsound*^b előtt mindig esik. Eleinte még csak néhányan ácsorgunk a megállóban – csak a

⁹ Ld.: Fejér 2000:61-74; Papp 2000:91-99.

^b *Nowsound*: egy rendszeres parti-sorozat elnevezése, elsősorban a drum’n’bass stílus kedvelői látogatják.

rutintalanok érkeznek ilyen korán, persze, fogalmunk se volt róla, mikor indul a *partibusz*^c. Aztán egyre többen érkeznek: trapézna drágók, rajtuk szoknyák, tréningfelsők, rasztás vagy összefogott hajak, nagy, fából, fémről vagy műanyagból készült láncok, karkötők és csatok, piercingek és tetoválások, „extrém” smink és napszemüvegek, övtáskák, ördögbotok, foszforeszkáló műanyag rudacsák az emberek szájában. A busz nem jön, de senki sem nyugtalankodik, így szokott ez lenni. Időnként innen-onnan elhangzik egy-két időpont, hogy tulajdonképpen mikor is kellett volna indulni a busznak, de a téma senkit sem érdekel igazán, előbb-utóbb úgyis jönni fog, állunk és beszélgetünk, várunk, ja, és egyre többen és többen leszünk. Aztán egyszer csak izgatott morajlás fut végig az összegyűlt embereken, mindenki előre indul, hogy ülőhelyet tudjon szerezni: megérkezett a busz. Két „fullextrás” kategóriába sorolható volánbusz áll be egymás mögé a megállóba, az emberek pedig feltódulnak rájuk. Aztán az ajtók becsukódnak, és elindulunk Óbuda felé, a hangszórókból pedig feldübörög a *drum'n'bass*^d. A húsz perces út alatt az emberek beszélgetnek, vagy az ablakon néznek kifelé: „...ilyen zenére, egy parti előtt az utca, a járókelők, minden valami egész más jelentést kap”.

Kiérünk a külvárosba, üres gyárépületek és üres mezők közé. A busz egy földútra kanyarodik, kacsaringózik még egy kicsit, majd beáll a *Home*^e parkolójába. Az emberek sietnek leszállni, majd futni kezdenek a bejárat felé. Persze a jártasság hiánya megint megmutatkozik, mire átsétálunk az épület másik oldalára, a bejárat előtt már hosszú sor kígyózik. Fél óra alatt be is jutunk: az embereket kb. ötösével engedik be, elkerülendő a ruhatár előtti torlódást. Ám a ruhatárnál mégis van egy kis fennakadás: bent razzia van, a kommandósok épp a falhoz szorítanak két 16 év körüli fiút és egy lányt. A döbbenet az előtérbe ragasztja az embereket: „ilyen még nem nagyon történt ezen a bulin”. Aztán a letartóztatottakat kivezetik, és nemsokára a kommandósok is mind távoznak. A kedélyek megnyugodnak és az egész incidens el is felejtődik, csak a buli közben zseblámpával az ember szemébe világító biztonsági őrök juttatják néha eszünkbe, miközben azt kérdezik: „–Kislány, ugye nem fogyasztottál semmilyen kábítószer?”.

A parti. Először egy pirosan megvilágított folyosó. A fal mentén, a földön emberek ülnek. Beszélgetnek, mindenki mindenkivel, vagy csak nézik az elhaladókat. Onnan a „*chill-out*”^f részhez érünk: a sarokban lassú „*trippes*”^g zenét játszik a bárpult mellé helyezett, azzal egyenlő magas lemezjátszóin egy dj. A szemközti falon hatalmas kivetítő: gyors képek váltogatják egymást a zene hangulatára: egy arc, abból kinagyítódik a szem, ami forgó geometriai alakzatokká változik, aztán ezek vonalakra esnek szét, és egy darabig ezek a vonalak tekerőznek, kígyóznak... És így tovább, a legkülönbözőbb képek egymásra úsztatva, a legkülönbözőbb színekben. A fotelokban mindenhol emberek ülnek, beszélgetnek, a kivetítőt nézik, vagy csak maguk elé bámulnak, esetleg mozognak a zene ritmusára. Előttük ásványvíz, üdítő, energiatital, pezsgő vagy esetleg sör: a pultoknál nagyjából ez az italválaszték.

A folyosó végéről nyílik a nagyterem: a hátsó fal mentén bárpult, oldalt néhány asztal. A tánctéren néhol megemelt pulpitusok, ezeken is emberek táncolnak. A bejáratától legtávolabbi

^c *partibusz*: a Nowsound-rendezvényekre a rendezők által erre a célra bérelt különbusz szállítja az érdeklődőket.

^d *drum'n'bass*: egy stílus az underground elektronikus zenék között, jellemzője a dob a basszus és a szubbasszus kiemelt szerepe, tört ütemek. Részletesen lásd később.

^e *Home*: A Nowsound-rendezvényeknek otthont adó hely neve. Más over- és underground elektronikus zenéi eseményeket is gyakran rendeznek itt.

^f *chill-out*: szó szerinti jelentése: lehűt. A partikon az a terem, ami a felhevült szervezet 'megnyugtatóására szolgál', itt ülni és beszélgetni lehet, a háttérben kellemes, megnyugtató zene szól.

^g *trippes*: az angol trip-utazás szóból létrehozott szóalak. Itt nem fizikai síkon történő utazásra vonatkozik.

sarokban a *dj-pult*^h: itt váltják egymást az éjszaka folyamán a legkülönbözőbb lemezlovasok. A fénytechnika, a nagy hangerővel dübörgő zene, a táncoló tömeg: „...a parti egy minden érzékszervre ható stimuláció”. Az arcokon átszellemült mosoly, sokan becsukott szemmel táncolnak a zene ritmusára. Ha valaki a másik lábára lép, meglöki, nem győznek egymástól bocsánatot kérni. Mindenki kedves, mindenki szereti a másikat. A buli idejére nem igazán számít valójában ismerik-e egymást az emberek, lehet, hogy másnap az utcán meg se ismernék egymást, de ezekre az alkalmakra barátok.

Az egymást váltó dj-k egymásra építik „szettjeiket”ⁱ: a bulinak íve van, figyelik közönségüket, milyen hatást érnek el az egyes zenékkal, igyekeznek irányítani „utazásukat”^j.

Egy másféle tudatállapot, amit mindenki eldönthet, hogyan ér el: a zene és a látvány adott, kábítószerrel vagy anélkül, a tömeg hatása által elragadva.

Így megy egész éjszaka, a nagyterembe felpörögsz, és ha abból elegend van, átmész a „chill”¹⁰ terembe megnyugodni. Észre sem veszem, hogy vége a bulinak, egyszer csak hirtelen vége szakad a zenének és feloltják a villanyokat. Egy kis tolongás a ruhatárnál, aztán kilépünk a szabadba, már világos van, kis csoportokban indulunk, egyesek autóik és a várakozó taxik, mások a főút, a buszmegálló felé – visszafelé a partibusz már nem közlekedik.

Kérdések az ideológiával kapcsolatban

A parti jelenségeiből kiindulva először a csoportra jellemző ideológia főbb vonalait vázolom fel. Ennek az összevetése a közösség 'hétköznapijaival' fontos felismerésekhez vezethet az értelmezés során, valamint alapot szolgál az identitás és a 'többségi társadalomban' betöltött szerep vizsgálatához.

Ám ahogy a szubkultúra, az ideológia sem egyértelmű kategória. Én a Clifford Geertz által meghatározott értelemben használok, mely rávilágít az ideológia és a 'valóság' gyakran ellentétes viszonyára:

„...az ideológiák megkísérlik érthetővé tenni az egyébként felfoghatatlan társadalmi helyzeteket, melyeket úgy magyaráznak, hogy azokon belül lehetőség nyíljon a célirányos cselekvésre: ez oka az ideológiák erősen képszerű természetének és a hozzájuk történő intenzív ragaszkodásnak...” (Geertz 2001:57);

„...az ideológia... úgy nevezi meg a szituációk struktúráját, hogy a mögötte húzódó attitűd elkötelezett. Stílusa szónoki, eleven, szándékosan szuggesztív: objektivizálja a morális érzelmeket – ugyanazon eszközökkel, amelyeket a tudomány kizár: tette kíván buzdítani...” (Geertz 2001:69).

A „transz” szerepe¹¹

Az unedrground elektronikus zene köré szerveződő csoportkultúra egyik legfontosabb célja az *élménykeresés*. Sokan vallják, hogy a szubkultúrának nincs is semmilyen ideológiája, csupán a zenéről, és az ehhez kapcsolódó átélhető élményekről szól. Ám a beszélgetések alapján úgy tűnt a

^h *dj-pult*: az a pult, amin a dj felszerelése, lemezjátszók, keverő, található. Ezekkel a felszerelésekkel együtt nevezik dj-pultnak.

ⁱ *szett*: a dj által játszott számok nem véletlenszerűen követik egymást. A zenék sorrendje meghatározott, a kívánt hatás elérésére szolgál. Egy este a dj által játszott folyamatos zenei blokkot nevezik szettnek.

^j lásd. *trippes*.

¹⁰ lsd. Az f. jegyzetet.

¹¹ lsd a 12-14. jegyzeteket, valamint Nagy Terézia szótárát (105. old.) – *a szerk.*

számomra, hogy még ezek az emberek is felsorolnak olyan alapvonásokat, amelyek bizonyos értelemben tekinthetők ideológiának. Sőt, már az a tény is további kérdéseket von maga után, hogy többen a szubkultúra ideológiamentességét hangsúlyozzák.

Ami biztos, hogy ennek a stílusnak – ezeknek a stílusoknak – kedvelői számára a legfontosabb a „transz” élményének átélése. Ennek a szolgálatában áll a zene, amely a szívverésnél általában jóval gyorsabb,¹² sokszor monoton, ismétlődő ritmusával tudatmódosító hatással van az emberre, ezt kiegészíthetik az agyat stimuláló különböző vizuális hatások¹³ és a kábítószer is. Az eredmény, amit mindezek kiváltanak, *egy kollektív úton elért, ám „magányosan átélt utazás”*.

A partira járók szerint ez az élmény egész egyéniségükre kihat: „...tulajdonképpen *cyber-jóga*, minden nap picit kiegyensúlyozottabb leszel tőle.”

Vagy másképpen: „...gyors és hatékony, ideológiai gesztusokat nem igénylő lerázása a túlnyomásnak és a stressznek...” (Bockie 2000:30.)

„...eljutni az éber álmok, a másodlagos tudati állapot birodalmába...egy olyan állapotba, amelyről már a *Tibeti halottaskönyvben* is olvashatunk...” (Kömlödi 2001:15).¹⁴

A stressz lerázása, eljutni egy másfajta tudatállapotba: e sajátságok forrását a közösség tagjai a sámánista vallású közösségekben, a természeti népekben találták meg. Ezt az állapotot leggyakrabban a sámánok által átélt extázis-élményhez hasonlítják. De nemcsak a cél az, amit közösnek találnak ezekkel a kultúrákkal, hanem az eléréséhez vezető eszközök is: a tánc és a tudatmódosító szerek használata.

Eliade a kwakiutl indiánokkal kapcsolatban írta le különböző tánc-társaságok létezését: „...télien, tehát a szent időben, amikor úgy tartják, a szellemek visszatérnek az élők közé, a társadalom klánokra tagozódása megszűnik és átadja helyét egy szellemi természetű szerveződésnek, amelyet a *dancing society*-k fejeznek ki...” (Eliade 1999:133).

Eliade tánc-társaságai és a technopartik között több közös vonás is van. Ilyen például a *tánc általi transzba esés motívuma; a társadalmi státusz ideiglenes elvesztése, egyfajta liminális állapot elérése* (Turner 1997:673-712); a transzállapot folyamán a „*magányba zártság*” állapota (Eliade 1999:134).

De a transz nem csak a tánc-társaságok „összejöveteleinek” kulcsmomentuma. A sámánizmusnál a transz a halállal egyenértékű: a sámán egy másfajta létállapotra születik újjá általa. Ha transzba esik, ha akar, szellemként viselkedhet, levegőbe repül, láthatatlanná válik, nagy távolságba lát és hall, fölmege az égbe, le az alvilágba, látja a lelkeket, stb. Ebben az emberfeletti léthez való jutás vágya, az *abszolút szabadság vágya* fejeződik ki: a földhöz kötő kötelek elszakítása, a korlátoktól való megszabadulás, egy újfajta létállapot kiaknázása, melyet az eksztatikus állapot során fedeznek fel (Eliade 1999:193-211). A parti résztvevői is transz utáni vágyukkal hasonló tartalmakat, a kötöttségektől való megszabadulás vágyát, a testen kívüliséget, a világérzékelésre való fokozott képesség vágyát fejezik ki.

A hasonlóság a természeti kultúrákkal tudatosnak és célzatosnak tekinthető. Az egyik külföldi teoretikus így írta körül magát a csoportot: „...civilizációellenes, nonkomformista, egalitárius nézeteket valló csoportok, primitív folklór és pszichedélikus szerek iránti

¹² Az emberi szív egy perc alatt átlagosan 75-öt dobban. Ennek a kétszerese, 140-150 BPM (beat per minute, azaz ütés per perc) lehet egy-egy techno-szám alapritmusa. Ez a tempó és a monotonia képes az emberben egyfajta „transzállapotot” előidézni.

¹³ Lásd e kérdésekről még kötetünkben Vitos Botond írásait – *a szerk.*

¹⁴ Kömlödi Ferenc a budapesti „underground technokultúra” ideológiájának tekinthető – bár nem tudom, ő maga mit szólna ehhez a címhez. Interjúim alkalmával többen is hozzá irányítottak, mondván: a kérdéseimmel kapcsolatban az ő válaszával értenek egyet.

érdeklődéssel...” (Bockie 2000:23). Az általam megkérdezettek egy része nem értett száz százalékig egyet ezzel a megfogalmazással, de azzal igen, hogy az ilyen partik alkalmával „a természeti népek által létrehozott állapot leképzésére” törekednek.

Miből lett a technoparti – mi lett a technopartiból?

Az ideológia egy másik forrását jelentik a szubkultúra létrejöttére vonatkozó történetek. Ez tulajdonképpen két irányból közelíthető meg: egyfelől a zene létrejötte, másfelől a parti mai változásának kialakulása játszik benne szerepet, ez a kettő azonban összefonódik és ezekhez az előző fejezetben tárgyaltak is kapcsolódnak. Ugyanis a természeti népekhez való vonzódás már a szubkultúra kialakulásáról szóló történetekben is fontos ideológiai alapot képvisel.

Először a parti kialakulásának a történetét ismertetem. A kezdetekről interjúalanyaim különböző történeteket meséltek. Ezekből és az általuk ajánlott szakirodalomból nagyjából a következők derültek ki a számomra:

Az egész 1988 körül Nagy Britanniában kezdődött: baráti társaságok a hétvégéken kimentek a városból, és egy elhagyatott helyeken akár napokig elektronikus zenét hallgattak és táncoltak. Ezekhez a társaságokhoz aztán egyre többen csapódtak, míg hatalmas tömegeket vonzó rendezvénysorozatok lettek az eleinte baráti bulizásból. Ezek a rendezvények nem nagyon számíthattak bevételre, hiszen meg sem voltak hirdetve. A bulik helye és ideje szájról szájra járt, vagy előfordult, hogy egy telefonszámot adtak az emberek egymásnak, amit ha felhívtak, egy automata bement a helyszínt. Az ilyen bulikra járókban közös volt a hatvanas évek ifjúsági mozgalmaihoz való vonzalom, egy másfajta valóság (pszichedelikus élmény) keresése, a társadalmi normákkal való elégedetlenség, az élmény és kalandkeresés, a kísérletezés, folyamatos újítás vágya. Nem lemondani akartak a többségi társadalomban betöltött szerepükről (bár erre is akad példa), csak emellé egy másfajta alternatívát is kerestek. A partik arcúata is ezt a kísérletező kedvet tükrözte: az emberek a legkülönbözőbb ruhákban, extrém hajviseletekkel, furábbnál furább kiegészítőkkal jelentek meg, mindehhez később sokszínű dekoráció is járult.

Egy idő után hatáságilag betiltották ezeket a rendezvényeket, az elektronikus zenei rendezvények a klubokba szorultak, ahol lényegesen kevesebben fértek el, és ez jelentősen megváltoztatta a szubkultúra arcúatát.

Mára mindkét típus fennmaradt. Rendeznek technopartikat a legkülönbözőbb helyeken: a budavári labirintusban, víztározóknál, üres raktárépületekben, barlangokban, vagy a pécsi tévétoronyban, ám léteznek szűkebb körű bulik is, mint például a budapesti Jailhouse klubban, vagy ilyenek a Chi Records kiadó rendezvényei egy állóhajón.

A partik egykori „üzenete” ma is megjelenik az ideológiában: a nem nyilvános voltuk, a nem bevételre összpontosítás, a hierarchia- és státusznélküliség, az ’anonimitás’ – ezek mind ma is valamilyen formában megjelenő törekvések, amelyek a saját norma- és értékrend mellett a ’többségi társadalomról’ való gondolkodást is tükrözik.

A „zene üzenete”

A „természethez, a természeteshez” való fordulás már a kezdeteknél is szerepet játszott. A „technokultúra”, „partikultúra” kialakulásával kapcsolatos történetek többé-kevésbé köztudottak, kisebb-nagyobb eltérésekkel mindenki ismeri őket. Ezek az „eredetmítoszok” szolgálatják a közösség ideológiájának alapjait – amennyiben van ilyen egyáltalán. Ezek azok az „idők”, amit nosztalgiával idéznek vissza azok, akik napjainkat a szubkultúra „haldoklása időszakának” tartják.

A partik kialakulásának története mellett az underground elektronikus zene „története” is köztudott, és az előzőekben is említett sajátságokkal összhangban levő jelentések olvashatók ki belőle. Ennek a történetnek is csak viszonylag egységes változatai léteznek, ezért leírásakor az interjúrészletek mellett elsősorban arra az emberre támaszkodom, akihez a legtöbb interjúalanyom küldött az ideológia kérdéskörével kapcsolatban: Kömlödi Ferencre.

A történet – sokak szerint – a Kraftwerkkel^k kezdődött. Ez a zenekar volt az, amely először kezdett elektronikus zenével kísérletezni. Amit ők elkezdtek, és amivel több követőre is találtak, jelentette az elektronikus tánczene indulásának egyik irányát.

A másik vonal Detroit-hoz köthető – bár a két vonal nem nélkülözi egymás hatását. Ott ugyanis 1983-ban néhány lemezlovas kezdett új, a korábbinál absztraktabb tánczenét játszani, amelynek „keresztapjaként” Juan Atkins ’híresült el’: *Techno dance music*.

A techno a szinkópán alapuló tánczenékkal ellentétben a 4/4-et veszi alapul. Tulajdonképpen nem történik más, minthogy más dalokból, vagy hangokból, zajokból kivesszünk egy motívumot, egy témát, és erre a ritmusra újra feldolgozzák. Az egyes témák ismétlődhetnek, ettől van a technozene oly jellegzetes monotonája.

A techno-, vagy elektronikus zenének két iránya különíthető el: az első a detroiti alapok folytatásaként létrejött ún. overground vonal, a másik pedig inkább a kraftwerkes, európai hagyományokra építkező underground irányzat. Az underground máig egyik legfontosabb jellemzője a kísérletező kedv, a folyton valami új kitalálására való törekvés. Ebből is következik, hogy az underground elektronikus zene a legkülönbözőbb stílusokra ágazott szét, ám ezek a stílusok is napról napra változnak, hol eltávolodnak, hol közelebb kerülnek egymáshoz. Legtöbbjük jellemzője, hogy nem a 4/4-et, hanem tört ütemeket használnak, ettől a zene még szokatlanabb hatásúvá válik. A különböző stílusok elhatárolása egymástól az undergroundon belül gyakran nem könnyű feladat.

„...nap mint nap rengeteg új lemez kerül a piacra. A stílusok csak azért vannak, hogy jobban el lehessen tájékozódni közöttük. Néha ráfogják egy zenére, hogy ez, vagy az, de közben egy másik kategóriába ugyanúgy beillene. Szerintem azért jó az egész, mert ha nem lenne, évekig keresgélhetnék, amíg megtalálnám azt a zenét, ami engem érdekel. Így legalább azt tudom, hogy nagyjából hol keresssem, ami érdekel...”

Általában azért meghatározhatók az egyes stílusok főbb jellemvonásai. Nekem a legtöbben azt a hatást próbálták leírni, amit az egyes stílusok bennük keltenek. Például a *garage* „egy viszonylag új irány, bár Angliába már nagyon nyomják. Ez nem annyira transzos, inkább ilyen szexis zene, egyszerűbb...” A *break beat* és a *big beat* kategóriákba sokfajta zene belefér: „...ez az egyik leginkább kísérletező irány... nagyon sokféle zenéből építkezik, ezért sokakat meg tud fogni. Talán az elektronikus zenék utolsó kísérlete a rockerek megtérítésére”. A *nu skool*: „...elidegenítő effektek, futurisztikus zajok, igaz jövő zenéje...” A *headz* „...ilyen nyugis, elszállós. Arra van, hogy otthon hallgasd és jól érezd magad...” Az *ambientet* „eredetileg háttérzenének szánták. Sokszor környezeti zajokkal kísérletezik. Pozitív hatású a hangulatra, az ember közérzetének barátságos manipulációjára.” A *drum 'n' bass* „néha 150-160 bpm-es, dobon, basszuson, szubbaszuson, alapul, nagyon jellegzetes a hangzásvilága, nagyon be tud indítani...”

(A stílusok ezen felsorolása korántsem nevezhető teljesnek. Csak beszélgetéseim részletein keresztül abból próbáltam ízelítőt adni, mit közvetíthetnek az egyes zenék a csoport tagjai számára. Az ismertetés azért is szükséges volt, mert e stílusok mentén különülnek el a szubkultúrán belüli kisebb csoportok egymástól).

^k *Kraftwerk*: A 70-es évek Düsseldorfjából indult legendás ős-techno, ős-elektro, vagy – ahogy magukat jellemezték – ipari tánczenét komponáló formáció.

Az általam kutatott közösség az underground irányhoz köthető. Ideológiájában számtalan olyan vonás fellelhető, amelyeken keresztül az elektronikus zene overground vonalához képest is meghatározzák önmagukat. A folyamatos újításra törekvés jelensége és a direkt – nem zenei – üzenet kerülése jelzi például a merev normák elutasítását, illetve a zenében is feltűnik az anonimitás.

Az ideológia megjelenése a szubkultúra életében

Az „egyenlő esélyek” kultúrája

Az előző fejezetekben az ideológia főbb pontjait próbáltam megtalálni. Most ezeknek értelmezésére teszek kísérletet abból kiindulva, miként jelennek meg a közösség életében.

A partikkal kapcsolatban volt szó az „egyenlőség” kérdéséről. Ez nagyon fontos szempont a csoport tagjai számára. Sokuktól hallottam azt, hogy „ez nagyon ’demokratikus’ stílus, az ’egyenlő esélyek’ stílusa. Nincs szükség jól felszerelt stúdióra, hogy valaki zenélhessen, nem kell, hogy felfedezzék, ’sztárrá váljon’ ahhoz, hogy fellépései legyenek”. Rengeteg kis föld alatti kiadó van, amelyek napról napra újabb és újabb albumokat adnak ki. *Bakelit lemezeket*, amelyek sokszor felcímkézve sincsenek, esetleg egy, a lemezre ragasztott papírra tollal írják rá az album címét és a készítő dj nevét. Sokszor azt sem tudni, hogy egy ember, vagy alkotói csoport áll-e a produkció mögött, illetve, hogy magyar vagy külföldi-e az illető. Nem egy olyan dj-vel találkoztam, aki lemezeit nem a „szerzőről” ismerte, hanem a borító színéről, mintájáról.

„Akik eljönnek a bulira, azok a barátaim. Játsszom nekik, aztán velük táncolok, beszélgetek. Azért, mert én állok a lemezjátszó mögött, még nem vagyok más, mint ők. Persze a nagy bulikon azért más a helyzet, hiszen ott a dj az, aki kézben tartja, hogy mi történjen, a zenéjével manipulálhatja az embereket, olyan, mint egy pap egy szertartáson. De azért nem kell, hogy sztárolja magát. Persze olyan is van, aki ezt csinálja...”¹⁵

A zenészek és közönségük között ebben a szubkultúrában nincs átjárhatatlan szakadék. „Sztárságuk” tulajdonképpen szimbolikus, a nevük azért jelent húzóerőt egy parti alkalmával, mert minden egyes dj-nek saját stílusa van, és az emberek a zenét választják ki, ami közel áll hozzájuk, nem pedig az előadót.

Ám nem csupán a partira járók és a dj-k között nincs valódi hierarchia. „A partik alkalmával mindenki egyenrangúvá válik a másikkal. Nincsenek igazi konfliktusok, ami van, azt probléma nélkül intézik el egymás között”. Nem „hozzák magukkal” esetleges társadalmi szerepüket, nem tartják fontosnak, hogy valaki gazdag vagy szegény, férfias vagy nőies férfi-e vagy nő, hogy márkás-e a ruhája, nem ez számít, csupán az, hogy mind azért vannak együtt, hogy egy éjszakára egy „másféle valóság részesei” legyenek, és ez eltörli a köztük lévő különbségeket. Meg kell azért jegyeznem, hogy mindezek ellenére megvannak a közösség rejtett hierarchiái, megvannak az értékek, amelyek alapján megítélik egymást – ezekre a későbbiekben még visszatérek.

Mindezekből az látszik, hogy a technokultúra jellemző vonásai és az ezeken keresztül képviselt értékek – illetve inkább az általuk elutasítottak – megjelennek a közösség életében. Bár vannak, akik panaszkodnak, hogy az „új nemzedék már nem ismeri ezeket a mögöttes tartalmakat”.

¹⁵ Lásd erről még kötetünkben Nagy István tanulmányát – *a szerk.*

„...egyre fiatalabbak járnak a partikra, főleg drum’n’bassre. Én már nem is szeretek ilyen helyekre járni. Mindenki ugyanúgy néz ki, van vagy 15 éves, és egész este ugrálnak az ekitől.¹ És közben fogalmuk sincs róla, hogy mit jelent ez az egész”.

Valóban sokan beszámoltak arról, hogy az utóbbi években rengeteg tizenéves jelent meg a partikon, és általuk a különböző stílusok egyre egységesebb és egymástól egyre inkább különböző arculatot kezdenek öltetni. Az ő jelenlétükre adott reakció, ami manapság megfigyelhető, hogy az „idősebb partiarcok” próbálnak minél „hétköznapiabban” öltözködni. Ez a jelenség jól szemlélteti a szubkultúra ideológiájának egyik vonását, miszerint „...kritikusai próbálunk lenni nem csak a társadalomban történő dolgoknak, de saját magunknak is. Nem igazán akarunk megváltoztatni semmit a társadalomban, inkább egy olyan világot hozunk létre magunknak, amelyet mi szeretnénk, és ha olyan irányba megy, ami nem tetszik, akkor egyszerűen másfele indulok”.

Ez a kritikus hozzáállás fontos jellemzője a szubkultúrának. Ezért van az, hogy számtalan kérdéssel kapcsolatban adott esetben együtt zenélő, ugyanazon projekteken dolgozó dj-k ugyanolyan élményekkel egészen más véleményen vannak. Van, aki fél például attól, hogy a „rengeteg üres normakövető tinédzser” miatt a stílus popularizálódik, „profitorientálttá, üzletté” válik. Más pedig úgy vélekedik, hogy ez természetes folyamat: eddig az elektronikus zene merített más stílusokból, mostantól majd fordítva lesz („...ez így megy: először unikum, aztán hígul a közönség, divat lesz partikra járni, átmegy az üzlet felé. Kérdés, hogy meddig tud az érdeklődés középpontjában maradni”).

Öltözködés, stílus¹⁶

Egy másik olyan megfigyelhető jelenség, amelyből sok információ kiolvasható a közösség életével és ideológiájával, illetve a kettő összefüggésével kapcsolatban, az öltözködés, a stílus. A legtöbb szubkultúrának megvannak a saját, jól felismerhető öltözködési jegyei. Hebdidge elmélete szerint a stíluson keresztül a szubkultúrák „közszemlére teszik saját jelrendszerüket... az alapkultúrát jelentő áradattal szemben úsznak, amelynek legfőbb meghatározó vonása az az igyekezet, hogy természetesnek álcázza magát”. Lévi-Strauss a stílust dolgok kívülről elképesztőnek tűnő, de belülről mégis koherens kapcsolatrendszerként látja, amely tökéletesen alkalmassá teszi birtokosait a saját világuk „elgondolására” (Hebdidge 1995:182). Ezek alapján Hebdidge a szubkultúrák stílusát „összehordott struktúrának” értelmezi, a környezetre adott ad hoc válasznak, melynek szerepe, hogy homológiát és analógiát teremtsen a természet rendje és a társadalom rendje között, és így kielégítően magyarázzák és hihetővé tegyék a világot. E struktúrát adott szubkultúrák úgy hozzák létre, hogy eleven és más jelentésbe helyeznek elemeket eredeti jelentésükből kiragadva, vagy eltörölve azokat (Hebdidge 1995:182-184). Hebdidge punkokkal és skinheadekkel foglalkozott, de módszere a technokultúra elemzésekor is érdekes tanulságokhoz vezet. Az öltözködés sokat merít például a hatvanas évek stílusából, ezáltal napjaink kontextusába helyezve a hippy-mozgalom elveit. Sokszor keveri a férfi és női kiegészítőket, nem sok különbség van a lányok és fiúk öltözéke között, ezzel is hangsúlyozzák a két nem egyenlőségét és a szexuális nyitottságot a szubkultúrán belül, sokszor látni ezen kívül olyan kiegészítőket (ördögbot, foszforeszkáló neon-rudacska, régebben kis műanyag, színes cumi) amelyek vagy oda nem illő voltak megdöbbenőek, vagy vizuális élményt nyújtanak.

Ezek a ma is szembetűnő jellemző vonások – egyenlőség, névtelenség, kísérletező kedv, merev normák elutasítása, kritikus szemlélet a közösségen belüli és kívüli világ kapcsán egyaránt,

¹ *eki*: az extasy rövidítése, szintetikus alapú serkentő hatású kábítószer.

¹⁶ Lásd még a részleteket Nagy Terézia, Nagy István és Gönczö Viktor kötetünkben közölt írásaiban – *a szerk.*

és az öltözködésben megjelenő sajátságok – sokat megőriztek és tükröznek a stílust létrehozó ideológiából. „Létrejött... a társadalmi taburendszer és a tomboló materializmus elleni lázadást fejezte ki” (Kömlödi 2001:12). A név nélkül tevékenykedés elve a „show business mechanizmusának” és a „sztárság kultuszának” szóló kihívás”.

Underground

E kiemelt szempontok alapján nem csak arról kaphatunk képet, hogy mit gondolnak ennek a szubkultúrának a tagjai önmagukról, azaz mit tekintenek „mi-nek”, hanem arról is, hogy hogyan vélekednek a „külvilágról” és mi alapján határolják el magukat attól. A kezdeti elvből kiindulva képet kaptunk arról, hogy mi ennek a „mozaiknak a központ darabja” (Malinowski elnevezésével élve), az az elem, ami köré a többi sajátos vonás felépül (Boglár 2001:10). Tulajdonképpen ezt a központ-szerepű elemet jelenti a közösség számára az *underground* elnevezés. Ötvözi a számukra mindazt, amit magukkal kapcsolatban fontosnak tartanak. Ez az a vonás, ami a rengeteg stílust a maga különbségeivel mégis egységes szubkultúrává teszi. Az underground számukra a „profitorientáltság, a meg nem szeghető normák elutasítása”. Nem eltörölni akarják azokat, a „föld alattiság” csupán lehetőséget jelent a számukra, hogy úgy értelmezzenek dolgokat, ahogyan ők szeretnék. Az underground zenéket nem játsszák a kereskedelmi rádiók és tévék, nem cikkeznek róluk az újságok – kivéve a szubkultúra „saját” fórumai.¹⁷ A partikat nem hirdetik a médiában, csak plakátokon, és flyereken,^m amiket az underground lemezboltokban és a klubokban lehet beszerezni. Ezek is csak minimális információt tartalmaznak, mégpedig oly módon, hogy a szubkultúrában járatanabbak esetleg nem is értik azokat. A szórólapoknak, plakátoknak saját külön arculata van, és a rajtuk szereplő ábrák mondanivalója és a partik között néha igen nehéz megtalálni a kapcsolatot. Tehát némi „beavatottság” szükséges ahhoz, hogy valaki a szubkultúrán belül el tudjon tájékozódni.

Az „overground techno” és az „underground” közötti határ azonban nem éles. Előfordul például, hogy egy előadó egy albuma hirtelen népszerű és sikeres lesz. A számaikat elkezdik a rádiókban, tévékben játszani. Az underground dj-k ezeket a számokat kiveszik szettjeikből, mondván, unalmassá váltak. Ám ha ez az előadó „képes a megújulásra, kitalál valami újat, ami megint megtetszik, akkor újra elkezd játszani. Senki nem csinálja ugyanazt sokáig. Ezért van, hogy sok dj teljesen különböző stílusokban is próbálkozik”. Ez a folyamat olykor egész stílusokat érint, egyre nagyobb népszerűségnek örvend például napjainkban a drum’n’bass. Vannak, akik ezért nem járnak d’n’b partikra, de ez a stílus is tud még újat mutatni: „van néhány olyan zenész, aki sokkal igényesebb, összetettebb drum’n’basst játszik, mint elődeik”. Az elsődleges cél tehát az újdonság folytonos megtalálása bármilyen irányba. Ennek a szubkultúrának a tagjai törekszenek arra, hogy ne jöhessen létre szilárd, minden helyzetre érvényes normarendszere. Így már érthető, hogy miként tekinthető a szubkultúra alapvető ideológiájának ideológiamentessége.

Ám az underground kategóriája mégis megteremti azt az alapot, amely közösséggé teszi a csoportot. Összefoglalja közös érték- és normarendszerüket, ami egy megfogalmazott

¹⁷ A szubkultúra elsődleges információforrása az Internet. A számítógép és az Internet világa egyébként is kötődik a szubkultúra ideológiai alapjaihoz. A kognitív háttér elemeiként olyan könyveket és filmeket említenek, amelyek a mesterséges intelligenciáról, számítógépes utópiákról szólnak. Az összekötő kapocs e két világ között az elektronika használata és a más fajta valóság keresése. Kömlödi Ferenc például e két témát: számítógép és technokultúra, egynek tekinti, „cyberia”-ról beszél.

^m flyer: szórólap.

normarendszerrel szemben jelenik meg. Ebből a szembefordulásból következik az ideológiának, és ennek megjelenésének a közösség életében tudatos volta, és ez a tudatosság a kulturális gyakorlatban is megjelenik.

Az ellentmondások

Az ideológia meghatározásakor mellett foglaltam állást, hogy egy közösség tudatosan megfogalmazott ideológiája nem minden esetben valósul meg teljes egészében. Felfedezhetők olyan ellentmondások a szubkultúra életében, amelyek esetleg ellentmondani látszanak ennek. Ám ezek az ellentmondások sok esetben olyan okokkal magyarázhatóak, amelyek az ellentmondásosságot megszüntetik, vagy bizonyos esetben ezek az ellentmondások is illeszkednek a közösség érték- és normarendszerébe, és így ezeken keresztül is sokat megtudhatunk.

Techno, az univerzális üzenet: vidék-Budapest és Magyarország-külföld

Az underground elektronikus zenével kapcsolatban sokat emlegetett elv, hogy nincs különbség nemzetiség, faj, vallás, lakóhely, vagy bármilyen más szempontból: mindenkihez ugyanúgy eljut, ugyanaz az „üzenet”. Ezt támasztja alá az is, hogy sok előadóról nem feltétlenül tudni, milyen nemzetiségű. És az is, hogy a partikon ezek az esetleges különbségek eltörölődnek, a közösséghez tartozás erősebbnek bizonyul, mint az identitás esetleges más elemei.

Nem ez a helyzet azonban a lehetőségeket tekintve, azaz a közösségen belüli státusz megszerzése szempontjából. Magyarországon az underground technokultúra Budapesten jelent meg először, és a főváros azóta is központjának bizonyul. Bár egyre több vidéki városban is egyre több partit szerveznek, ezekre is budapesti dj-ket hívnak, ám a vidékieket csak ritkán, általában személyes ismeretségen keresztül hívják Budapestre. Sok vidéki dj költözik a fővárosba csak azért, mert itt több lehetősége adódik, és a zene kedvelői is előnyben részesítik a budapesti partikat a vidékiekkel szemben.

A helyzet hasonló Magyarország és a külföld viszonyát tekintve is. London, Hamburg, Amszterdam: ezek a városok a kezdetektől a szubkultúra „fellegráinak” számítanak. Ezekből a városokból és Európa más nagyvárosaiból is gyakran érkeznek dj-k Budapestre játszani. Ám külföldi meghívás magyar dj-részére ritkán érkezik. „...hogy valaki kijusson, nem elég, ha jól kever. Meg ott van az is, hogy zenei téren a külföldhöz képest jó három éves késésben vagyunk. Ahhoz, hogy valaki kijusson, ahhoz az kell, hogy csináljon valami nagyon durva dolgot, amire felfigyelnek kint, elkezdik játszani, és aztán lehet, hogy meghívják.”

Sok olyan magyar zenész van, aki külföldön ismertebb, keresettebb, mint itthon, de ők általában azt a stratégiát választották, amit a vidékiek Budapesttel kapcsolatban: külföldre költöztek, és ott próbálkoztak.

Ez a kérdés akkor válik igazán fontossá, amikor azt vizsgáljuk a szubkultúra által 'létrehozott' sajátos identitás hogyan viszonyul a 'többségi társadalomhoz': jellemző ugyanis, hogy pont a szubkultúra ideológiája által létrehozott korlátok és annak alapelvei akadályozzák meg az ezek mentén gondolkodókat a 'külvilágban' való érvényesülésben. Ezért közülük sokaknak a többségi társadalomban betöltött szerepe és a szubkultúrához köthető identitása nem összeegyeztethető egymással, és ezért egyfajta „kettős élet” mellett döntenek.

„Egyenlő esélyek” – hierarchia a szubkultúrán belül

Ahogy korábban már részleteztem, a parti-kultúra egyik alapelve az egyenlőség. Ám ennek ellenére mégis léteznek közöttük hierarchikus viszonyok. Ez egyik oldalról gyakorlati szempontok mentén, másfelől pedig szimbolikus státuszok alapján szerveződött.

A közösség életének legfontosabb eseménye és tulajdonképpen egyetlen igazi találkozási pontja a parti. Egy partit mindig egy adott csapat szervez. Ők gondoskodnak arról, hogy minden rendben legyen, ők szerzik a helyet, a fellépő lemezlovasokat, ők a buli tulajdonképpeni házigazdái. Mivel minden információ az ő kezükben összpontosul, és övék a buli bevétele – vagy, ami gyakoribb, kiadásai –, ők állnak a hierarchia élén. Ezt bizonyos esetekben egy karszalag vagy egy VIP kártya külsőleg is egyértelművé teszi – szeretném hangsúlyozni, hogy ez nincs minden partin így. Ez kétségtelenül bizonyos kiváltságokhoz juttatja őket, beléphetnek a VIP szobába, beleszólhatnak, hogy ki mit hozhat be a bulira (fényképezőgép, kamera stb.), nem szükséges a bejárat előtt sorban állniuk, stb. Ugyanezeket a kiváltságokat élvezhetik, VIP kártyájuknak köszönhetően, a szervezők által felkért dj-k, vizuális technikáért, dekorációért felelős csoportok, a szervezők közeli barátai, valamint ritkább esetben az újságírók. Ők szintén valamivel magasabb státuszúak. Ám ezek a „hatalmi viszonyok” sosem látványosak: a felszín alatt működnek, és a legtöbb partira járó nem is tudja, hogy a mellette álló esetleg az adott buli szervezője, vagy az egyik dj.

A másik szempont a csoportban betöltött szerep kérdésében a „beavatottság foka”. Akik régóta járnak partikra, sok mindent átéltek a szubkultúra életével kapcsolatban, jártasak vele kapcsolatban, azok bizonyos tekintéllyel rendelkeznek a többiek előtt. Az így kirajzolódó hierarchikus viszony nem csak a partira járók között, hanem a dj-k között is különbséget jelenthet. Bár ennek a hierarchikus viszonnak sincsenek nyilvános jelei, de megfigyelhető, hogy a régi „partiarok” sokszor elkülönülnek az „új generációtól”, esetleg megjegyzéseket is tesznek rájuk. Persze nem két szembenálló csoportról van szó, az ellentétek egyáltalán nem nyilvánosak, és a „beavatottságnak” is vannak különböző szintjei. Vannak olyan régiek, akik ma már csak ritkán járnak partikra, és olyanok, akik az ízlésüknek megfelelő stílusú partikon mindig ott vannak; vannak olyan újak, akik rendszeresen járnak az általuk kedvelt stílusú bulikra, olyanok, akik szelektálás nélkül mindig mindenhol ott vannak, és vannak, akik csak ritkán járnak partikra. Ezeknek a különböző csoportoknak a státusa különbözik a szubkultúrán belül. Ám ezek a különbségek sosem teremtenek valós konfliktushelyzetet, nem jelentenek releváns különbséget a parti igazi célja, a transzélmény átélése szempontjából.

„Egyenlő esélyek” – gazdasági szempontok

Anyagi kérdések az underground technokultúra kapcsán több szempontból is felvetődnek. Az egyik abból az elvből adódik, hogy rendezvényei nem „profitorientáltak”. Ám egy parti megszervezéséhez anyagi háttérrel rendelkezni kell, ebből az következik, hogy nem egyértelműen adott a lehetőség mindenki számára. Léteznek olyan rendezvények, amelyek stábja baráti alapon szerveződik és a díszletkészítés, a helyszín takarítása, a feladatok ellátása buli közben baráti alapon szerveződik (pl. Frankhegy), ám némi kezdőtőke befektetése még ezeknél a rendezvényeknél is szükségeltetik.

Sokan mesélték ezen kívül – többek között maguk az érintett „befektetők” –, hogy ezek a rendezvények sok esetben veszteségesek, annak ellenére, hogy egy nagyobb jelentőségű rendezvényre 3500-5000 forintba is belekerül egy jegy. Annak, hogy ez miképp lehetséges, sajnos nem sikerült utána járnom. De nem csak a parti-szervezőknek és a partira járóknak van szükségük

anyagi háttérre, hanem a dj-knek is. Nem is beszélve a technikai felszerelésről, a lemezjátszók és az alkatrészek költségeiről: egy dj-nek, ha nem akar lemaradni ebben a zenei kavardásban, naponta akár több lemezt is meg kell vennie. Egy lemez 2-3-5000 forintba is kerülhet, és egy átlagos, kezdő dj a fellépéseivel heti 5-10 000 forintot keres. Erről nekem csak ennyit mondtak: „hát igen, az biztos, hogy meggazdagodni nem fogok belőle. De nem is az a baj, hiszen ha ebből is üzlet lenne, megváltozna az egész. Csak az zavar, hogy nem tudok abból megélni, amit szeretek csinálni. Magyarországon csak kevesen vannak, akik tényleg meg tudnak ebből élni, és azok tényleg nagyon régóta csinálják...”.

Ebből az következik, hogy a „szubkultúra életben tartásához” a résztvevők komoly „elhivatottságára” van szükség, hiszen a „mással megkeresett pénzüket költik” a szubkultúra életében való részvételre.

Emellett meg kell jegyeznünk, hogy az üzleti szempontok azért ezt a kultúrát sem hagyja érintetlenül. Mint több más ifjúsági szubkultúránál is, a megfelelő ruhában való megjelenés itt is feltétel, és mára ennek is ára van. Nem is beszélve a különböző kábitószerekről, amelyek a technopartik természetes velejárói, és amiknek szintén megvan az áruk.

E kritériumok megszabják a csoportba való bekerülés lehetőségét, és ebből az következik, hogy létezik olyan társadalmi helyzetű réteg, amely ebből a szubkultúrából „automatikusan kizáródik”, tehát bár a kezdetekkor törekedtek rá, hogy mindenkihez eljuthasson, mára a látszat ellenére nincsen így.

Ebből következően felvetődik a kérdés, hogyan mutatkozik meg a szubkultúrához tartozás a csoport tagjainak mindennapi életében: milyen szerepet töltenek be a többségi társadalomban.

Az ellentmondásos kérdések elemzéséből kiderült, hogy a szubkultúra nem bárki számára elérhető. Bár a kizárás nem ideológiailag meghatározott, ám sajátágaiból mégis egyenesen következik. Ez a jelenség a szubkultúra egységességét erősíti.

A szubkultúrán belüli csoportok felé vezet azonban a hierarchia kérdése. A „beavatottság” foka státuszkülönbséget teremt a közösségen belül, és az így létrejövő közösségek megkülönböztetik önmagukat a más státuszúaktól.

A szubkultúra és a többségi társadalom lehetőségei összeegyeztetésének problémája elsősorban a magasabb státuszúakat érinti, hiszen ez együtt jár azzal, hogy életüknek jelentősebb „részét tölti ki” a szubkultúrához tartozás.

A „hétköznapiak”

Az előző fejezetekben megvizsgáltam az általam kutatott szubkultúra fő jellemzőit, valamint megpróbáltam megkeresni azt a jelenséget, ami a „többségi társadalomtól” elválasztja, vagyis ami mentén a közösség létrejött. Most pedig azt szeretném kideríteni, hogyan ’működik’ ez az ideológia, ez az identitás a többségi társadalomban – amelynek a közösség tagjai szintén részesei.

Amikor kísérletet tettem az underground technokultúra besorolására az ifjúsági szubkultúrákról alkotott kategóriák rendszerébe, azt állítottam, hogy nem a „többségi társadalom” ellen, hanem amellel létezik. A csoport tagjai „részt vesznek” ennek életében is, nem törekednek rá, hogy kizárják magukat. Ám mindezek ellenére erre is találni példát. Létezik egy történet, amit többektől több változatban is hallottam már. Ez a történet egy srácról szól, aki „feladta polgári életét, és speed-junkey lett belőle. Anyagilag teljesen tönkrement, de nem bánta meg, egyetlen célja volt: az élmény, mindig stimulálnak lenni. Ez a lényeg: élni az életet”.

Annak ellenére, hogy a történetben szereplő srác életútja a közösség ideológiájának alapjait „teszteli meg”, mégis igen kevesen tekintik „követendő példának”. Bár az élménykeresés kiemelt szerepű az életükben, mégsem kizárólagos cél, csak mint alternatíva jelenik meg, egyébként a legkülönbözőbb foglalkozású, életkorú – bár elsősorban fiatalok, 15-35 éves korig –, családi háttérű emberek életében. Vannak azért tipikus lehetőségek, amelyek ehhez a szubkultúrához kötődnek. Nagyon sok dj dolgozik például reklámszöveg-íróként: érdekes ellentmondás: a „kommercializálódás elutasítói a reklámparban”. Másik lehetőség popzenei sztárok dalai remix-változatának elkészítése, amely aztán az adott sztár albumára kerül fel. Az egyik interjúalanyom, aki még szüleivel él, egy underground lemezboltban dolgozik, és fizetését minden alkalommal egyből ott el is költi.

A kábítószerrel

Az előző fejezetben bemutattam, hogy milyen lehetőségei vannak a szubkultúra tagjainak felfogásuk „elhelyezésére” a többségi társadalomban. Ezekből látszik az, hogy a közösség normái ezzel a normarendszerrel dinamikus kapcsolatban vannak: a szubkultúra normái ezek mentén adott új alternatívák, és a „többségi társadalom” világnézetbeli változásai a közösség normáit sem hagyják érintetlenül. Tehát a „technokultúrának” nem jellemzője a társadalom normáival való szembefordulás, mégis van egy olyan aspektusa, amely a „többségi társadalom” szempontjából „törvénytelennek” minősül. A közösség tagjainak a kábítószerrel való vélekedése, bár sok szempontból egymástól is eltér – van, aki szükségesnek és van, aki lehetségesnek tartja –, a vélemények megegyeznek abban, hogy a kábítószer-fogyasztással kapcsolatos törvények, és a közvélemény vélekedése nem megfelelő: ez az a pont, ami ténylegesen szembefordítja ezt a közösséget a többségi társadalom normáival, ez az tehát, ami alapján ellenkultúrának is lehetne minősíteni.

„... már megint ez a fekete meg a fehér. Ez kényelmes, az emberek szeretnek sémákban gondolkodni. Nem szeretnek belelátni a dolgok mélyébe, mert azzal túl fárasztó foglalkozni. Techno egyenlő drog. Punkum. Ezen az alapon mondhatnám, hogy rockzene egyenlő alkoholizmus. Nincs konkrét összefüggés...”.

„...és a sámánokkal mi a helyzet? A zene mindig kötődött a tudatmódosításhoz...”.

„... a technóban az alkoholnak nincs szerepe: elnehezíti, felkelti az agressziót, tompítja az érzékenységet. Ez pedig a szimpátiáról, szexuális harmóniáról, nemek egyenjogúságáról, a valóságra való legteljesebb nyitottságról szól...”.

A kezdeti időkben a legjellemzőbb drogfajta az LSD volt, mára azonban az extasy, a speed és az energiatálcák szinte teljesen kiszorították.

„...az extasy elképesztően fogékonyra tesz a hangok anyagi tulajdonságai iránt...”.

„...felpörget, akár egész éjszaka táncolhatsz, és nincsenek káros következményei, mivel csak alkalmanként fogyasztod, és nincs is olyan hatóanyaga, ami veszélyes lenne, nem úgy, mint például az alkohol...”.

„...az az egyetlen probléma Magyarországon a kábítószer-fogyasztással, hogy nincsen kultúrája. Nem tudnak az emberek különbséget tenni köztük, és azt sem tudják, hogyan viselkedjenek velük kapcsolatban...”.

Nemrégiben hallottam egy új számot, amely egy alkoholistát és egy drogos párbeszédéről szól – egyébként ritkán fordul elő, hogy ezeknek a számoknak szövegük legyen. Az alkoholista agresszív volt, üvöltözött, mindig a másik szavába vágott – szólamának zenei aláfestése is egyszerűbb, monotonabb, basszus alapú volt –, míg a drogos higgadtan, logikusan érvelt – ezek

alatt a részek alatt finomabb, bonyolultabb ütemű zene szólt. Ez az egyébként parodisztikus ábrázolás jól szemlélteti a közösség elképzeléseit a témával kapcsolatban. A kábítószer fogyasztását nem tartják ártalmasnak. Számukra ez egy választható eszköz, amely a transz-élmény átéléséhez segít hozzá. Hatásait tekintve sokkal kevésbé tekintik ártalmasnak, mint az alkoholt, amelynek fogyasztásától sokan közülük elzárkóznak. A „többségi társadalom” vélekedését a kérdéssel kapcsolatban „tudatlanságnak” tartják, véleményük szerint a kábítószer nem ismeréséből ered. Ahogy arról már a korábbiakban is szó volt, értelmezésük alapjaként sokan a természeti népekre hivatkoznak, ahol a különböző tudatmódosító szerek használata nemcsak hogy elfogadott, hanem általános is. Az alkohollal való szembeállításából is jól látszik a közösség normáinak a „többségi társadalom” normarendszere mellett való létezése, hiszen az alkoholfogyasztás elfogadott, ők ellenben kritikusan szemlélik azt, és mellette kevésbé káros hatású alternatívának tekintik a kábítószer fogyasztását. Tehát véleményüket ebben az esetben sem a szembefordulás, inkább a kritikus szemléletmód jellemzi, és inkább a „közvélemény” az, amely ezt a véleményt a közösség normáival való éles szembenállássá „változtatja”.

Összegzés – egy szubkultúra elemzésének tapasztalatai

Munkám során kísérletet tettem rá, hogy egy sok esetben elsőre ellentmondásosnak tűnő szubkultúra értelmezéséhez közelebb jussak. Terepmunkám során talán rengeteg zsákutcába is jutottam, de ezek a most zsákutcának tűnő kitérők is segíthetnek majd a későbbi elemzések során. Egyelőre még csak ennek a „szimbolikus rendszernek” néhány elemét sikerült mélyebben körüljárni, még hátra van a feladat, hogy „általános jellemzést adjak az egészről” (Geertz 2001:210).

Értelmezésem szerint a szubkultúra elemzésekor a központi elem az a jelenség, amit az underground fogalma jelent számukra: ez az, amin keresztül megfogalmazódik a többségi társadalom kínálta lehetőségek mellett megjelenő alternativitás. A többségi társadalom normáinak és világlátásának kritikus szemlélete hozza létre a közösség saját egységes normarendszerét és világlátását, amely közösségként értelmezhetővé teszi őket. A közösségen belül azonban e közösnek nevezhető értékek, normák mentén különbségek, csoporton belüli választhatóság is létezik (ez a jelenség is a csoport ideológiához illeszkedik). Ezeknek a csoporton belüli csoportoknak a kutatása lehet az az út, amelyen a közösség kutatása folytatható.

Terepmunkám tapasztalatai alapján azt gondolom: az underground technozenéhez kapcsolódó csoportkultúrát háromféleképp lehet megfogni a legegyszerűbben. Az egyik út adott stílushoz kötődő rendezvények nyomon követése, amelyen keresztül az előbb említett közösségen belüli közösséggel lehet mélyebbről megismerkedni, és a különbségek és a közös pontok alapján mélyíteni a szubkultúrával kapcsolatos ismereteket. A másik egy adott rendezvény, parti-sorozat látogatása, amelynek megvan az a veszélye, hogy csak a „rítusok alkalmával” van alkalmunk belepillantani a közösség életébe. A harmadik lehetőség, hogy egy baráti társasághoz csapódik a kutató. Ezeknek a lehetőségeknek az az előnye, hogy egy strukturáltabb, jobban körülírható kutatás elvégzését teszik lehetővé, ami jelentős mértékben elmélyítheti a szubkultúrára vonatkozó tudásunkat.

„Nem a beszédeseményt, hanem a beszéd mondottját” (Geertz 2001:212). Kutatásom tapasztalata az is, hogy a kulturális antropológia módszere, a résztvevő megfigyelés alkalmas arra, hogy valódi vagy látszólagos ellentmondások megértésén és feldolgozásán átsegítse a kutatót, és közelebb kerüljön az adott kultúra megértéséhez.

És hogy miért van szükség a szubkultúrák kutatására, megismerésére? Erre a kérdésre Geertznél találtam meg válaszomat:

„A mi társadalmunkban az idegen gondolkodás par excellence szakértője az etnográfus, aki színpadra viszi a különösséget, magasztalja a sokféleséget, és széleslátókörűséget lehel. Bármilyen módszerbeli és elméleti különbségek választanak is el minket egymástól, abban az egyben egyformák vagyunk, hogy mindannyian más világok hivatásos megszállottjaiként létezzünk, és mindannyian megszállottan törekszünk arra, hogy érthetővé tegyük őket először magunk, majd olvasóink számára. És addig, amíg ezek a világok valóban máshol voltak, ott, ahol Malinowski megtalálta őket, és Lévi-Strauss emlékezik rájuk, addig, habár megközelítésük sok nehézséggel járt, elemzésük nem jelentett különösebb problémát. A „primitívekre” („vadakra”, „bennszülöttekre”...) úgy tekinthetünk, mint a marslakókra – mint az érzések, gondolkodás, ítélet és viselkedés más lehetséges módjaira, amelyek nem állíthatók párhuzamba a miénkkel, hanem rajtunk kívül álló alternatívákat képviselnek. Manapság, mivel a „más világok” és az „idegen gondolkodásmódok” már nem máshol vannak, hanem a közvetlen közelünkben, mint fenyegető „rések köztem és azok között, akik másképpen gondolkodnak”, mint variációk a mi képünkre, retorikai szokásainkat és küldetésstudatunkat a megváltozott körülményekhez kellene igazítanunk” (Geertz 2001:390).

Ahogy Geertz írja: közvetlen közelünkben is különböző másságok léteznek. Ezek tudatosítása, megismerése fontos szempont lehet nem csak távoli világok, de saját környezetünk értelmezésekor.

A különböző szubkultúrák elemzése a társadalomtudományi kutatások előtt álló egyik lehetséges út. Dolgozatomban arra tettem kísérletet, hogy hozzájáruljak a saját társadalom megismerésére való törekvésekhez.

/A tanulmány elérhető elektronikus formában a DAATH Magyar Pszichedelikus Közösség honlapján: <http://www.daath.hu/incoming/AngyalosyTechno.doc/>.

Irodalom

- Babbie, Earl 1996 *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata*. Bp. Balassi Kiadó.
- Biró Judit szerk. *Deviációk. Válogatott tanulmányok*. Bp. Új Mandátum Könyvkiadó.
- Bockie W. J. – DJ Fever Techno – a jövő kultúrája (legalábbis, ami a közeljövőt illeti). *Replika* 39: 23-38.
- Boglár Lajos 2001 *A kultúra arcai*. Bp. Napvilág.
- Bóta Barnabás – Fülöp Zoltán 2000 A keverő is hangszer. Kerekasztal beszélgetés magyar DJ-kkel. *Replika* 39: 39-60.
- Demetrovics Zsolt szerk. 2000 *A szintetikus drogok világa: A diszkódrogok, drogfogyasztók, szubkultúrák*. Bp. Animula.
- Dessewffy Tibor 1998 *Alice csodaországban avagy a kultúrakutatás a 21. században*. <http://www.computronic.hu/imago/dessew.html/>
- Eliade, Mircea 1999 *Misztikus születések*. Bp. Európa.
- Fejér Balázs 1997 *Az LSD kultusza. Egy budapesti kulturális színpad krónikája*. MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpont Munkafüzet sorozat, No. 48.
- G. Márkus György 1985 Az ifjúsági szubkultúrák ideológiája. *Világosság* 3.
- Geertz, Clifford 2001 *Az értelmezés hatalma*. Bp. Osiris.
- Giddens, Anthony 1997 A kultúra, az egyén és a társas interakció. In uő. *Szociológia*. Bp. Osiris.
- Hebdidge, Dick 1995 A stílus, mint célzatos kommunikáció. *Replika* 17-18: 181-200.
- Horkai Anita 1997 *Screenagerek: a techno-kultúra megjelenési formái a mai Magyarországon*. Bp. MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpont Munkafüzet sorozat 67.
- Huszár Tibor – Sükösd Mihály szerk. 1969 *Ifjúságszociológia*. Bp. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 1986 Értékek és ifjúság. In Tráser László szerk. *Társadalmi szerkezet-műveltség-deviancia*. Szeged, 145-166.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor szerk. 1995 *Rejtjelek 2*. Bp. Kossuth Kiadó.

- Klaniczay Gábor 1993 Gondolatok a népi kultúra, szubkultúra és az ellenkultúra viszonyairól. *Beszélő* 35:4-6.
- Kömlödi Ferenc 1999 *Fénykatedrális. Technokultúra 2001*. Bp. Kávé Kiadó.
- Lévi-Strauss, Claude 2001 *Strukturális antropológia I*. Bp. Osiris.
- Nagy Terézia 2000 A hip-hop, mint globális szubkultúra megjelenése egy nagyvárosi (szegedi) kulturális térben. Szeged. JATE. /Részben átdolgozott változata kötetünkben is megjelenik – a szerk./.
- Papp Richárd 2000 Fonott kalács. *Kultúra és közösség*. 3/5: 91-99.
- Rácz József 2000 *Devianciák*. Bp. Új Mandátum Könyvkiadó.
- Rácz József 1992 Ifjúsági szubkultúrák. In Gazsó Ferenc – Stumpf István szerk. *Rendszerváltás és ifjúság*. Bp. MTA PTI.
- Rácz József 1997 *Ifjúsági szubkultúrák, intézmények, devianciák. Válogatott tanulmányok*. Bp. Scientia Humana.
- Simmel, Georg 1973 *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Bp. Gondolat.
- Shwendter, Rolf 1976 A szubkultúra elmélete. *Helikon* 1. 75-90.

Vitos Botond Psytrance.cz

Bevezető

A kutatás tárgya egy csehországi közösség, amely az elektronikus (tánc)zene „psytrance” műfaja köré összpontosul. Dolgozatomban először a szubkulturakutatás kontextusaiban vizsgálom ezt a csoportot, majd a droghasználathoz kapcsolódó élménystruktúrákat egy olyan kultúrtörténeti háttérrel állítom kapcsolatba, amelyben az abszurd irodalom Lewis Carroll-i hagyománya emelkedik át a késő modern társadalom kontextusaiba. Ezután az elektronikus zene esztétikáját és technotudományhoz fűződő viszonyait tárgyalom, majd a természet és technológia sajátos szimbiózisát vizsgálom a terepen. Végül pedig rámutatok arra, hogy ezek az elemek olyan kulturális jelenség struktúrái mentén ötvöződnek, mely leginkább egy hitnélküli vallásként értelmezhető.

1. Psytrance – szubkultúra?

Ebben a fejezetben a kortárs (brit) szubkulturakutatás kereteibe helyezem a dolgozatom tárgyát. Az elméleti háttér összefoglalására az utóbbi évek szakirodalmában több helyen is sort került (pl. Kacsuk 2005; Hodkinson 2002), ezért az alábbiakban ezen összefoglaló jellegű írásokra is hivatkozva felvillantom a fontosabb áramlatokat, a dolgozat szempontjából lényegesnek ítélt fogalmakra részletesebben is kitérve. A fejezet következő pontján a kutatás módszertani hátterét ismertetem. Ezután felvázolom a terepet, majd annak három fő aspektusa mentén megvizsgálom, hogy esetében a fogalmi keretrendszer milyen mértékben, illetve milyen fenntartásokkal és módosításokkal alkalmazható.

1.1 Elméleti keret

A szubkulturakutatás első hulláma az 50-es és 60-as évek chicagói iskolájához kapcsolódik, amely a szubkulturákat deviáns csoportokként tárgyalva, megjelenésüket nem az egyének pszichológiai jellemzőiből, hanem a társadalmi viszonyok és az egyének azokon belül elfoglalt helyzetének kölcsönhatásaiból származtatja. A chicagói iskola szemléletmódjában a személyes státuszproblémákra az új, kollektív értékrendszerek felállítása kínált megoldást (Kacsuk 2005:92; Hodkinson 2002:9). Az iskolán belül Howard Becker nevéhez fűződik azon jazz-zenészekről írt tanulmány, amely a „hip/square” („menő/kockafej”) ellentétpárhoz fűződően a szubkulturális hitelesség problémáját, illetve a külvilágtól való elhatárolódás dimenzióit tárgyalja – ezek a fogalmak majd a szubkulturakutatás későbbi áramlataiban is központi fontossággal bírnak (Kacsuk 2005:93). Becker emellett a szubkultúra külső címkézésének hatására a szubkultúra-külvilág ellentétpár növekvő polarizálódásra is felhívja a figyelmet (Hodkinson 2002:10).

A szubkulturakutatás második (brit) hullámához kapcsoltan, Becker munkájára épít Stanley Cohen brit kutató 70-es évekbeli, morális pánikkal kapcsolatos munkája. A morális pánik elméletének egyik alapgondolata, hogy a szubkulturákat az elnevezés, illetve a médiában való reprezentáció definiálja. Cohen a modok és rockerek 60-as évek közepén közriadalmat kiváltó, tengerparti üdülőtelepüléseken zajló „összezsapásait” vizsgálva arra jutott, hogy a mod-rocker szembenállás eredetileg nem az egymástól stílusuk alapján elhatárolódó csoportok között, hanem a

helyi és környékbeli, illetve fővárosi fiatalok csoportjai között volt megfigyelhető. A mod és rocker szubkulturális alakjai az esemény médiafeldolgozásai során váltak felismerhetővé, tehát „a két ifjúsági stíluscsoportot a már létező elemek együttállásainak halmazából az elnevezés ténye kristályosította ki” (Kacsuk 2005:94). A szubkulturák elnevezéseit pedig a tömegmédia aktorai (újságírók, szerkesztők, stb.) hozták létre.

A második hullám Cohen tevékenysége mellett elsősorban a 60-as és 70-es évek birminghami iskolájához, a Kortárs Kritikai Kultúrakutatói Központ (Centre for Contemporary Cultural Studies – a továbbiakban CCCS) munkásságához kapcsolható, amely a második világháború utáni látványos, stílusorientált ifjúsági szubkulturákat (modok, rockerek, skinheadek, punkok, stb.) helyezte a figyelem központjába (Kacsuk 2005:94). A CCCS kutatói a (munkásosztálybeli fiatalok csoportjaiból kialakuló) szubkulturákat egy neomarxista-strukturalista perspektívából „a mélyebb társadalmi struktúrák és erőviszonyok kifejeződéseinek tekintették, amely lehetővé tette, hogy a felszínen is megfigyelhető látványos stílusok ezen mélyebb konfliktusokra utaló jelentéseit a szintén strukturalista szemiotika eszközeivel igyekezzenek megfejteni” (Kacsuk 2005:95). A CCCS megközelítésében a munkásosztálybeli fiatalok hedonisztikus fogyasztási szokásai, valamint az általuk kialakított (szubkulturális) ízlés- és stílusvilágok a kapitalista többségi társadalomban elfoglalt pozícióikat tükrözték (Hodkinson 2002:10). Phil Cohen CCCS-kutató értelmezésében (1972:23) a szubkulturák a munkásosztály rejtett vagy megoldatlan ellentmondásaira (mint pl. a munkásosztály tradicionális puritanizmusa és az új, hedonisztikus fogyasztás közötti ideológiai ellentét) kínálnak „mágikus” (szimbolikus) megoldásokat és reprezentációkat. Dick Hebdige későbbi (1979) művében rámutat a faji dimenzió jelentőségére a szubkulturák kialakulásában. Szemléletében emellett az osztály- és rassz-ellentétek „mágikus” megoldásai vagy reprezentációi számára a *stílus* tudatos fogyasztói rítusa biztosít kommunikációs csatornát, amely a fogyasztói javak (pl. egyes ruhadarabok) eredeti kontextusukból való kiemelésével és új, szubkulturális kontextusokba való áthelyezésével (*bricolage*) operál (1979:103-105). Hebdige a stílár *bricolage* jelenségét Paul Willis CCCS-kutató azon homológia-elméletével kapcsolja össze, amely strukturális kapcsolatokat állít fel a szubkulturák belső elemei (pl. értékrendszer, életstílus, szubjektív tapasztalatok és zenei struktúrák) között (1979:113).

A 80-as évek végétől kezdve, a szubkulturakutatás harmadik hullámában, a CCCS munkásságát számos ponton vizsgálták felül és értékelték át (Kacsuk 2005:100). A CCCS és a chicagói iskola munkáit a legtöbb kritika egyfelől abban a tekintetben érte, hogy a szubkulturákra elsősorban osztály- illetve rassz-központú státusproblémák szimbolikus megoldásaiként, illetve szimbolikus ellenállási formákként tekintettek, leegyszerűsítve ezáltal a szubkultura és többségi társadalom közötti kapcsolatokat (Hodkinson 2002:11). Ezek a fenntartások különösen érvényesek a kortárs klub- és parti-kultúrák estében, amelyekre nem tekinthetünk a munkásosztály vagy a rassz dimenziói mentén körvonalazódó jelenségekként, tehát az ide kapcsolható szimbolikus ellenállási formákként sem kezelhetjük azokat (Ueno 2003:101). Továbbá, miközben a CCCS kutatói kiemelt hangsúlyt fektettek a strukturális homológiák és a zárt szubkulturális határok meglétére, a harmadik hullám kritikái szerint figyelmen kívül hagyták a szubkulturák belső változékonyságát, a határok fluiditását, illetve az egyének mozgékonyosságát a különböző szubkulturák között. Felülvizsgálat alá kerültek olyan CCCS-álláspontok is, mint a piac másodlagos szerepe a szubkulturák formálódásában, illetve a szubkulturák egyértelmű szembeállítása a médiával és piaccal (Hodkinson 2002:11). Míg Hebdige-nél (1979:90-99) a társadalomban „zajként” operáló és a renddel ellenszegülő szubkulturákat a piac/média, kialakulásuk után, egy kétlépcsős folyamat során kebelezi be (a szubverzív szubkulturális jelek piaci áruvá való átfordításával és hatástalanításával, valamint a deviáns viselkedés „felcímkézésével” és újraértelmezésével), Thornton (1995)

nagyhatású Clubcultures (Klubkultúrák) könyvében átértelmezi a szubkultúrák és a piac/média közötti kapcsolatot. Egyfelől, a brit acid house zenei stílus 1990 körüli fénykorához kapcsol, felhívja a figyelmet arra, hogy Stanley Cohen morális pánik fogalma sok esetben a szubkultúrák marketingjében jut kiemelkedő szerephez (1995:120, 136). Továbbá, míg Cohen média-fogalma elsősorban a tömegműediumokat fedte le, Thornton munkájában a média árnyaltabb felosztására vállalkozik, megkülönböztetve makró-, niche- és mikromédiát: az első a tömegműediumokra, a második a (zenei) szaklapokra, a harmadik pedig a szórólapokra, rajongói kiadványokra, (elektromos) meghívókra, levelezési listákra és szubkulturális weblapokra vonatkozik. Thornton (1995:117-162) kimutatja, hogy a média különböző formái aktív szerepekhez jutnak a szubkultúrák kialakulásában, elhatárolódásában és fejlődésében. A különböző médiumok mellett kiemelt jelentőséggel bírnak a *szubkulturális tőke* közvetítésében és fenntartásában. Ez a kifejezés, amelyet Thornton a bourdieui kulturális tőke fogalmához kapcsol, arra az ismeretanyagra vonatkozik, amely a szubkulturális elemekben való jártassággal kapcsolatos (pl. szleng, viselkedési és öltözködési normák, háttérinformációk, táncstílusok) (1995:11-12). A szubkulturális tőke lehetővé teszi továbbá, hogy hordozója a szubkultúra elismert és hiteles tagja, vagyis „hip” („menő”) legyen, és ahogyan Becker jazz-zenészeinél, e kategória itt is egy bináris oppozíció egyik pólusához tartozik, melyet a klubkultúrák az „underground” („földalatti”) fogalmával definiálnak. A külvilágra/tömegkultúrára vonatkozó ellenpólus pedig ez esetben a „mainstream” („fősodor”¹⁸) fogalmában konceptualizálódik.

Mivel a mainstream problematikája e fejezet későbbi vizsgálataiban központi helyet foglal el, az alábbiakban összefoglalom a fogalom thorntoni értelmezését. Thornton rámutat arra (1995:5), hogy a szub/klubkultúrák ideológiai rendszere ugyanúgy a (felszínesként és másodrendűként megbélyegzett) tömegkultúra ellenében fogalmazódik meg, mint ahogyan a művészeti világ diskurzusai is. Míg azonban a (magas)művészet számára a veszélyt a tömegkultúrába való *leszivárgás* képezi, az „underground” szubkultúrák számára a mainstreambe való *fel*kapottság az elkerülendő. Ez a metaforikus pozicionálás arra az alsóbbrendű státusra is rámutat, amelyet a fiatalkori szubkultúrák alternatív ideológiai/hierarchikus rendszerei a többségi társadalomban elfoglalnak. Thornton megfigyeléseit 1988 és 1992 között végzett angliai terepmunkájára alapozza, amely az időszak jelentős acid house/rave klubkultúráihoz kapcsolódott. A klubkultúrák résztvevői egy olyan, sztereotipizált és feminin mainstream-kép ellenében definiálták önmagukat, melyet egy homogén, nem a zenére fogékony, hanem a tánczene szociális és szexuális aspektusaiban érdekelt tömeg („a kézitáskáik körül táncoló Sharon-ök és Tracy-k”) képviselt. A mainstream zenei vetületét pedig a népszerű, „toplistás” tánczene képviselte. Thornton arról számol be, hogy átfogó, több mint 200 éjszakai szórakozóhelyre kiterjedő terepmunkája során sehol nem találkozott a fent leírt mainstream-el, vagyis a „toplistás” zenére táncoló, homogén közönséggel. Ezért szerinte a mainstream nem más, mint az a (tömegkultúrára utaló) kulturális Másik-fogalom, amely nem a társadalmi valóságban, hanem csupán a szubkultúra belső diskurzusaiban mutatható ki. A képzet elsődleges szerepe a szubkulturális öndefiníció kialakításában rejlik (öndefiníció a mainstream ellenében), s míg a szubkultúra önmagát heterogénnek deklarálja, Másikját szükségszerűen homogenizálja és sztereotipizálja (1995:98-115).

A harmadik hullám munkáiról elmondható, hogy újraértékelik, átdefiniálják a CCCS szubkultúra-fogalmát, radikálisabb esetekben pedig elvetik azt, új fogalmakat vezetve be helyette.

¹⁸ A magyar szakirodalom az angol nyelvű „mainstream” kifejezést gyakran „fősodor”-ra fordítja le. A magyarországi szubkulturalisták, illetve a média az esetek többségében eredeti formájában hagyja meg a szót. (A google, valamint az origo internetes keresője jelenleg kb. 20-szor annyi, túlnyomórészt magyar szövegekben előforduló találatot eredményez „mainstream”-re, mint „fősodor”-ra). A dolgozat folyamán én a „mainstream” kifejezést használok.

A szerzők különféle megközelítési módjai különböző terminológiákat szülhetnek. A kialakult fogalmi készlet heterogenitása üdvözlendő, hiszen a változatos zenei műfajok és (transz)lokális struktúrák köré felépülő különféle „szubkulturákat” más-más fogalmi eszközökkel lehet megragadni: pl. a nagyvárosok kulturális és térhasználati kontextusaiban jól alkalmazható „színtérre” esik a választás a Montreal-i indie rock „színtér” esetében (Stahl 2004:52-56), míg St John (2003:65-78) a globális DiY (aktivista) technokulturák esetében Maffesoli „tribus” (vagy „neo-törzs”) fogalmának egy újragondolt, átalakított változatát preferálja.

Az új terminológiák kontinuumra kifeszíthető két fő paradigmatisztikus háttér, a modern és a posztmodern pólusai közé. A következőkben Muggleton (2000) munkájára hivatkoznék, aki a modern-posztmodern vita kapcsán két olyan weberi ideáltípus felépítésére vállalkozik, amelyek mentén érzékeltetni lehet a modern és posztmodern tulajdonságait és érzékenységeit (2000:34). Ennek érdekében a kiindulási pontot az átfogóbb értelemben vett posztmodern teoretikusainak azon közös álláspontja jelenti, miszerint a posztmodern lebontja a modern rögzített határait és hierarchiáit, s ezáltal egy felszínes és fragmentált kultúrát eredményez. Muggleton kiemeli, hogy a modern és posztmodern között nem húzható meg konkrét határvonal, és felhívja a figyelmet arra a kettős természetre, amely a modernitást mindig is jellemezte. Lash és Friedman elmélete alapján itt az egyik oldalon arra racionalitás által motivált *felvilágosodás-modernítésre* gondol, amely a szilárd, statikus és univerzális jelzőkkel írható körül, a másikon pedig a gyors társadalmi változások tapasztalatában gyökerező, expresszív és hedonisztikus *esztétikai modernítésre*, amelyet a mozgás, a fluxus, a változás, és az előreláthatatlanság jellemez. Muggleton a posztmodernre a felvilágosodás-modernítés tendenciáitól való eltávolodásként, illetve az esztétikai modernitás tulajdonságainak felerősítéseként tekint (2000:35). Ez a felvetés összhangban áll Lyotard azon kijelentésével, miszerint a posztmodernitás nem egy új kor, hanem a modernitás bizonyos állásfoglalásainak újraírása, különös tekintettel a felvilágosodás univerzális felszabadítás-projektjére (1991:34). A szubkultúra „erős” posztmodern felfogását jól tükrözi Polhemus elmélete, aki a klubkulturák kapcsán gyors ütemben változó és az egyik stíusból a másikba átforduló, a hitelességre hangsúlyt nem fektető és felületes egyéni identitásokat vél felfedezni (Muggleton 2000:102), s ez az eklektikus, poszt-szubkulturális fragmentáció az ezredfordulós „stílus-áruház” (supermarket of styles) feloldhatatlan vizuális kakofóniájában csúcsosodik ki (Polhemus 1996:125-126). Muggleton kutatási eredményei messzemenően nem a posztmodern e radikális formáját tükrözik, hanem arra mutatnak rá, hogy „a szubkulturális érzékenység jellemzésénél a realitás modernista mélységgel rendelkező modelljéhez egy változékonyságra és hibriditásra fektetett posztmodern hangsúly társul” (Muggleton 2000:158). Így pl. a szubkulturalisták elismerik a személyes változás, valamint a szubkulturális határok áthágásának fontosságát, ám ez a változás viszonylag lassú ütemben, fokozatosan megy végbe, a belső (és hiteles) én-kép sérülése nélkül (2000:117-118).

Miután meglátása szerint a CCCS modellje nem alkalmazható a szubkulturális heterogenitás és fluiditás megragadására, Muggleton munkájában egy ponton (2000:128) Maffesoli „neo-törzs” fogalmát említi meg. Ez a kifejezés gyakran felbukkan a szakirodalomban, sok esetben az elektronikus (tánc)zenei¹⁹ szubkulturákhoz és színterekhez kapcsoltnak (Bennett 2002, Ueno 2003, St John 2003, Sweetman 2004). A terminust részletesen tárgyalja Bennett (2002), aki a szubkultúra tradicionális fogalmát használhatatlannak tartja, mivel az „hermeneutikai lezártasgot kíván a zenei

¹⁹ Itt megjegyezném, hogy bár az elektronikus zene műfajára és al-műfajaira a szakirodalom különféle kifejezésekkel hivatkozik (sok esetben pl. az elektronikus zene egészére mint *techno*-ra hivatkoznak), dolgozatomban következetesen az *elektronikus (tánc)zene*, vagy röviden az *elektronikus zene* terminust használom (az indoklást ld. a psytrance esztétikájára vonatkozó fejezetben).

és stílusbeli preferenciák közötti kapcsolatra erőltetni” (2002:141), és rámutat a késő modern fogyasztói társadalom ifjúsági „szubkultúráinak” instabil és változó kulturális kötődéseire. Maffesoli „tribus” („törzs”) fogalma alapján „neo-törzsek”-nek nevezi azokat a változó, ideiglenes, az életstílusokon keresztül kifejeződésre jutó szerveződési formákat, amelyeken az egyén élete során áthalad, és amelyek a megjelenést és a formát részesítik előnyben. Maffesoli (1996:19,75) szerint ezeket a csoportosulásokat egy orgiasztikus/dionüszoszi tendenciákkal rendelkező érzelmi háló (affectual nebula) szövi át, amely az ex-stasis (az énből való kilépés) dezindividualizációs „extázisát” generálhatja (ez a jelenség fokozottan érvényesül a kis csoportok esetén). Bennett (2002:135) a neo-törzsekhez kapcsolatan felhívja a figyelmet Chaney „életstílus” fogalmára is, amely a jóval stabilabb „életmóddal” szemben egy olyan, a javakkal és fogyasztási mintákkal való „szabadon választott játékokra” utal, amelynek során az egyén ezeket a kulturális erőforrásokat az önkifejezés módjaiként jeleníti meg.

A neo-törzsek és életstílusok fogalmait elsősorban abban a tekintetben érte kritika, hogy csupán felületes és átmeneti kötődést feltételeznek az egyén részéről (Greener és Hollands 2006:399), illetve túlhangsúlyozzák a csoport változatosságát és instabilitását (Hodkinson 2002:29). Ezért Hodkinson (2002:28-33), a szubkultúra fogalmát újradolgozva, bevezeti a szubkulturális szubsztancia terminust, amely egy négy indikátorból álló fogalmi rendszeren keresztül hivatott megmutatni azt, hogy mennyiben nevezhető egy csoport szubkultúrának. A négy indikátor: a következetes jellegzetesség (közös ízlés- és értékrendszer, amely a csoportra nézve megkülönböztető jelleggel bír), az identitás (azonosulástudat és a külvilágtól való megkülönböztettség érzése), az elkötelezettség (a szabadidő jelentős részének szubkulturális tevékenységre való fordítása például a baráti kapcsolatok, fogyasztói szokások, internethasználat területén), valamint az autonómia (a társadalom szociálpolitikai rendszerétől és a tömegmédiумoktól való viszonylagos függetlenség).

Kahn-Harris (2007:18-19) Hodkinson munkájára reagálva úgy véli, hogy nem elegendő a szubkultúra-fogalom újraértékelése, mivel a terminus a kortárs társadalom posztmodernbe hajló jelenségeinek megragadására nem alkalmazható. A „neo-törzsek” fogalmának alkalmazása sem lehet kielégítő, mivel az a fent említett pontatlanságok mellett további problémákat is felvet (pl. az intézményes és textuális keretek figyelmen kívül hagyása), ezért Kahn-Harris az extrém metál zenei stílusról szóló munkájában a „színtér” fogalmával operál. A terminus a makro-szintű társadalmi modellek és a mikro-szintű társas interakciók között, közép-szinten ragadja meg a zenei stílussal kapcsolatos társadalmi jelenségeket, és előnye, hogy holisztikus keretet biztosít az előállítási, terjesztési, és textuális folyamatoknak, a kommunikációs csatornáknak és az intézményes háttereknek, továbbá kellőképpen kiterjesztett formájában, a befogadókra vonatkozóan a neo-törzsek dionüszoszi tendenciáira is rámutathat (2007:19).

Ami pedig a jelen kutatási terepet illeti, a résztvevők a beszélgetések során nagyrítván „törzsekként” vagy „törzsek halmazaként”, gyakrabban „színtérként”, de leginkább „baráti körként”, vagy „közösségként” utaltak önmagukra. Ezen öndefiníciókkal részleges átfedésben (nem feledkezve meg arról, hogy a fejezet eddigi részében felvázolt, egymástól eltérő fogalmak legtöbbje és azok konceptuális háttere a terep különböző oldalokról történő megközelítései során valóban hasznosnak bizonyulhat) a dolgozat további részében a szubkulturálatudomány terminológiáira nézve semlegesnek mondható „terep” és „közösség” (azaz egyének halmaza) kifejezésekkel hivatkozom a kutatás tárgyára, illetve átfogóbb értelemben az általam kellőképpen tágnak tartott „színtér” fogalmat használok.

1.2 Módszertan

A következőkben felvázolom a terepmunka módszertani hátterét, illetve ehhez kapcsoltan a kutatás személyes motivációiról is szót ejtek.

A csehországi psytrance (elektronikus zenei) színtérrel 2003-ban kerültem kapcsolatba. A partik világa azelőtt sem volt idegen számomra: 2000 és 2003 közötti budapesti tartózkodásom alatt nagyszámú, az elektronikus zene különböző műfajaihoz (köztük a psytrance-hez is) kapcsolódó partin vettem részt. 2003 júliusában egy magyarországi barátommal a csehországi Protivin faluba stoppoltunk, hogy részt vegyünk egy, a település közelében megrendezett kétnapos kültéri psytrance fesztiválon. A helyszínen megismerkedtünk egy baráti társasággal, akik, mint utóbb kiderült, a csehországi psytrance színtér 2000-es megalakulása óta aktív szerepet vállaltak a színtérrel kapcsolatos eseményekben. A fesztiválon szerzett tapasztalataim azt mutatták, hogy a csehországi psytrance színtér a globális psytrance egy igen specifikus ágát képviseli, egy olyan közeget, amely a psytrance magyarországi megnyilvánulásaitól is jelentős mértékben eltér. Ezért, habár a cseh nyelvet nem beszélem,²⁰ a nyelvi akadályok ellenére úgy döntöttem, hogy kulturális antropológiai terepmunkám tárgyát ez a terep fogja képviselni.

A fesztiválon kialakult ismerősi kapcsolatokat az év folyamán tovább ápoltam, majd novemberben ellátogattam egy prágai partira. Ezen a partin terepmunkát végeztem, valamint interjúkat és fotókat is készítettem. A parti után két napot Prágában töltöttem, ahol további információkhoz jutottam a színtérrel kapcsolatban. Néhány ottani ismerőssémmel időközben baráti viszonyok alakultak ki – a későbbiekben is tartottuk a kapcsolatot, s több ízben ők is ellátogattak Budapestre. 2004 nyarán két csehországi fesztiválon végeztem terepmunkát. Előzetes kutatási eredményeim alapján ezen a két fesztiválon elsősorban az élményszerkezet vizsgálatára összpontosítottam.

Az alábbiakban ismertetem a kutatás során alkalmazott módszertani eszközöket. Amint azt már említettem, a terep, mint elektronikus zenei színtér, már a kutatás kezdetén sem volt teljesen idegen számomra – mondhatni, viszonylagos otthonossággal mozogtam rajta. Úgy gondolom, hogy ez a momentum nagyban hozzájárulhat egy kutatás sikeréhez. Valóban, a szubkultúrakutatás legújabb hullámának kutatói számos esetben a megfelelő szubkultúrák/színterek résztvevői is egyben (Hodkinson 2002; Muggleton 2000; Kahn-Harris 2007). Habár bizonyos szerzők szerint a kortárs (szubkulturális) identitások és csoportok komplexitása/instabilitása megkérdőjelezheti azt, hogy valóban elfoglalható-e egy adott csoportra jellemző „résztvevői” pozíció, Hodkinson felhívja a figyelmet (2002:4) arra a jelentős előnyre, amelyhez a kutatót a terepen saját „insider” (belső, bensőséges) pozíciója juttatja. A kutató azonban nem csupán résztvevő, hanem „kritikus insider” („critical insider”) is, hiszen az interpretáció aktusa, a tudományos diskurzushoz való kapcsolódás távolságtartást igényel, vagyis a terep „kívülről” történő vizsgálatát.

Ehhez a kettős pozícióhoz a kulturális antropológia *résztvevő megfigyelése* biztosít metodológiai eszközt, melyet a terepen jómagam is alkalmaztam. A résztvevő megfigyelés magában foglalja a terepen empirikus tapasztalatok formájában észlelt/átélt események, megnyilatkozások dokumentációját és értelmezését. A terepmunka emellett „bizalmas részvétel a közösségben, a viselkedési módoknak és a társadalmi élet szervezeteinek megfigyelése” (Hollós 1995:4). A bizalmas részvétel azért lényeges, mert „a terepről, mint minden empirikus valóságról, csakis a bejáratosak, az otthonosan mozgók, a befogadottak, a nyelvet és szimbolikus valóságot értők hozhatnak tapasztalatot” (A.Gergely 1995:3).

²⁰ A résztvevőkkel való kommunikáció általában zökkenőmentesen, angol nyelven zajlott.

Kétségtelen, hogy a terepmunkám előtt, a magyarországi partik látogatása során egy olyan (szub)kulturális készlettel/normarendszerrel kerültem kapcsolatba, amely nagyban megkönnyítette az „insider” pozíció felvételét a csehországi terepen. Emellett azonban a szintér lokális jellegzetességei azt is megkívánták, hogy saját befogadói attitűdjeimet a terepen tapasztalt normarendszerhez igazítsam. Míg a felületes szemlélő azt gondolhatná, hogy egy adott zenei műfajhoz a különböző lokális színtereken hasonló befogadói aktusok/élmények kapcsolódnak, empirikus tapasztalataim jelen terepre nézve ennek az ellenkezőjére mutattak rá. Vizsgálataim azt jelezték, hogy egy csehországi kültéri psytrance fesztiválhoz gyökeresen más (szub)kulturális háttér és élménystruktúra kapcsolódik, mint például egy budapesti beltéri goa/psytrance partihoz. A sikeres terepmunka érdekében változtatnom kellett saját, elektronikus zenei partikkal kapcsolatos befogadói attitűdjeimen, valamint kellőképpen receptívnek kellett lennem egy olyan lokális értékrend irányába, mely korábbi (szub)kulturális élményeimtől/tapasztalataimtól, illetve a szubkulturálatudás egyes eddigi állásfoglalásaitól is lényegesen eltért. Kiemelt figyelmet kellett fektetnem tehát a *kulturális relativizmus* elvére. Ez az elv az előítélet-mentes szemlélődésre és a kutató kulturális hagyományai által meghatározott értékrend felfüggesztésére vonatkozik, illetve a kulturális hagyományok/értékrend viszonylagos mivoltára utal (Borsányi 1988:53-57). Az elektronikus zenei színterek esetében ez azért is fontos, mert – amint erre a későbbiekben egy interjú kapcsán még visszatérek – a partik lokális jellegzetességei legalább négy faktor (zenei műfaj, résztvevői stíláriis jegyek, résztvevői attitűdök, droghasználat) mentén körvonalazódnak, tehát a különféle partikhoz egymástól gyökeresen eltérő befogadói aktusok kapcsolódhatnak.

A kutatás során további módszertani eszközöket is alkalmaztam. Ezek között kiemelt helyet foglalt el a terepnapló-készítés: a friss élményekről készített vázlateim létfontosságú segítségnek bizonyultak a későbbi elméleti elemzésekben. A partikon emellett interjúkat is készítettem, úgy a Protivin-i partin megismert csoport ismeretségi körében, ahogyan véletlenszerűen kiválasztott résztvevőkkel is. A szintér internetes fórumán pedig egy kérdőívet tettem közzé, melyre számos olyan válasz érkezett, amelyek nagyban elősegítették a kutatást. Mindemellett az egyik partiról fotóanyagot is készítettem. Ezek a „másodlagos” eszközök nélkülözhetetlenek bizonyultak az alapos terepmunkához.

Ebben az alfejezetben a kutatás során alkalmazott módszertani eszközöket foglaltam össze. A következőben pedig röviden bemutatom a vizsgálat tárgyát.

1.3 A szintér ismertetése

A psytrance elektronikus zenei stílust a közönség egy része és gyakran a szakirodalom is a goa trance stílussal azonosítja, illetve állítja rokonságba (Greener és Hollands 2006:395). Valóban, a psytrance nagyon közel áll a goa trance-hez, a laikusok számára a két zenei stílus közti különbségek nehezen azonosíthatóak. A terepen azonban egyértelmű különbséget tesznek a két stílus között, a résztvevők elmondása szerint a psytrance a goa trance-ből alakult ki, annak egy továbbfejlesztett változata, kevesebb zenei kötöttséggel és változatosabb hangminták használatával. A goa trance fő jellemzői közé tartozik a monoton 4/4-es ütem, melyhez furcsa, „kicsavart” hangminták társulnak. Ezt a „kicsavart” jelzőt nehéz meghatározni, hiszen bármire vonatkozhat, ami az emberi fülnek „szokatlan”; valójában specifikus módokon torzított, elektronikus úton generált vagy módosított hangokról van itt szó. A számokat kb. 8 perces időtartam jellemzi és egy rögzített ívvel rendelkeznek, amelyben a zene intenzitása kb. az 5.-6. percnél ér a csúcspontra. Végül, de nem utolsósorban, az egyik fő adatközlőm arról számolt be, hogy a goa trance számokat

az LSD kábítószer által befolyásolt elme számára „optimalizálták”. A zene stílári jellegzetességeire dolgozatom egy későbbi fejezetében még visszatérek.

A goa trance keletkezéséhez egy olyan mítosz kapcsolódik, amellyel a kutatott közösség tagjai általában tisztában vannak. A műfaj gyökerei a '60-as évek amerikai ellenkulturális pszichedelikus- és hippimozgalmához kötődnek. Az eredetmítosz szerint a hippimozgalom hanyatlása után a mozgalom megmaradt képviselői közül sokan az indiai Goa félszigetére költöztek, ahol a pszichedelikus rock után fokozatosan egy olyan helyi elektronikus zenei műfajra tértek át, melyre az 1980-as elektronikus (dance) zene és a későbbi brit acid house áramlatok mellett a hinduizmus és az indiai kultúra is befolyást gyakorolt. A hippimozgalomhoz kapcsoltan számos kutató, köztük Willis (1975) egy számottevő spirituális háttér jelenlétéről számol be (amelyre a későbbiek során részletesebben is visszatérek). Ez a spiritualitás a goa trance-re (és a szakirodalom szerint a psytrance-re) is áthagyományozódott: a nemzetközi szinten végzett kutatások egy számottevő spirituális háttér meglétéről tanúskodnak (Greener és Hollands 2006:395-396; Taylor 2001:165-200). Greener és Hollands internetes psytrance/goa trance közösségekben végzett vizsgálatában ez a 428 megkérdezett alany kétharmadára vonatkozott.

A terep kulturális emlékezete szerint a psytrance, habár a goa trance-ből alakult ki és alapvető hangmintáit onnan kölcsönözte, több ponton is elkanyarodhat attól. A kevesebb kötöttség nem csupán zenei téren mutatkozik meg, az indiai/spirituális örökséghez időközben a különböző szintereken új elemek is hozzácsapódhattak, valamint egyes elemek lekapcsolódhattak. A szintér elemei országról-országra változhatnak, de egy adott lokális szinten belül különböző irányvonalak létrejötte is lehetséges. Ezekre a tényezőkre és alternatívákra a későbbiekben részletesebben is visszatérek.

A csehországi psytrance viszonylag fiatal, kb. hét éves múlra tekint vissza. Kialakulásáért egy kisebb csoport volt a felelős, akik az első jelentősebb partit 2000 nyarán szervezték. Idővel ez a csoport kettévált, valamint újabbak is megjelentek, osztódásnak és virágzásnak indítva ezáltal a cseh psytrance színteret. A kultúra egésze két gócpont körül alakult ki, az egyiket a főváros, Prága képviseli, míg a másik az ország keleti részében, Moráviában található (pontosabban Ostrava városában és annak környezetében, egy „különleges atmoszférájú” ipari övezetben), ahol a cseh partikon felhasznált díszletek nagy része is készül.

Egy reprezentatívnak számító fesztivál során kb. 200 fős létszámmal számolhatunk (adatközlőim szerint ez a szám nem növekedett az utóbbi évek folyamán), illetve a kisebb partik esetében kb. 100-150 fős közönséggel. 4-500 főnél többre semmiképp sem becsülhetjük a szintér stabil bázisát alkotó látogatók számát. Így tehát összességében kis létszámú közösséggel van dolgunk. A közösség határai viszonylag zártak, a beszámolók szerint a tagok jelentős része ismeri egymást (legalábbis látásból). A közönség összetételét nagyban befolyásolja a szervező személye és a marketing-módszerek (melyek elsősorban a mikromédia szintjén érvényesülnek), egyes résztvevők szerint azonban az utóbbi idők partijain egyre több és több idegen felbukkanása tapasztalható.

A résztvevők életkora megfigyeléseim szerint általában 18-30 év közé tehető. A megkérdezettek számottevő része egyetemista volt, legtöbbször valamilyen számítástechnikával vagy tervezőtevékenységgel kapcsolatos szakon végzik tanulmányaikat. A szintér alakulásában a szervezők, a zenét szolgáltató dj-k mellett bizonyos szinten a látogatók is szerepet vállalnak. A szerepek gyakran keverednek, a dj például lehet rendező is egyben. Ami a közönség interakcióját illeti, a partikon a táncolók mellett zsonglőrök, (lángoló)láncforgatók vagy egyéb „mutatványosok” is megfigyelhetők. Az egyik általam látogatott prágai partin pedig kréták heverték a földön – a betonpadlóra lehetett rajzolni velük, amire feliratok is buzdították a résztvevőket. A csoportkohézió

világosan megfogalmazódott egy 2004 novemberi prágai parti plakátján, amelyen egyrészt a felső részen felirat hirdette a parti nevét: „Virtuális boldogság”, másrészt pedig a felirat alatt stilizált embercsoportok (családok) voltak láthatóak, melyek alatt apró betűkkel a szervezők és ismerőseik nevei állnak. A plakát emellett a „virtualitás”, vagyis az elektronikus médiák kiemelkedő fontosságáról is tanúskodik (a szintér sűrűn látogatott honlappal, illetve fórummal is rendelkezik).

A partik szervezésékor a profitorientáció nem elsődleges, a belépődíj nem magas (esetenként ingyenes), nincsenek nagy szponzorok. A „Virtuális boldogság” parti összköltsége a szervezők szerint kb. 350 euró volt; ez az összeg, amit az önkormányzat bocsátott rendelkezésükre, nagyjából a felszerelések biztosítását és egyes díszletek árát fedte. A dj-k sokszor ingyen zenélnek, a külföldi fellépők pedig esetenként csupán az útiköltség visszatérítését igénylik.

A zene mellett a díszletek is a partik szerves részét képezik. Egyfelől a táncter mögött kifeszített vászonra videókat vetítenek, amelyeket élőben kever a vj (visual jockey, „látványlovas”). Másfelől statikus díszletekkel is találkozhatunk, például kifeszített vásznakkal, amelyekre fluoreszcens festékkel többek közt nonfiguratív, fraktálszerű ábrák vannak festve, vagy hasonló jellegű fából készült díszletekkel, illetve specifikus „3d-zsinegdíszletekkel”. A díszletek sokszor utalnak a hindu vallásra, gyakran például hindu istenábrázolások is felbukkannak.

A cseh psytrance közösségről 2002-ben egy rövid dokumentumfilm készült a cseh TV 2-es (adatközlőm szerint „alternatívabb”) csatornája számára, melyet egy csehországi szubkultúráról szóló sorozat egyik részeként sugároztak. Ez a film képviseli azt az öndefiníciót, amit a közösség egyes szervezői, előadói a niche-médián²¹ keresztül láttatni akartak. A filmben a szintér néhány kulcsfigurája beszél a psytrance-ről mint életstílusról, szó esik a fentebb ismertetett „eredetmítoszról”, a zenében fellelhető indiai és világzenei motívumokról, a zene/tánc tudatmódosító hatásairól, a kis közösség összetartó erejéről, erőszakellenes/pacifista mentalitásról, továbbá kifejezésre kerül egy spirituális háttér, amely az indiai kultúrával és hinduizmussal áll kapcsolatban. A film emellett egy egyértelmű elhatárolódást is megfogalmaz a nagyméretű (mainstream) techno-partik világtól és az ehhez kapcsolt ecstasy²² kábítószerrel, amelyre tömören a cím utal (*Psytrance – extázis ecstasy nélkül*). A film egyébként mindennemű drogfogyasztástól elhatárolódik – ezzel szemben a drogok jelenléte a terepen intenzíven érzékelhető, hozzátevé, hogy a psytrance szénára elsősorban a hallucinogén drogok (LSD, varázsgomba) fogyasztása a jellemző, míg a stimulánsokra (ecstasy, illetve amfetamin) itt jóval kisebb hangsúly esik. A drogfogyasztás jellegzetességeire a későbbiekben még visszatérek.

1.4 Munkahipotézis

Az előző alfejezetben elsősorban a szintér struktúrái mentén mozogva, annak lokális és szociális hátterére, szakirodalmi és történeti kontextusaira, stiláris jellegzetességeire, valamint médiareprezentációira koncentrálni vázoltam fel a kutatás tárgyát. A fejezet hátralevő részei azokat a vizsgálatokat tartalmazzák, amelyek a következő három kérdéskörre összpontosítanak: 1. a

²¹ Niche-médiáról van itt szó, mivel ez a sorozat a szubkultúrákra „szakosodott”, illetve egy „alternatívabb” TV-csatorna szubkulturális jelenségekre receptív közönségét vette célba.

²² ecstasy – a metiléndioxid-metamfetamin szintetikus kábítószer népszerű neve. Rövidítve MDMA, vagy XTC. A kábítószer 1914-ben fedezték fel, és egy hosszas „pangási” időszak után a 70-es években tiltották be az USA-ban és a brit szigeteken. A drog népszerű a 80-as években az USA-ban, 1988-ban a brit „acid house” tánczenei robbanás során Angliában is közkezdvelt rekreációs kábítószerre válik. Használatát a tömegmédia egyértelműen az acid house rave-partijainak világával és az elektronikus (tánc)zenei (szub)kultúrákkal azonosította. A drog volt felelős – az LSD kábítószerrel egyetemben – az acid house jelenséghez fűződő angliai „morális pánik” kirobbanásáért. (Redhead 1993:8-12)

mainstream problémájára, 2. a szubkulturális identitás kérdésére, valamint 3. a globális psytrance szintér spiritualitásához való viszonyra és annak vonzataira a terepen.

Az elemzést egy lehetséges munkahipotézissel kezdem. Az előző alfejezet végén említett dokumentumfilm utalásaira, illetve Greener és Hollands nemzetközi szintén tett megfigyeléseire való tekintettel valószínűsíthető lenne, hogy a csehországi psytrance szintér a hippi örökség spirituális hagyományát a psytrance zenéhez és drogfogyasztáshoz kapcsolva a filmben említett (mainstream) techno-partik világával állítja szembe magát. A spiritualitás az eredetmítoszon keresztül a 60-as évek hippi közösségeihez vezethető vissza, melyek esetében az LSD kábítószer-használattal összekapcsolt, a keleti vallások képében metaforizált spirituális szubsztancia a kulturális értékrendszer központjában helyezkedett el (Willis 1975:114-115). Míg a hippi *ellen*kultúrákat a többségi társadalommal szemben politikai aktivizmus és explicit ideológiai ellenállás jellemezte (Hebdige 1979:148), egy ezredforduló utáni „ízlés-kultúra” (Thornton 1995:3) kapcsán valószínűleg még a CCCS szubkultúrákra vonatkozó „szimbolikus ellenállás” fogalma is csak fenntartásokkal lenne alkalmazható (Hodkinson 2002:11-12).

Célszerűbb lenne tehát a szubkulturálatudás thorntoni terminológiájára alapozni, melynek alapján azt állapíthatnánk meg, hogy a spirituális háttér a közösségi identitást meghatározó szubkulturális tőke részét képezi. Ugyanezen szubkulturális készlet ellenkező pólusához kapcsolódik az a (mainstream-)techno, amely a szintér ideologikus Másik-képzetének hordozója, és nem mutatható ki a társadalmi realitásban (Thornton 1995:10-11, 99-101).

A terepmunka nem, vagy csupán részleteiben igazolta a fenti hipotézist. Amint azt a következő alfejezetekben kifejtem, a mainstream fogalma valóban érvényesülésre jut a terepen, azonban a thorntoni elmélet ez esetben alapos felülvizsgálatot igényel. Emellett a közösségi identitás ideologikus struktúrájában nem a globális szintérre jellemző spiritualitás, hanem egy ettől explicit módon elhatárolt (lokális) kulturális készlet elemei érvényesülnek pozitív normaként. A spiritualitás pedig egyáltalán nem a mainstream-techno ellenében, hanem azzal párhuzamosan, egy második Másik-képzetként körvonalazódik.

1.5 A mainstream problémája a terepen

Ebben az alfejezetben a mainstream fogalmára, valamint az ehhez kapcsolt underground/mainstream dichotómiára összpontosítok. A mainstream (illetve az underground) problematikája a szubkulturális jelenségek elemzéseiben kitüntetett helyet foglal el (Thornton 1995; Fejér 1995; Muggleton 2000; Hodkinson 2002), illetve jelen terep esetében is kiemelt jelentőséggel bír, ezért az alábbiakban ezt a kérdéskört részletesen tárgyalom. Az underground/mainstream ideológiai dichotómia kapcsán Thornton központi gondolata az, hogy a mainstream fogalma csupán a szubkultúrák belső diskurzusaiban létezik, ahol viszont az öndefiníciót illetően igen számottevő ideológiai potenciállal rendelkezik. Ezt a gondolatot a csehországi psytrance szintéren végzett terepmunka eredményei alapján fogom felülvizsgálni.

Mit takar a terepen a (mainstream-)techno fogalma? Mindenekelőtt le kell szögezmem, hogy ez a képzet esetünkben nem a tömegkultúra/tömegmédiák képzeletbeli mainstream-jére, hanem egy különösen népszerű „klubkulturális” zenei műfajra/szintérre vonatkozik, mely médiareprezentációit tekintve elsősorban a niche-médiában képviselteti magát, de méreteiből kifolyólag a tömegmédiába is átszivárog. Egy interjúalany szavaival élve, amiről itt szó van, az „a dance zenei szintér mainstream-je, nem pedig a rádiókban hallott mainstream”. Ebből kifolyólag, míg Thorntonnál (1995:5) a mainstream a klubkultúra *fölött* húzódik (nem csupán a kiterjedését tekintve, hanem abban az értelemben is, hogy a „felnőtt” többségi társadalmat képviseli a „fiatalok” klubkultúráival

szemben), esetünkben a mainstream-techno mint klubkulturális szintér, bár a psytrance-nél jóval nagyobb népszerűségnek örvend, azzal mégis inkább párhuzamosan, *mellette* helyezkedik el.

Ezen a ponton feltevődik az a kérdés, hogy mennyiben érdemes a két mainstream között párhuzamot vonni, és nem vezet-e fogalmi zavarhoz a további vizsgálat. Habár az elektronikus (tánc)zene nem része az átfogóbb értelemben vett mainstream (tömeg)kulturának, az elektronikus zenei műfajok között egyaránt találunk szűkebb (elit-)közönségek által preferált „underground” és jóval populárisabb „mainstream” vonulatokat. Egyértelműen az utóbbi kategóriába esik az a műfaj (és a köré épülő kulturális miliő), amelyre a csehországi psytrance szintér (mainstream-)technóként hivatkozik. A (thorntoni) mainstream és a mainstream-techno három alapvető vonásban is rokonságot mutat egymással. Egyfelől mindkét mainstream-fogalom jóval nagyobb tömegekkel van kapcsolatba hozva, mint a thorntoni klubkultúra, illetve a psytrance szintér. Másrészt úgy a klubkultúra, ahogyan a psytrance szintér is, a mainstreamükhöz képest *alternatívákat* jelentenek (azaz, Thornton szavaival élve: saját, eltérő szociokulturális hierarchiákkal rendelkeznek). Harmadrészt, ez az elhatárolódás úgy Thorntonnál (1995:114-115), ahogyan gyakran a psytrance szintér diskurzusaiban is, (bináris) oppozíciók formájában jelenik meg – a terepen a techno-partikkal kapcsolatban olyan fogalmak hangzottak el, mint „nagy”, „zsúfolt”, „tulakodás”, szemben a „kis”, „baráti”, „családias” psytrance közösséggel.²³ A két mainstream-fogalom tehát jelentős rokonságot mutat egymással. Mivel a szintér diskurzusaiban egyéb, a közösséggel (hasonló mértékű) oppozícióba helyezett átfogóbb mainstream-képzet jellemzően nem bukkant fel, és Thornton a mainstreamet alapvetően (bináris) oppozíciókon keresztül vázolja fel, elmondható, hogy *a terepen a thorntoni mainstreammel a legszorosabb rokonságban a mainstream-techno képze*te áll. (Vagyis a szintér számára nem az átfogó/thorntoni értelemben vett mainstream jelenti a releváns referenciapontot, hanem a mainstream-techno elektronikus zenei színtere, amely a terepen hasonló funkciókat tölt be, mint a thorntoni mainstream-képzet).

A fent említett hasonlóságok ellenére a mainstream-techno lényeges pontokon eltér a thorntoni mainstream-értelmezéstől, melyeket a következő interjúrészlettel fogok érzékeltetni (az alábbi kérdés a már említett dokumentumfilmmel kapcsolatban merült fel):

K: Mit gondolsz a film ecstasy/mainstream-techno-parti ellenes vonzatairól? Mennyire fontos ez a két elem a szintér számára, illetve mennyire tekinthetünk a szintérre bármiféle ellenállási formaként?

V1: Nem használnám az ellenállás szót, inkább csak más útját [választjuk] a dolgoknak. Elég sokan mentek át a 'kommersz amfetamin-techno' állapoton mielőtt rátértek volna a psytrance-re. Talán egy érettebb módszer, de a tabik papírra való lecserélését nem nevezném ellenállásnak. És a lecserélés sem jó kifejezés... talán csak a fogyasztás arányának megváltozásáról van szó.

Az interjúalany egyfelől nem a mainstream-techno ellenében, hanem azzal párhuzamosan definiálja a közösséget („más útját a dolgoknak”). Ez a kijelentése összhangban áll az előzőekben felvezetett interpretációs diskurzusunkkal, mely a két színteret egymással párhuzamosan pozicionálja. A válaszban emellett három kábítószerrel is szó esik, melyeket az alany a két szintérrel hoz kapcsolatba. A mainstream-techno szintérre „kommersz amfetamin-techno”-ként hivatkozva, egyrészt a műfaj makromédiában való érdekelttségét és kereskedelmi potenciáljait hangsúlyozza ki („kommersz”), másrészt pedig a szintér határain belül nagy népszerűségnek örvendő (és az ecstasyval rokon hatásmechanizmusú) amfetamin kábítószerre hívja fel a figyelmet.

²³ A negatív kritika elsősorban a mainstream-techno szintér szocio-demográfiai hátterét érte; emellett egyesek a techno stílárís „egyszerűségével” a psytrance stílus komplexitását is szembeállították, ám az utóbbi vélemény csak szórványosan fordult elő.

A következő említett drog az ecstasy (szlengesítve: „tabi” – a szer általában tabletták formájában szerezhető be), melyet az alany először egyértelműen a mainstream-technoval azonosít (a szcénából való kilépés egyenértékű a tabik lecserélésével). A harmadik kábítószer pedig az LSD (szlengesítve: „papír” – az anyag általában papírfelületbe van beleitva), és az e szerre való áttérés a psytrance-szcénába való belépéssel áll összefüggésben. A kábítószeres ennyire egyértelmű azonosítása a megfelelő szcénákkal azonban sematikusnak és túlságosan is homogenizálónak tűnhet, ezért a megkérdezett helyesbít: nem lecserélésről, hanem a fogyasztott drogok arányainak megváltozásáról van szó. Ezzel a kijelentésével azonban némiképp feloldja a thorntoni, a klubkultúrák belső/ideologikus rendszerében operáló underground-mainstream dichotómiát, hiszen, mint kiderül, a drogfogyasztás úgy a psytrance, ahogyan a mainstream-techno szcénában is jelen van, sőt mi több, mindhárom drog előfordulhat mindkét szcénában, csupán az arányok változnak. Továbbá, mivel a psytrance közösség számos tagja *valóban* látogatott mainstream-techno partikat – ld. az interjúrészletben az empirikus tapasztalatokra említését („Elég sokan mentek át a „kommersz amfetamin-techno” állapotra”) –, a mainstream itt nem csupán egy ideologikus Másik-konstrukciót jelent, mint Thorntonnál, hanem társadalmi realitással is rendelkezik. Ezt támasztja alá a következő interjúrészlet is, amelyben egy másik interjúalanyom a mainstream-techno partik mibenlétére vonatkozó kérdésemre a következő választ adta:

V2: Talán 2-3 ilyen partin vehettem részt. [...] Az első az Open Airfield Party volt, egy régi repülőtéren, Prágától kb. 20 km-re. Óriási [kiterjedésű] volt, jó néhány sátorral és kültéri színpadokkal, párezer emberrel. [...] Mindannyian ott voltunk. XTC-n. [...] Több színpad volt – techno, house vagy techhouse, volt jungle is – azt hiszem Adam F játszott ott és talán Jeff Mills is. Nem vagyok biztos a neveken – nem volt olyan fontos. Igen, mainstream volt. Pontosabban a dance zenei színtér mainstream-je, nem pedig a rádiókban hallott mainstream. [...] Pl. itt találhatsz [képeket]: <http://mellow.techno.cz/fotky/2000-06-30-lpc/index.htm>. De nem hinném, hogy megtalálnál engem, vagy bármelyik barátomat a fotókon, ahhoz túl nagy volt a parti. [...] De megfigyelheted a vicces divatirányzatokat a rendszeres partilátogatókon, például világító botokat, vagy műanyag ördögszarvakat. Vagy műsőr csizmákat és miniszoknyákat. [...] Azt hiszem, akkoriban minden csak az XTC-ről szólt. Tiszta, instant szeretet. Azt hiszem, mostanra megváltoztak a drogok, a tabikban nemigen találsz már MDMA-t.

A megkérdezett, habár csupán 2-3 mainstream-techno partin vett részt, pontos kategóriák mentén tudja meghatározni azok mibenlétét. Az interjúrészletből 4 ilyen kategória azonosítható. Az első a partik méretére vonatkozik („óriási volt [...], párezer emberrel”) – amint azt már említettem, a mainstream-techno „óriási” kiterjedéséről, a psytrance színtér „kellemesen kis” méretével szembehelyezve, a terepen számos alkalommal szó esett. A második a partin játszott zenei stílusokat érinti. Mivel a techno mellett néhány másik zenei stílus is egyértelműen képviseltetve volt, egy ilyen partira némiképp pontatlan csupán a „techno” kifejezéssel utalni. Ez esetben a hangsúly a „mainstream” fogalmára esik, ami stíláris szempontból a különösen népszerű elektronikus zenei előadók által játszott zenei stílusokra vonatkozik: a partin olyan „húzónevek” játszottak, mint Adam F (breakbeat dj), illetve Jeff Mills (techno dj), a „mainstream-techno” kifejezés tehát az interjúalany szóhasználatában az „elektronikus zene mainstreamje” (az interjúban: „a dance zenei színtér mainstream-je”) szinonimájaként értelmezendő. A harmadik kategória a látogatók stílusára vonatkozik: habár a közönség nem volt homogén, mégis számottevően magas volt az olyan stílusjegyeket viselő (pl. ruhaviselet, haj/testfestés) egyének száma, akik e partik rendszeres látogatóinak számítanak. A negyedik kategória a drog: az ecstasy (XTC vagy MDMA) itt is a mainstream-techno partik reprezentatív kábítószerként bukkan fel, emellett az alany a saját és társai (akik időközben a psytrance színtér részeseivé váltak, amint azt az

interjú egy másik részén említette) ecstasy-élményeiről is beszámol. („Mindannyian ott voltunk. XTC-n. [...] Tiszta, instant szeretet.”) A drog tehát nem csupán egy identifikációs kategória, hanem magára a drog-élményre, s ebből továbbvezetve a drogfogyasztással kapcsolatos attitűdökre is rámutat. A fentiekből világosan látszik, hogy az interjúalany, habár jelenleg elhatárolódik a mainstream-techno partiktól, társadalmi realitásukban tudja definiálni azokat (még hozzá a következő négy kategória mentén: parti kiterjedése, zene, közönség stílusa, fogyasztott kábítószer),²⁴ továbbá mikromédiás képanyaggal (a mainstream-techno szintér egyik weblapjának amatőr, dokumentatív fotóanyagával), illetve empirikus tapasztalatokkal támasztja alá kijelentéseit. Mi több, a droghasználatra vonatkozóan (bizonyos fenntartásokkal) az általa jelenleg nem fogyasztott ecstasy-tabletták hatóanyagairól is naprakész információkat tud nyújtani („Azt hiszem, [...] a tabikban nemigen találsz már MDMA-t”).

Az interjú értelmezéséből világosan kitűnik, hogy a terep mainstream-fogalma nem csupán a közösség belső diskurzusaiban létezik. Ebben az esetben viszont úgy gondolom, hogy a mainstreamhez kapcsolódó (a szintér öndefinícióját erősítő) Másik-képzet is *csökkentett potenciállal* bír, hiszen a mainstream-techno realitása gyakran a tagok személyes életút-narratíváihoz kapcsolódik, s ezáltal a mainstream fogalma nem (csupán) az ideologikus Másikba sűrítődik. Ezt alátámasztani látszik, hogy – amint az első interjúrészletből kiderült – maga a bináris opposíció sem egyértelmű (az opposíció létezik, de nem annyira polarizált, mint Thornton esetében).

Ebben az alfejezetben a szintér mainstream-képzetét vizsgáltam. Az elemzés azt mutatta, hogy a terepen leginkább a mainstream-techno töltötte be azt a Másik-szerepet, amely a Thornton által vizsgált klubkultúrák belső diskurzusaiban a mainstream fogalmához fűződött. Mivel a mainstream-techno és a psytrance szintér közötti viszony inkább mellé-, mint alárendelő, a mainstream fogalma itt szükségszerűen egy gyengített formában érvényesül: szerepe az ideologikus diskurzusokban és a szintér öndefiníciójában számottevően lecsökken, s ezzel szemben a társadalmi realitásban, illetve a tagok empirikus élményeiben is világosan kimutatható.

A szintér tehát nem rendelkezik egy *fölülről* erőteljesen definiáló Másik-konstrukcióval, hanem a szomszédos, tőle vízszintesen elhelyezkedő szinterek (mint pl. a mainstream-techno szintér) diskurzusaihoz kapcsolódik. Hasonló szituációról számol be Ueno (2003:104), amikor az elektronikus zenei szubkultúrák kapcsán olyan egymás mellett szituált posztmodern „törzseket” vázol fel, amelyek az antagonisztikus törzsekben rejlő Másik-at esetenként egy másik Én-ként ismerik fel, s ezáltal a törzsi diskurzusok konfliktushelyezete ellenére a „törzs” fogalmára paradox módon pozitív és emancipatorikus hangsúly eshet.

1.6 Szintér-turizmus és psytrance-identitás?

A két fenti interjúrészlet egy másik lényeges dologra is rámutat, mégpedig a szinterek közti fluiditásra és a határok viszonylagos elmosottságára. Ezt a jelenséget Muggleton 2000-es, interjúelemzésekre alapozott munkájában mélyrehatóan tanulmányozza. Az általa vizsgált számos interjúalany több éves (vagy akár évtizedes) szubkulturális „karrierje” különféle szubkulturákon halad át, sőt, esetenként „vegyes” „szubkulturális identitásokról” is szó eshet. Muggleton

²⁴ Muggleton (2000:108-110) egyik interjúalánya a szubkulturális identitást a következő 4 kategóriához köti: stílus, fogyasztott drogok, attitűdök, zene. Az átfedés figyelemreméltó (míg a drogfogyasztáshoz fűződő attitűdök bizonyos értelemben a jelen interjú során is felmerülnek, feltételezhető, hogy a mainstream-techno-partik rendszeres látogatóihoz kapcsolott attitűdökről azért nem esett konkrét említés, mert a szóban forgó fotóanyag csupán a stílusjegyekre mutathatott rá).

(2000:123) rámutat a szubkulturális élettörténet öndefinícióban betöltött jelentőségére: az alanyai nem csupán egy szubkulturális Másik-hoz (mint pl. a mainstream), hanem a saját élettörténetük korábbi időpontjaihoz viszonyítva is definiálják (és hitelesítik) önmagukat. S miközben a szubkulturális identitások és az azokhoz kötődő külső stílusjegyek és zenei preferenciák fluiditásához és mozgékonyságához sok esetben nem férhet kétség, a szubkulturalisták ezt nem (az „erős” posztmodern nézetek által preferált) alkalmi/hirtelen identitás- és stílusváltásokként, hanem egy belső én-kép fokozatos fejlődésként értékelik és élik meg (2000:101-103). Az itt leírt változási folyamat a szintér résztvevőinél is tapasztalható volt, amint azt az előző alfejezet első interjúrészlete is alátámasztja. A részletben egyaránt szó esik fluiditásról („mentek át a ’kommersz amfetamin-techno’ állapoton”) és személyes fejlődésről („talán egy érettebb módszer”). A helyzet itt annyiban specifikus, hogy a szintér Másik-képzete („kommersz amfetamin-techno”) a személyes élettörténet egy korábbi (*leértékelt*) állomásával keveredik. Ez a korábbi Én-kép egy folytonos és progresszív életút-narratíván (amire az *érés* ige derivátuma utal) keresztül kapcsolódik a jelenkori identitáshoz. A „techno-állapot” leértékelt státusa ellenére nem kétséges, hogy ez a kapcsolódás nagyban hozzájárul a szintér Másik-képzetének (mainstream–techno) emancipációjához.

A muggletoni szubkulturális identitáshoz kapcsoltan a következő interjúrészlet a psytrance szintér, a külső stílusjegyek és a zenehallgatási szokások összefüggéseit érzékelteti:

V3: Az első [psytrance] partim óta több színt hordok magamon, és dallamosabb zenéket is hallgatok, azelőtt sötét színeket viseltem és tekknot [sic!] meg punkot hallgattam. Ilyeneket most is hallgatok, de nem olyan gyakran.

Muggleton szubkulturalistái a stílusra a belső én mint „szubkulturális identitás” kifejeződésére tekintenek, illetve esetükben az én és a külső közötti bensőséges kapcsolat általában a szubkulturális identitás változásai folyamán is sértetlen maradt (2000:103-104). A fenti részlet pedig egyértelmű összefüggést mutat a szintéren való részvétel, a zenei preferenciák, illetve a stílusjegyek (öltözködés) között: a psytrance szintérbe való belépés a zenei preferenciák és a stílusjegyek módosulását vonta maga után (az interjúalany a belépés után a sötét színek és a techno/punk zenei stílusok helyett az élénkebb színeket és a dallamosabb műfajokat – mint pl. a psytrance – preferálta). A psytrance szintér és zenehallgatás egyértelmű kapcsolatára más interjúalanyok is kiemelt hangsúlyt fektettek, hozzátéve azt, hogy a psytrance mellett, kisebb arányokban, más (elektronikus és hagyományos zenei) műfajokat is hallgatnak/hallgattak (nemritkán rokon műfajokat). A szintérből való kilépés után pedig a psytrance zenét általában már nem részesítették elsőbbségben más műfajokkal szemben. Míg a fenti részlet interpretációja az ortodox szubkulturakutatás strukturális homológia-elméletéhez látszik közelíteni, a stílusjegyeket illetően számos résztvevő esetében jóval lazább a szintérhez való kötődés:

K: Az öltözködésedben is megnyilvánult az, hogy részese voltál a psytrance-nek?

V2: Az első évben készítettem egy pólót és festettem néhány nadrágot is. Aztán vettem egy másik pólót. Az utóbbit még mindig hordom – mint egy normál hosszú-ujjú pólót. A többi cuccot csak a partikon hordom. De ettől eltekintve nem tudnék lényeges változást említeni az öltözködési stílusomban. Azt hiszem, a legtöbb ember ugyanúgy néz ki, mint azelőtt.

A külső stílusjegyek tehát igen gyakran csupán részlegesen (és elsősorban a partikon) tükrözik a szintérben való részvételt – ezt a terepmunka során saját megfigyeléseim is alátámasztották. Feltevődik a kérdés, hogy mennyiben beszélhetünk a muggletoni „szubkulturális identitás” relevanciájáról, amennyiben az nem (vagy csak kevésbé) tükröződik vissza a külső stílusjegyekben. A kutatás során világossá vált, hogy CCCS-i szigorral meghúzott szubkulturális

határok meglétéről nincs szó a terepen, a közösséget gyakran maguk a résztvevők is egy *kiemelt jelentőséggel bíró* neo-törzsként azonosították (egy interjúalany szavaival: „a baráti körök legnagyobbika”). A terepmunka folyamán azonban azonosítottam egy olyan komplex kulturális jelenséget, amely kapcsolatba hozható a muggletoni szubkulturális identitással, azonban nem annyira a stílusjegyek szintjén, mint a csoportos és individuális élményekben, a performatív és nyelvi aktusokban, valamint a közösség kognitív és ideológiai rendszerében nyilvánul meg. Erre a kulturális készletre, amelyre a terep a cseh „demence” („téboly”) szóból származtatott *dmnc* rövidítéssel hivatkozik, a következő alfejezetben térek vissza, illetve a második fejezetben az élménystruktúrák vizsgálata kapcsán részletesen is elemzem azt.

1.7 Converting Vegetarians (Vegetáriánus-térítés)²⁵

Ezen a ponton térek rá arra a psytrance-hez széles körben társított *spiritualitás*ra, melyet a fent említett *dmnc*-készlet fogalmi viszonyaiban is tárgyalni fogok. Amint arra az előzőekben már utaltam, erre a spirituális szemléletmódra/életstílusra utalás esik úgy a színtérről készített dokumentumfilmben, ahogyan a psytrance-el foglalkozó szakirodalomban is. Taylor a New York-i psytrance színtéren végzett kutatásában a résztvevők „spirituális” és „vallási” élményeiről számol be (2001:183). Greener és Hollands elsősorban Európára vonatkozó, internetes psytrance közösségekkel foglalkozó nemzetközi felmérése szerint pedig: „a psytrance-erek háromnegyede (75.2 százalék, n=351) spirituális személynek tartja magát, és több mint fele (51 százalék, n=238) úgy gondolja, hogy rálépett egy spirituális életútra. A virtuális psytrance-erek spiritualitására nézve a psytrance fontosságát az a nyelvhasználat tükrözi, amellyel a színteret jellemzik. Sokan utalnak rá ’vallásként’, ’templomként’, vagy ’spiritualitásként’.” (2006:403) Ezt a spiritualitást Greener és Hollands is a hippie örökségre vezeti vissza, a jelenség megértésében pedig Willis hippikről írt tanulmányai segíthetnek. Willis (1975:112-115) a spiritualitást, illetve a vallásos/misztikus élményeket egy „szimbolikus készlet” fő alkotóiként értelmezi, a szimbolikus határ átlépését pedig különösen az LSD-élmény²⁶ segíti elő. A hallucinogén kábítószer (jelen terep kulturális emlékezete az LSD-vel rokon hatásmechanizmusú varázsgombák fogyasztását is egyértelműen összekapcsolja a hippie-kultúrával) egy olyan spirituális élménykomplexum kialakításában játszottak elsődleges szerepet, amely a keleti vallás/kultúra metaforikus képéhez kapcsolódott. Willis (1975:115) egyik hippije szerint: „A Kelet az Isten immanenciáját hangoztatja, és mi is Isten vagyunk Istenben, tudod Isten bennünk van, és ez az, amit a sav ad neked” (sav: LSD-szleng, a drog kémiai összetételére – lsergsav-dietilamid – ual). Greener és Hollands interjúalanyainál pedig:

²⁵ A „Converting vegetarians” kifejezés az izraeli „Infected mushroom” („Fertőzött gomba”) psytrance-duó azonos címet viselő albumjának egyik zeneszámban bukkan fel. „This is the time of the revolution. / Cooking the next step. / Converting vegetarians” („Ez a forradalom ideje. / Kisütöttük a következő lépésünket: / Vegetáriánus-térítés”).

²⁶ Az LSD-t jellemző hallucinogén-hatás, a trip, vagyis *utazás* lényege „egészen speciális öröm: az érzékelés normális folyamatának megváltozása – ez az adott esetben a szó szoros értelmében nem feltétlenül örömteli (a rossz, rémálomszerű élményt a hatvanas évektől „bad trip”-nek nevezik), tehát a hallucinogénekből származó konkrét élmény pusztán az anyag farmakológiai tulajdonságai alapján nem megjósolható [...] és szélsőségesen eltérő formát ölthet. Ezért az LSD (és a többi hallucinogén) hatásának és használati gyakorlatának bemutatásakor döntő szempont a szakirodalomban „set” és „setting” néven emlegetett pszichológiai és környezeti körülményegyüttes (azaz azon belső, szubjektív és külső, objektív körülmények együttese, melyben a drog fogyasztásra kerül) fogalma, ennek jelentősége a gyakorlatok és a szimbolikus repertoár szempontjából azonos magával a droggal: az LSD, a trip valójában e drog, illetve a set és setting dimenzióinak ötvözetét jelenti” (Fejér, 1997:18).

„a psytrance lényege egyesülni a zenével, az emberekkel, és a környezettel. A teljesség állapotainak eléréséről szól. Egy különálló entitásként létezel, miközben egy nagyobb, hatalmasabb entitás vesz körül.”. Továbbá: „a megvilágosodás felé vezető úton járok. Ez azt jelenti, hogy a spiritualitás új generációját képviselem a zene fejlődésén keresztül” (2006:403). A nemzetközi psytrance szintéren tehát egy olyan Willis-i szimbolikus készlet jelenléte mutatható ki, amely a hippi örökség spiritualitását továbbvezetve a psytrance zenét e készlet középpontjába helyezi, s fennállását a psytrance parti (neo-törzsi) dionüszoszi/ekszztatikus tendenciái erősítik. Akárcsak a hippi közösségeknél, a szimbolikus készlethez való hozzáférést itt is a drogfogyasztás segítheti elő.²⁷ A Kelethez köthető motívumok a psytrance stílári jegyeiben is fellelhetők. Ami a vizualitást illeti, buddhista vagy hindu képi motívumok gyakran jelennek meg a psytrance lemezbontókon és szórólapokon (Taylor 2001:167), illetve a parti-dekorációkon, vagy esetenként a résztvevők ruháin (pólóminták). A lexikális készletet tekintve pedig a psytrance kiadók/terjesztők, partik, és zeneszámok elnevezéseiben gyakran bukkannak fel hindu istenek nevei, nemritkán a kortárs technotudománnyal kapcsolatba állítva (pl. „Shakti Dance” – „Shakti tánc”, „Shiva Space Technology” – „Shiva űrtechnológia”).

A fentiek azonban messzemenően nem jelentik azt, hogy a spiritualitás a nemzetközi psytrance szintér *egészének* egy meghatározó strukturális elemét képezné. Bennett és Peterson (2004:7-8) felhívja a figyelmet arra a módra, ahogyan a lokális zenei színterek a globális csatornákon beáramló zenei és kulturális elemeket átrendezik és továbbfejlesztik, s ily módon lokális életstílus-narratívák felépítéséhez alkalmazzák azokat. Ezt a kijelentést éppen a csehországi psytrance szintér példájával fogom igazolni, amely jellegzetes módon tér el a nemzetközi szintér tendenciájától. A terepmunka során megfigyelhettem, hogy a résztvevők jelentős részét nemigen lehetett a fentiekben felvázolt spiritualitáshoz kapcsolni, sőt, amennyiben ez szóba került, a psytrance-hez fűződő spirituális háttérrel sok esetben ironiával kezelték. A hallucinogén drogok használata pedig esetükben nem a hippi-örökség „spirituális” szimbolikus készletéhez való hozzáférést könnyítette meg, hanem elsősorban ahhoz a kulturális készlethez kapcsolódott, amelyre a közösség, amint azt már említettem, a „téboly” szó cseh nyelvű megfelelőjéből származtatott *dmnc* rövidítéssel utalt. Ugyanakkor az sem tagadható, hogy jónéhány résztvevő az életstílusa jellegzetességeit (pl. buddhizmus gyakorlása), az ideológiai diskurzusait, vagy a fogyasztási szokásait (pl. vegetarianizmus) tekintve ne kapcsolódott volna a spirituális/hippi örökséghez. A szintér heterogenitására való tekintettel tehát elmondható, hogy a csehországi psytrance szintér strukturális modellje két szimbolikus/kulturális készlet mentén vázolható fel, melyeket a következőkben „tébolyult” és „spirituális” készleteknek fogok nevezni. Míg a spirituális készlet összefoglalására a hippi-örökség kapcsán az előzőekben sor került, a tébolyult készletet a következő fejezetben tárgyalom részletesen. Meg kell jegyezmem, hogy a két készlet bizonyos szempontból nem áll olyan messze egymástól, Willis (1975:112) a hippik kapcsán rámutat az LSD-utazás pszichotikus jellegzetességeire, megállapítva, hogy „a pszichózissal való szembeszállás termékeny talajt biztosított a misztikus élmények számára” (1975:114). Jelen terep tébolyult utazója ezzel szemben megmártózik a „pszichózisban”, és élményeit nem támasztja alá a spirituális készlet ideológiai rendszerével.

Úgy a saját megfigyeléseim, ahogyan a megkérdezettek nézetei szerint is, a szintér elsősorban a tébolyult készlet hatása alatt állt. A spirituális életstílusok, illetve a hippi ideálok jelentőségét feszegető kérdéseimre pedig a következő válaszokat kaptam:

²⁷ Greener és Hollands kutatásában (2006:403) a megkérdezettek közel 90%-a számol be a psytrance partikon történő drogfogyasztásról (a ranglistát a marihuána és az LSD vezeti).

V1: A színtér kialakulásakor a szórakozásról szólt, nem igazán a politikáról vagy a karmáról. Habár voltak bizonyos behatások, esztétikai szinten legalábbis, az embereket soha nem ez foglalkoztatta. Jó partik szervezéséről szólt, szép helyszínekről, és arról, hogy más módon csináljuk, mint a többiek.

V4: Véleményem szerint a spiritualizmus nagy része kiszállt már a zenéből. Ha valami spirituális volt, akkor az a goatrance lehetett.

V5: Azt gondolom, hogy a psytrance spirituális és vallási szimbólumai nagyrészt a hinduizmusból származnak, pl. hátterek, vagy lemezborítók [...] inkább a képekről vagy a divatról szólnak, nem látok bennük mélyebb értelmet.

Én körülbelül két éve [...] gyakorlom a buddhizmus gyémánt útját. [...]

Az első két részlet azt támasztja alá, hogy a színtér strukturális elemei (azaz: ideológiai narratívák és egyéni motivációk az elsőben, zenei/esztétikai jellemzők a másodikban) elsősorban nem a spirituális készlethez kötődnek. A harmadik részlet arra mutat rá, hogy egyes (stílári) elemek, miközben jelenlétük a spirituális készletre vezethető vissza, valójában baudrillard-i szimulákrumokként²⁸ viselkedhetnek. Az első részletben egy olyan résztvevőt idézek, aki maga is jelen volt a színtér kialakulásánál. Az interjúalany kiemeli a résztvevői attitűdök hedonisztikus jellegét („a szórakozásról szólt”), és a színtér alapítótagjainak nevében elhatárolódik a politikai vagy spirituális ideológiai diskurzusoktól („nem igazán a politikáról vagy a karmáról”). A harmadik részlet azért érdekes, mert az alany két éve gyakorló buddhistának vallja magát, tehát életstílusa egyértelműen kapcsolatba hozható a spirituális készlettel. Ezzel szemben ő a színtér stílári jellegzetességeit pusztán szimulákrumokként kezeli („nem látok bennük mélyebb értelmet”). Habár a buddhizmus és a spirituális/vallási (képi) szimbólumok egyaránt a spirituális készletből származtathatóak, a megkérdezett szelektál: az elsőt relevánsnak találja saját, spirituális vonzatokkal rendelkező életstílusára nézve, míg a látványos vizuális motívumoknak pusztán dekorációs jelentőséget tulajdonít. Ezáltal arra is rámutat, hogy a spirituális készlet elemei között nem áll fenn homologikus kapcsolat. Az interjú egy későbbi részében az is kiderült, hogy az alany a tébolyult készlettel is határozott kapcsolatban áll, ami arra utal, hogy a két készlet elemei egyazon én-képen belül keveredhetnek.

A következő részlet nem csupán az arányok eloszlását, hanem a tébolyult készlethez kapcsolódó résztvevők attitűdjét is érzékelteti:

K: Akkoriban elég sokat élcelődtetek az eso/vego²⁹ vonalon, nem?

V2: Igen, ez még mindig folyamatban van...

K: De a tébolyultak a partikon nagyobb arányokban fordultak elő, mint az ezoterikusok, nem?

²⁸ A második és harmadik interjúrészlet jól példázza az ábrázolással szembehelyezkedő szimuláció baudrillard-i (1996:165) elméletét. A hindu isten-ábrázolások és vallásos szimbólumok eredeti kontextusukban egy „mély realitást” tükrözhetnek vissza. A hippi örökséget még ápoló, a psytrance gyökereinek tekinthető goatrance zene és a köréje épülő „spirituális” színtér esetében az ábrázolások metaforikus alkalmazása e mély realitás eltorzulását, illetve hiányának elleplezését eredményezhette. Az utolsó fázisban (a csehországi psytrance színtéren) a kép, önmaga tiszta szimulákrumaként, feloldja a kapcsolatot a mély realitással.

²⁹ A tereptermológia itt némi magyarázatot igényel. Az „eso/vego” kifejezés a spirituális készlethez kapcsolt „ezoterikus-vegetáriánus” résztvevőket illeti, akik ellenében a színtér „tébolyult” résztvevői a KV fedőnév alatt „szövetkeztek”. A KV rövidítés a „kendlo-vepro” vagyis „disznóhús-gombócokkal” kifejezésből származik, ami nem meglepő módon a cseh konyha egy jellegzetes edelének számít.

V2: Igen, mindenképp. Az ezoterikusok többé-kevésbé különálló egyének voltak, aztán meg egy fiatalabb srácokból álló csoport, akik partikat szerveztek. De az én legtöbb ismerősöm (személyes vagy csak látásból ismert) a „normál” tébollyal volt kompatibilis. [...] Tulajdonképpen ismertem pár embert abból a partiszervező csoportból is, és néhányan nem tűntek annyira szigorúnak a buddhista/ezoterikus cuccokkal kapcsolatban. De egyiküket sem ismertem elég jól ahhoz, hogy ezt meg tudjam ítélni.

Az interjúrészlet kiemeli a szintér tébolyult tendenciáit (a „tébolyultak” nagy arányokban, az „ezoterikusok” csupán szórványosan fordulnak elő). Az alany ismeretségi körében ez a tendencia általános és normalizált („normál” téboly). A részlet emellett arra is rámutat, hogy a „tébolyultak” (azaz mindazon résztvevők, akik javarészt a tébolyult készlet mentén kategorizálhatóak) számára a „spirituálisokról” (a gyűjtőfogalom itt is hasonlóképpen definiálható) egy ideologikus Másik-kép alakult ki. A tébolyult csoport nem csupán egy, hanem két Másik-képpzel is rendelkezik. A spirituálisokról kialakult kép erőteljesen sztereotipikus („[...] nem tűntek annyira szigorúnak a buddhista/ezoterikus cuccokkal kapcsolatban. De egyiküket sem ismertem elég jól ahhoz, hogy ezt meg tudjam ítélni.”), és empirikus tapasztalatok hiányában a szociokulturális realitásában nem definiálható olyan precízen, mint a mainstream-techno. Ennélfogva úgy tűnik, hogy az ideológiai befolyása viszont legalább annyira erőteljes lehet, mint a mainstream-Másiké. Valóban, nehéz lenne eldönteni, hogy melyik Másik-kép érvényesül erőteljesebben.³⁰ Továbbá, míg a mainstream-techno a szintér határain kívül, a cseh elektronikus zenei szintéren belül létezik, a spirituálisok – habár a globális psytrance szintéren reprezentatívnak számítanak – a cseh psytrance szintéren belül egy al-csoportot képeznek. A szintér belső hierarchiájában a tébolyultak egyértelműen fölöttük helyezkednek el (a létszámukra, illetve a szintér alapító tagjainak hedonisztikus/nem-spirituális motiváltságára való tekintettel), és ebből a domináns pozícióból alapítják meg (ön)parodizáló KV-szövetségüket. A szituáció az abszurdba hajlik: úgy tűnik, a tébolyultak eme hierarchikus fölényből konstruált, játékos diskurzusa egy legalább annyira meghatározó ideologikus Másik-képhez kapcsolható, mint amit szintér mainstream-fogalma konstituál (azaz nehéz lenne eldönteni, hogy akkor ki itt a „főellenség”: a mainstream-techno, vagy a parodizált eso/vego liga). Mindez természetesen tovább gyengíti a thorntoni értelemben vett mainstream erejét. A Másik(ok)kal való oppozíciós aktusokat pedig az a lokális diskurzus moderálja, mely, mint azt a következő fejezetben részletesen tárgyalom, a tébolyult készlettel és az abszurd világával áll szoros összefüggésben.

1.7 Következtetés

Ebben a fejezetben, a szubkultúrakutatás elméleti háttérének felvázolását és a kutatás tárgyának ismertetését követően, a csehországi psytrance színteret három fő aspektus mentén elemeztem. Elsőként a közösség 2002-es médiareprezentációjából kiindulva a thorntoni mainstream-fogalom érvényesülését vizsgáltam a terepen. Úgy a dokumentumfilmben, ahogyan a szintér belső diskurzusaiban is, a thorntoni mainstream fogalmával rokon aspektusokat nem a tömegkultúra és –média mainstream-jében, hanem a mainstream-techno klubkulturális közegében lehet kimutatni, amely a thorntoni fogalomhoz képest csupán egy számottevően legyengült ideologikus (Másik-)potenciállal bírt. Az elemzés következő pontjában a Muggleton (2000) által

³⁰ Az interjú egy későbbi pontján a következő kérdést is feltettem: „Tegyük fel, hogy holnaptól a személyiséged megváltozik. Semmit sem tehetsz ellene, csupán két opció közül választhatsz. Az első: egy erőteljesen ezoterikus/spirituális személlyé változol át, a második: a mainstream-techno partik egy odaadó látogatójává. Melyiket választanád?” A válasz: „Inkább öngyilkosságot követnék el”.

tárgyalt szubkulturális fluiditás relevanciájára, azaz a szubkulturális határok fokozatos, az én-kép fejlődéseként megélt áthágására mutattam rá. Itt a mainstream-techno szoros kötődése a progresszív életút-narratíva egy múltbéli stádiumához a fent említett Másik-képzet további emancipációját eredményezte. A muggletoni szubkulturális identitáshoz kapcsoltn, a szintéren való részvétel, a zenehallgatási preferenciák, illetve a stíláriis jegyek összefüggéseit tárgyalva úgy találtam, hogy a Muggleton munkájában kihangsúlyozott harmadik (stíláriis) kategória itt számos esetben nem – vagy csak kevésbé – érvényesül. Ezzel szemben egy olyan szimbolikus/kulturális készlet (a „tébolyult készlet”) jelenlétére utaltam, mely egy „szubkulturális identitás” kialakulását illetően elsődleges jelentőséggel bírhat. Ez a lazább értelemben vett szubkulturális identitás (a résztvevők pl. nem definiálják „psytrance-ereknek” önmagukat, mint ahogyan a globális szintér egyes résztvevői Greener és Hollands kutatásában) egy (némiképp felerősített) neo-törzsi életstílus fogalmához köthető. A vizsgálat harmadik pontjában kimutattam, hogy miközben a globális psytrance szintér esetén egy – a hippimozgalmakra visszavezethető – szimbolikus/kulturális készlet, a „spirituális készlet” relevanciájáról beszélhetünk, a lokális, csehországi szintéren a tébolyult készlet a meghatározó. Úgy találtam, hogy a terep „tébolyult” résztvevői számára a spirituális készlet egy olyan Másik-képzetként viselkedik, mely ideologikus jelentőségét tekintve a mainstream-techno-hoz hasonlítható. A „spirituálisok” terep-hierarchiában elfoglalt alacsonyabb pozíciója, illetve a tébolyult diskurzusokban való parodisztikus felbukkanásuk azonban redukálja a spirituális készlet Másik-képzetben betöltött potenciálját, s ezáltal a mainstream-techno csökkentett (ideologikus) jelentőségére is rámutat.

A Másik-képzet(ek) fentiekben összefoglalt emancipációjában alapvető szerepet játszik az a tébolyult készlet, mely a következő fejezetben részletesen tárgyalok. Végezetül pedig visszatérnék Muggleton (2000:167) szubkulturalista-interjúira ahol – az alanyok stíláriis jegyeitől és társadalmi háttérétől függetlenül – minden esetben a (szabályoktól, struktúráktól, ellenőrzéstől, és a konvencionális életstílusok kiszámíthatóságától való) *szabadság* jelentőségére esett a hangsúly, ezáltal (Frith szavaival élve) a „bohém jellegzetességek kontinuitását biztosítva a beatektől a punkokig” (valamint a többi punk utáni szubkulturális szerveződésig). A terepen pedig a *dmnc* kifejezéssel kapcsolatban a következők hangzottak el:

V6: Büszke vagyok arra, hogy ott voltam e szó mellett, már a kezdetek óta, a megszületése óta... a baráti köröm kezdte el használni ezt a szót... ezután kezdett el terjedni... ennyi év után, most, hogy a psytrance szintér természetes részévé vált, elmondhatom, hogy a szabadságról szól, a konformitás falainak lerombolásáról, játékról, és arról, hogy nagyon jól érezd magad. A nyelv csak a leglátványosabb megnyilvánulása a teljes *dmnc* jelenségnek.

Irodalom

- A.Gergely András 1995 *Bevezető*. In A.Gergely szerk. *Etnoregionális munkafüzetek 5. Rövid etnoregionális elemzések*. Budapest: MTA, Etnoregionális Kutatóközpont. 3-7.
- Bennett, Andy 2005 *Szubkultúrák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolat újrarendelése*. In *Replika* 53, 127-143.
- Borsányi László 1988 A megfigyelési technikák az etnológiai terepmunkában. *Ethnographia* 99 (1): 53-82.
- Cohen, Phil 1972 *Subcultural Conflict and Working Class Community*. In *Working Papers in Cultural Studies* 2:5-51.
- Greener, Tracey – Hollands, Robert 2006 *Beyond Subculture and Post-subculture? The Case of Virtual Psytrance*. In *Journal of Youth Studies* 9:4, 393-418.
- Hebdige, Dick [1979] 1988 *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hodkinson, Paul 2002 *Goth: Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg Publishing.
- Hollós Marida 1995 *Bevezetés a kulturális antropológiába*. Budapest: Szimbiózis.

- Kacsuk Zoltán 2005 *Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma.* In Replika 53, 91-110.
- Kahn-Harris, Keith 2007 *Extreme metal. Music and culture on the edge.* Oxford: Berg Publishing.
- Lyotard, Jean-François 1991 *The Inhuman. Reflections on Time.* Stanford University Press.
- Maffesoli, Michael 1996 *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society.* London: Sage Publications.
- Muggleton, David 2000 *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style.* Oxford: Berg.
- Polhemus, Ted 1996 *Style Surfing: What to Wear in the 3rd Millennium.* London: Thames & Hudson.
- Redhead, Steve 1993 *The End of the End-of-the-Century Party.* In Redhead (szerk.) *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture.* Aldershot: Avebury.
- Stahl, Geoff 2004 'It's like Canada Reduced': *Setting the Scene in Montreal* In Bennett és Kahn-Harris (szerk.) *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture.* Hampshire: Palgrave Macmillan.
- St John, Graham 2003 *Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest* In Muggleton és Weinzierl (szerk.) *The Post-Subcultures Reader.* Oxford: Berg.
- Taylor, Timothy Dean 2001 *Strange Sounds: Music, Technology & Culture.* London: Routledge.
- Thornton, Sarah [1995] 1996 *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital.* London: Wesleyan University Press, Published by University Press of New England.
- Ueno, Toshiya 2003 *Unlearning to Rave: Techno-Party as the Contact Zone in Trans-Local Formations.* In Muggleton és Weinzierl (szerk.) *The Post-Subcultures Reader.* Oxford: Berg.
- Willis, Paul E. [1975] 1993 *The Cultural Meaning of Drug Use.* In Hall és Jefferson, 106-118.

Nagy Terézia
A hip-hop mint globális szubkultúra megjelenése
egy nagyvárosi (szegedi) kulturális térben³¹

Bevezető

A kutatás témája az underground elektrozenei irányzatokhoz kötődő ifjúsági szubkultúrák vizsgálata, különös tekintettel arra, ahogyan a hip-hop stílus globális kulturális mintái megjelentek az általam megfigyelt csoportokban. A vizsgálat 1997-ben kezdődött, Szegeden, akkor még a graffitis fiatalokra fókuszálva. Ez a nézőpont szélesedett ki, a fentebb említett zenei stílusirányzatokhoz kapcsolódó csoportok vizsgálatáig. Az időközben eltelt idő megváltoztatta a csoportközi viszonyokat, egymástól távolodtak, a szubkultúrába újabb generáció lépett be. Egybeesett a graffiti üldözésének kiteljesedésével, a helyi médiák által gerjesztett indulatok fokozódásával (ami valójában csak közvetetten érintette meg a csoportot). Ebben az időszakban vált egyre populárisabbá az elektrozene, s ezzel egyidejűleg az öndefinícióra való igény is növekedett.

Az eredeti szándék, miszerint a hip-hop kulturális mintáit követő fiatalok egy csoportját teszem vizsgálatom tárgyául, a valóságban meg kellett, hogy hiúsuljon, mert e csoportok szoros interakcióban voltak/vannak más, underground elektrozenei irányzatokkal és képviselőikkel. Így a kettő együttes vizsgálata volt lehetséges, úgy, hogy az előbbi csoportok interakciós-kapcsolati hálóját vettem alapul, s követtem a csoporttagokat a szubkulturális „szent” helyekre. Ezt megkönnyítette az, hogy még Szegeden közös szcénának lehet tekinteni, annak mentén, hogy kik fordulnak meg benne. Az angolszász alapokon nyugvó globális patternek közül a hip-hop-hoz kötődő határozza meg a vizsgált csoportok életét, a partyk liminális terén az underground elektrozenéhez kapcsolódó értékfelfogások is fontossá válnak, de ez nem áll távol a hip-hop felfogásától.

A kutatás alapvetően résztvevő megfigyelői módszerekkel zajlottak, a leírás ennek, illetve a korábban készült interjúk anyagának feldolgozásával, interpretatív antropológiai megközelítéssel készült. Ennek következtében a leírás gyakran a szubkultúra által megkonstruált valóságot tükrözi.

A nagyvárosi kulturális szöveg ezen egyre fontosabbá váló valóságát egy hosszabb időintervallumon át megismert valóságszeleteiből mutathatom be, hiszen a megértés időt vett igénybe, s az egyetlen állandó a változékonysága volt. A dinamikussága folytán pedig e valóságszeletek egyszeriek és megismételhetetlenek. Ennek ellenére a társadalmi valóság egyik fontos tere.

Elméleti és módszertani bevezető

Az ifjúsági szubkultúrák, így vizsgálatom tárgya is, olyan életvilág és habitus komplexumok, amelyek gyakran túllépnek a társadalom által elfogadott normatív rend határain (COHEN 1969:79; PEOPLES – BAILEY 1988:3). Ifjúsági, tehát jól körülhatárolhatóan fiatal korosztályokat érint, illetőleg kultúra, amely sajátos életmódot, jelentéseket, értékeket fejez ki.

³¹ Szeged, 2001. A tanulmányból két kisebb feldolgozás is megjelent, de teljes szövege itt kerül közlésre először. A korábbi megjelenések elérhetési helyei: Az underground zenei szubkultúra a mai nagyvárosban. *Tabula*, 2002. 5. 2:254-271; The appearance of an underground electromusic subculture in the cultural sphere of the city. *Acta Ethnographia Hungarica*. 2003. 48 (1-2):123-138.

Valamint *szubkultúra*, amennyiben egy kisebb, a körülvevő társadalom kultúráján belül elkülöníthető kultúráról van szó (RÁCZ 1989:1-93; RÁCZ 1998:136-139).

A szubkultúrák olyan megoldási kísérleteknek tekinthetők, amelyeket egy horror vacui hív életre és csoportképző erővel bírnak. A valahová való tartozás és az azzal párhuzamosan jelentkező vágy a kiemelkedésre, segíti e folyamatot. A szubkultúrák lehetőséget jelentenek a másság kifejezésére és nem kevésbé a csoporton belüli karrierre (RÁCZ 1989:25; LACHMANN 1988).

Amögött, hogy mit tekintünk szubkultúrának, egyfelől áll egy esztétikai, intellektuális elgondolás és egy tisztán szociológiai. Míg előbbi a devianciát, az alacsonyabb státuszú, kvalitású (...) csoportokat helyezi előtérbe, addig a második nem felejtve az előbbi csoportokat sem, egy jól körülhatárolható fogalomból indul ki (DESSEWFFY 1998).

Eszerint a szubkultúrák, mint a többségi társadalmon belül jól elkülöníthető, kisebb csoportok, rendelkeznek az alábbi tulajdonságokkal, vagy azok nagy részével (RÁCZ 1998:51-53).

Mátság. A mátság az önazonosság, mi-tudat, identifikáció segítője. A csoportmátság ezenfelül lehetőséget nyújt (szub)kulturális válaszok kidolgozására, melyek a domináns kultúra válaszainak alternatívájaként jelentkeznek (RÁCZ 1998:72). Nem egyértelműen devianciaként kezelendő, de erre egy későbbi fejezetben még visszatérünk (RÁCZ 1989:37 és 99).

Csoportszintű válasz. Probléma-megoldási modell, amely esetben választási lehetőségeket ajánl a kultúra, kész kulturális válaszokat (HOPPÁL 1984:386). A szituatív cselekvésben vonatkoztatási csoportként jelennek meg a szubkultúra további tagjai. Ez a csoport már rendelkezik egy jól strukturált, előhívható válaszrendszerrel, amely értékekből, érdekekből, előítéletekből, hagyományokból építkezik (RÁCZ 1989:18; COHEN 1969:267, 278; HOPPÁL 1998:155; AINLAY – CROSBY 1998:14-16, 22).

Cohen ennek kapcsán még megjegyzi, hogy „tudomásul kell vennünk, hogy az emberi problémák nem oszlanak meg találmányra a társadalmi rendszert kitevő szerepek között. [...] A társadalom struktúrája (...) [létrehoz] jellegzetes alkalmazkodási problémákat” (COHEN 1969:269).

Tehát, mintegy úgy jelennek meg a társadalom kulturális mintázottságában e modellek, hogy a hasonló problémával rendelkező, egymással interakcióban álló egyének belső normát alakítanak ki vagy alkalmazkodnak egy ilyen normához. Tagjai közt csoportsszolidaritás van, a csoporton belül olyan belső klíma jön létre, amely az együttműködést segíti a csoporton belül, kifelé pedig ellenséges vagy zárt (BREWER 1999).

Csoportnorma. Az egyes csoportok, így maguk a szubkultúrák is bírnak olyan normákkal, amelyek nem feltétlenül egyeznek a domináns kultúra normáival. A belső klíma fenntartásával hoznak létre olyan játékszabályokat, amelyek próbálkozások nyomán jönnek létre, ugyanakkor a csoporton belül elfogadható. Néha ez sérti a domináns társadalmi normát, máskor szabályozottabb annál (FUKUYAMA 2000:199; RÁCZ 1989:17, 42, 98).

Szimbólumrendszer. A szubkultúrák rendelkeznek olyan szimbólumokkal, melyek rendszert alkotnak, s jelentésekkel bírnak. A jelentések pedig a csoporton belül szűk kóddal bírnak. A kérdés, hogy megfejthetőek-e. A megfejtésükhöz a kultúra egészére kell összpontosítani, hogy a kutató számára is értelmet nyerjenek. Egy biztos, nem csak jelentéssel bírnak, hanem a szubkultúrákon belül kommunikálnak is velük (AINLAY – CROSBY 1998:14-15).

Nyelv. A legtöbb esetben a képi szimbólumokhoz hasonlóan kell bánnunk a nyelvvel – mint szemantikus kommunikációs csatornával – is, amelyet a csoporton belül használnak. A szleng, a réteg-nyelv értelmezése, mint kidolgozott kódok értelmezése a kommunikációban, a szubkulturális nyelvhasználat kiemelten fontos, de csak akkor válnak érthetővé, ha nem elvont és különálló tényként, hanem a valósággal való interakcióban figyeljük meg. A nyelv természete organikus és kontextuális egyszerre; a környezetére visszaható, reflexív (ECO 1998).

Kulturális ízlés és fogyasztás. Elsősorban az erre irányuló kulturális minták, másodsorban pedig a kulturális kölcsönhatások azok, amelyek befolyásolják az ízlést és így közvetve a fogyasztást. A csoportok presztízsjavakat fogyasztanak, amelyek értéke a csoportmezőn belül normalizált, míg a kortárs vagy a társadalmi mezőben más-más értéket kaphat (AINLAY –CROSBY 1998:22; DESSEWFFY 1998; HOPPÁL 1984; PEOPLES – BAILEY 1988:29).

Valójában e szubkultúrák pontosan amiatt, mert a domináns kultúrán belül helyezkednek el, s azzal folyamatos interakciót folytatnak, sokkal inkább tekinthetők a társadalom szövetében való sűrűsödési pontoknak, mint különállásukat hangsúlyozandóan szubkultúrának. Ennek figyelembevételével kell tehát a továbbiakban a terminust alkalmaznunk.

Valamennyien több-kevesebb szubkultúra tagjai vagyunk, a kérdés, hogy vizsgált, vagy valamiért pillanatnyilag érdektelen szubkultúráról van-e szó. Számunkra a jelentése azonban éppoly fontos, a kutató szemszögéből tekintve pedig az mondható, hogy kontextuális, hogy mit vizsgál, s a jelentések struktúráját hogyan térképezi fel. Peoples és Bailey szubkultúra terminusának meghatározásakor kiemelt szempontként kezeli a pluralitást, életstíluscsoportokként alkalmazza azt a többségi társadalmon belül, s a kultúrákutatók szabad választására hagyja, hogy mi az, amit vizsgálnak, amit érdekesnek találnak (PEOPLES – BAILEY 1988:23).

A kultúrák szöveggént kezelendők, melyeket a kutató elolvas és interpretál. De az, hogy hol van a narrátor értelmezői szerepének határa, honnantól irodalmi esszé, azt nehéz eldönteni, mindenesetre a tisztesség a garanciája egy igazságinterpretációnak, de ez sem többet, sem kevesebbet nem jelent, mint bármely módszerekkel való megismertetés. Az interpretáció értelmezési kereteket javasol, amelyet elfogadni nem szükségszerű, csupán célszerű, hiszen az elbeszélő látta a pillanatnyi, a tér-idő egyszeri konstellációjában megjelenő, megismételhetetlen, világ kicsiny szeletét (DESSEWFFY 1998).

Az értelmezési keretet a kultúrákutatók a kultúra nyelvének lefordításával valósítják meg. „Megpróbáljuk lefordítani a saját nyelvünkre azokat a szabályokat, amiket nyersen kaptunk egy másik nyelven” – írja Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS 2001/II:17). A lefordítandó nyelv nem egyszerűen a beszélt nyelvet, hanem mindazt a komplexumot jelenti, amelyben megjelenik a szubtársadalom erkölce, értékrendje, érdeklődése, szimbólumai... (HOPPÁL 1989:151).

„A megfigyelő (...) hozzálát, hogy értelmet adjon egy ismeretlen világnak, majd hazavigye azt – egy világ „lefordítása” ez, egy idegen világ ismerőssé tétele” (HARMAN 1998:62).

Ifjúsági szubkultúrák

Ahogy fentebb is említettem, a valahová tartozás igénye természetes jelenség, a hozzá kapcsolódó, de vele ellentétesnek tűnő vágygal, a kitűnéssel egyetemben (SIMMEL 1973). Ezzel

együtt az ifjúsági szubkultúrák részesei a felnőtt és domináns kultúrának, valamint további interakcióban állnak a más ifjúsági szubkultúrákkal.

A különbség a szubkultúrák és az ifjúsági szubkultúrák között talán abban fogható meg leginkább, hogy míg az előző adott nyelvi, etnikai, társadalmi státuszbeli, stb. helyzetre reagálva alakítanak ki problémamegoldási-sémaként kulturális válaszokat, addig az ifjúsági szubkultúrákra sokkal inkább jellemző, hogy szinte azonos társadalmi valóságban választanak a különböző minták közül. Mindenesetre kutató és kutatott közel azonos kulturális valóságban találkozik. Azaz egy városi szubkultúra esetén fennáll az esély arra, hogy közvetett vagy közvetlen módon már találkoztak, s azonos kulturális valóságban, de esetlegesen másképp adaptálódtak ahhoz.

„A kutató része az általa kutatott világnak, [...] a saját társadalmon belüli idegenség és másság az egyébként ismert világon belül, mint annak a világnak a része jelenik meg és kerül megjelenítésre; másként fogalmazva: valamely partikuláris életvilág idegensége és mássága egy közös, a kutató és kutatottak számára egyaránt ismert valóság kontextusába van beágyazva” (NIEDERMÜLLER 1994, Replika online) (HARMAN 1998).

Habár ez így is van, hozzá kell tenni, hogy az ifjúsági szubkultúrák is, a fogalom-meghatározás értelmében sajátos nyelvrendszerrel, szimbólumhasználattal, szűk nyelvi kódokkal bírnak. Ezeket a kódokat mintegy felfejtve és értelmezve, ki kell alakítani egy olyan fogalomkészletet, amely híven tükrözni igyekszik a kultúra belső klímáját, ugyanakkor nem feledve azt sem, hogy a lehetőségeinkhez mérten, interpretálni akarjuk a nyelvük és szimbólumaik segítségével is világukat.

Éppen ezért egy interszubjektív fogalomkészletet kell kialakítani, amely a kultúra belső nyelvhasználatát is tükrözve törekszik a (köz)érthetőségre. Interszubjektív, mivel objektívként etekintetben akkor lenne létrehozható, ha figyelmen kívül hagynánk a szűk nyelvi kódokat. Ez talán nem helytálló amennyiben egy kultúráról szeretnénk képet kapni. De ugyanígy nem volna helyénvaló egy szubjektív fogalomkészlet sem, mert akkor csak a „bennszülöttek” értenék (PEOPLES – BAILEY 1988).

Az interszubjektív fogalomkészlet kialakításához a részvétel és megfigyelés kiemelt jelentőséget kellett, hogy kapjon. A résztvevő megfigyelés során, melyre lentebb még kitérek, olyan szempontokat, elméleteket érdemes szem előtt tartanunk, amelyek segítik a megértést egy, a kultúra szempontjait szem előtt tartva. Kiemelten fontosnak tartom, tartottam, hogy a megértésre törekedve, olyan sémákat, mintákat ismerjek fel, melyek magyarázatot adhatnak a másságra és a közös másságra.

A holisztikus szemlélet értelmében (HOPPÁL 1998:155; PEOPLES – BAILEY 1988:6), minden olyan, releváns és sokszor olyan, láthatólag nem releváns tény (melynek sok esetben később megnyilvánult fontossága) kellett figyelembe vennem, amelyek nemegyszer az első modellekben nem találtak maguknak helyet. Ezeket nem kizártam, hanem a modellt, amely kialakult bennem, tágitottam oly módon, hogy a már megértett aspektusokat elhelyeztem a rendszerben. Ez a modellezési folyamat érthetőbbé válik a terepmunkáról, annak történetéről szóló fejezetben.

Az analízis és empátia nem egymást kizáró fogalmak, sokkal inkább egy olyan folyamat, melynek során a megfigyelő a lehető legteltesebben (s ezáltal a legobjektívebben) figyelembe veszi a kultúra tényeit.

„Már nem csak arról van szó, hogy a megfigyelő saját társadalmának vagy csoportjának értékein emelkedjék felül, hanem, hogy gondolkodási módszerein is; hogy ne csak egy-egy

becsületes és objektív megfigyelőre, de minden lehetséges megfigyelőre érvényes megfogalmazáshoz jusson” (LÉVI-STRAUSS 2001:277-278).

Ma már nincsenek univerzális kérdések, nagy struktúrákra vonatkozó értelmezési keretek. (A nagy elbeszélések vége – Lyotard). Annak, hogy egymásról kérdezzünk, csak akkor van értelme, ha az diszkurzív, ahol értelemmel ruházódik fel minden mondott és nem mondott, de szimbólumokban jelen levő vagy megjelenő realitás (NIEDERMÜLLER 1994, Replika online).

Valójában azonban ez a realitás a diskurzusban jön létre, válik nyilvánvalóvá. Az interpretációban megjelenő kultúra reprezentál egy pillanatnyi relációban jelen lévő valóságot (NIEDERMÜLLER 1994, Replika online; HARMAN 1998:76). Ahhoz, hogy interpretációnk a legkisebb mértékben is adekvátnak mondható lehessen, nem szabad az etikus vagy emikus szemléletek prioritása mellett pálcát törni, sokkal inkább egymást követő folyamatnak kell lenni. Ha úgy tűnik, miszerint nem folytathatók egymás mellett, mivel az alaki megismerés a tartalmi rovására megy, és fordítva, akkor is látni kell, hogy miután egy empatikus, a kultúra szemszögét is figyelembe vevő mélységi feltárás megtörtént, annak analitikus elemzése kell, hogy következzen. Egyrészt a jelentéssel bíró és releváns fogalmakat kell alkalmazni, másfelől, a megismerő részéről magával hozott szemlélet által adott keretek szerint elemezni.

Az, hogy mi releváns és mi nem az, szubjektív, eldöntendő kérdés, de ha arra törekszünk, hogy lehetőség szerint a szubkultúra önmeghatározása szerinti relevanciát egyeztetjük össze, a kutatott terület kapcsán felmerült adekvát kérdésekkel, akkor mindenképpen egy olyan szubjektíven kiválasztott, de egyben egy szinten objektív tényekre fókuszálhatunk, amelyek jelentőséggel bírnak.

A szubjektivitás-objektivitás kérdése akkor is felmerül, amikor az adatközlő élményszerű beszámolóit mintegy értékelés nélkül közöljük. A szubjektívitásunk, miszerint ő a kompetens egy kérdés megítélésében, vetekszik azzal a nézőponttal, hogy a kívülálló, élménytávolsági (tehát objektív) beszámolója rálátással bír olyan összefüggésekre, amelyekre való rálátástól a benne élő meg van fosztva természetszerűleg (HARMAN 1998:78). Be kell azonban látnunk, hogy mindaz, amit saját kulturális nézőpont szerint értékelünk, mitöbb objektív nézőpontként tekintünk, az nem más, mint egyfajta etnocentrizmus. A szubjektivitás, mint másik véglet, hogy az idegenségünket félretéve empatikusan közelítjük meg az adott tárgyat. Azonban olyan empatikusság nem létezik, amely nem hasonlóan etnocentrikus és másság bipolaritásában értelmezné tárgyát (BREWER 1999).

A megoldás, mely nem kizárólagosan helytálló, de esetünkben megfelelőnek tűnt, a modern idegen alámerülése egy társadalomban, kultúrában. Idegen, mivel nem részese az általa vizsgált kultúrának, nem akar többet, mint belülről közvetíteni, de mind itt, mind otthon, marginális lesz. Közöttük van, s így megismerheti a benső realitást, megkonstruálja annak valóságát egy, az otthonról hozott valóságán keresztül (HARMAN 1998). „A közeg, amit az idegen szemlél, egy szubjektívan észlelt, minden érzékszervre ható világ, úgy vésődik az emlékezetbe, mintha különleges jellegzetességgel bírna. Megmutatja különbözőségét, sajátosságát, [...] láthatóvá teszi a maga tökéletlenségét, olyan világ, ahová be kell lépni, amit fel kell fedezni és amit a hazautazónak magával kell vinni” (HARMAN 1998:64).

Ha a kutató nem feledi, vagy igyekszik nem feledni kívülállóságát (HARMAN 1998:82), már eleget tett annak az objektivitási mércének, amely még lehetővé teszi azt, hogy bensőleg tanulmányozzon egy kultúrát. Az azonban, hogy ez folyamatos tudatosság, vagy a hazatérésben való feloldódás során létrejövő, ismételt tudatosság, az a kutató pszichés beállítottságától függ (HARMAN uo. 87). Mindez azonban visszautal az emik/etik problémára.

A közöttük lenni (HARMAN i.m. 65) annyit jelent, hogy jelen lenni, egy a csak a szubjektum számára létrejövő valóságban, amely egyszeri és megismételhetetlen; nem csupán a már említett tér-idő konstelláció megismételhetetlen, hanem azzá teszi a szubjektum érzékelése,

nyitottsága, s olyan más tények, amelyek az eseti megkonstruáltság és egyedülvalóságának irányába hat. A megfigyelés pontatlan és szubjektív, mint ahogyan Harman idézi Powdermakert: „jegyezzünk le mindent, amit látunk és hallunk, mivel az elején nem tudhatjuk, hogy mi lesz figyelemre méltó vagy jelentéktelen. [...] de minden megfigyelés szelektív. Később rájöttem, hogy első benyomásaim egyike-másika jelentős és fontos volt, míg mások pontatlanok vagy jelentékteleneknek bizonyultak” (HARMAN 1998:67).

A kérdés mindannak interpretálása, amelyet a kutató feljegyez a maga számára. Azaz egy olyan, a kutató által megkonstruált valóság, interszubjektív megjelenítése, amely lehetővé teszi a megértést. Az interpretatív antropológia lehetőséget nyújt arra, hogy megragadjuk a „bennszülöttek” látásmódját, az életstílusok értelmét, ahogyan a társas interakciókban megkeressük a szimbolikus és jelentéssel bíró kulturális tényeket (PEOPLES – BAILEY 1988). Ezeket a kulturális tényeket a mindennapokban és a kiemelt jelentőséggel bíró pillanatokban egyaránt kell vizsgálni, s olyan általános szabályokat kell vizsgálni, amelyek konstruálják a valóságot.

A konstruált valóságról a kutatók is létrehozhatnak egy képet. A kutató által konstruált imaginárius művek egy, a valóságban nem létező valóságot hoznak létre annak mentén, hogy kulturális mintákat emelnek ki. Ezek a kulturális minták az információ külsődleges formái, melyben a fenomenologikus szemléletmód segítségével felismerhetők azok a valóságok, amelyekre a minták létrejöttek. Tehát azok a fizikai, pszichés készletek, amelyek kielégítésére kulturális válaszokat keres az egyén. „A kulturális minták egy alapvetően kettős aspektussal rendelkeznek: jelentést, azaz objektív elméleti formát kölcsönöznek a társadalmi és pszichológiai valóságnak úgy, hogy magukat ehhez alakítják, a valóságot pedig magukhoz” (GEERTZ 1994:69). Azonban a fenomenologikus megközelítés nem segít eldönteni, hogy mi az, amit látunk; válaszlehetőségeket kínál (sűrű leírás), a kontextus az, amely megadja annak lehetőségét, hogy a kutató értelemfeltérítőként lássa, észlelje a kultúrát. A kultúra nyilvános, intuitív módon megismerhető, az interpretatív antropológia segítségével megjeleníthető (ld. GEERTZ 1994; RÁCZ 1989:28. a fenomenológiáról).

Az interpretatív antropológia sokszor az egyedülálló aspektusait keresi a más kultúrában, szemléletmódját azonban jól lehet alkalmazni egy holisztikus, relativista szemlélettel szimbiózisban. Azaz azt a fajta meggyőződést, amely a „bennszülöttek” látásmódját, mintegy kontextuálisan primernek tekinti, ötvözve a holisztikus perspektívával, amely lehetővé teszi a kultúra több (minden) aspektusában való ilyenforma szemléletmódot. Azaz, a közösség egészét úgy tekinti, hogy „egymással kölcsönösen összefüggő és egymással kölcsönösen függőségi viszonyban lévő részekből, strukturális egységekből áll” (NIEDERMÜLLER 1984:360) (PEOPLES – BAILEY 1988:6). Ezeknek az egységeknek pedig az egyedülállóságát ragadja meg.

A kulturális relativizmus pedig lehetővé teszi, hogy a kutató ne saját, domináns kultúrájának szemszögéből vizsgálja a (szub)kultúrákat, hanem értékítélet nélküli szemléletmódot alakítson ki maga körül. Ez az antropológiai nézőpontnak is nevezett szemlélet nem ad helyt a kritikának, véleménynek, a tiszta leírást egy tiszta papíron követeli meg, minden előfeltevés nélkül. Ugyanakkor a résztvevő megfigyelés során a kutató sohasem tud, sőt, hogy eleget tegyen az objektivitási követelményeknek, nem is kell, hogy tudjon, elszakadni a saját kultúrájától. Ez nem jelenti, hogy a saját kontextusából kell vizsgálódnia, hanem csupán nem szabad kutatói identitását feledni, hogy oda visszatérhessen és az empirikus tapasztalatait rögzíthesse.

A kulturális relativizmus értelmében figyelembe kell vennünk az ifjúsági szubkultúrák vizsgálata során a kortárs mezőben felbukkanó más kultúrákat. Egyfelől a szubkultúra – domináns kultúra, másfelől a szubkultúra – ellenkultúra nézőpontokból (KOKOVIĆ Symposion online). Tehát a

szubkultúra – domináns kultúra szemszögéből tekintve olyan érték, szabály, norma és viselkedési formában artikulálódó stílusbeli eltérések a szubkultúrák, amelyek értékek és nem ellenértékek köré szerveződnek. A szubkultúrával szemben az ellenkultúra a lét csak néhány aspektusában képes megjeleníteni ellenértékeivel, azonban kiemelten fontos kritériuma a patológikus tünetek produkálása. Esetünkben éppen ezért válik kérdésessé egy ellenkultúra – szubkultúra felosztás. Erre a *Hip-hop, mint szubkulturális tevékenység* fejezet egy alrészében még visszatérek, különös tekintettel a kortárs mezőben megnyilvánuló kulturális mintákra.

A szubkultúra – szubkultúra dimenzió is érdekes abból a szempontból, ha mint, az korábban hangsúlyt kapott, elsősorban egy kulturális szövetben való sűrűsödési pontoknak tekintjük, s a kulturális adaptáció irányából közelítjük meg. Minthogy ezek a sűrűsödési pontok valós és hasonló kulturális-társadalmi kihívásoknak felelnek meg, valamint ezek a kihívások komplexek, változékonyak, a szubkultúrák egymáshoz viszonyítva az adaptációra való alkalmasságukat bizonyítják, illetve azt, hogy a bennük megnyilvánuló változékonyság az, ami állandó. A szubkultúrák, mint életmódok interakcióban állnak a domináns kultúra mellett egymással is, és a kortárs mezőben ennek értékelése, különös hangsúlyt kell, hogy kapjon.

Az azonos térben (város) megjelenő szubkultúrák értelmezése a közös kulturális-társadalmi valóságról alkotott, eltérő narratívákká lazult. Egy-egy kiemelés az egész valóságának szükséges felszeletelése, hogy az megfoghatóvá, interpretálhatóvá váljék. Ezek a szeletek a szubkultúrák további aspektusaira szelhetők, azzal az előfeltevéssel, hogy mind, mindegyik szoros összefüggésben van a másikkal, bármelyiket megfogva, az összes többit is látjuk, pontosan a viszonylagossága miatt. Ez azt eredményezi, hogy egyik aspektus a másik nélkül nem mutat valós képet, s így együttesen kell őket vizsgálni.

Módszerek

A szubkultúrák partikuláris valóságként való felfogása, azok ténylegesen a kulturális jelentésük, a tudás és gyakorlat szemszögéből való vizsgálatára való igény játszott szerepet abban, hogy módszeremül a résztvevő megfigyelést és interjú technikákat választottam. Raymond Gold felosztására utalva (BABBIE 1996:308), az egészen résztvevő megfigyelői státuszt próbáltam megvalósítani. Ez nehezítette, hogy interjú-szituációk jöjjenek létre, a megmaradt lehetőség, a diskurzusok során való megfigyelés, és a lehetőségekhez mérten néhány problémára vagy tényre való rákérdezés, vagy a téma más módon való megközelítése. Ez hosszabb időt vesz igénybe, ha azt tekintjük, hogy a beszélgetések természetüknél fogva csapongtak különböző témákra asszociálva, éppen ezért időben elhúzódhatott, míg ismét felszínre bukkanhatott a téma. Éppen ezért a hagyományos értelemben vett interjú-technika nem, helyette strukturálatlan interjú, beszélgetés vált a módszeremmé (RÁCZ 1989:44). Egyfelől a csoport³² életében való részvétel során került sor ilyen beszélgetésekre, másrésztől, számomra kompetensnek, vagy kiemelten fontos, mintaadó személyekkel folytatott, az előbbitől független beszélgetések folytak. Míg előbbiben, törekedvén arra, hogy ne befolyásoljam a csoport életét, a beszélgetést nem befolyásoltam,³³ míg utóbbiban a kérdés természetesebbnek tűnően, nyugodtabban előkerülhetett. A módszer nem adott lehetőséget kemény adatok nyerésére, viszont a légkör intimítása olyan tényekhez biztosított hozzáférést, melyek más módszerekkel, véleményem szerint nem voltak kinyerhetők...

³² Melynek körülhatárolására célszerűségi okok folytán a Terepmunka fejezetben kerül sor.

³³ Harman 1998:89: „Az igazi formák csak annak számára mutatkoznak meg, aki közömbösen nézelődik, anélkül, hogy az átalakulás végeredményét veszélyeztetné [...]”.

A fentebb kompetens személyekként említett csoporttagok kiválasztásánál a következő szempontokat vettem figyelembe: a közösség mainstreamjével intenzív interakcióban álltak. A csoport életében kiemelkedő helyük volt, így például szervezőképessége alapján, vagy a csoport informális irányítása a kezében volt, avagy a csoportban presztizsértéket képviselő tulajdonsággal vagy eszközzel bírt. Így kerültek a mintába DJ-k, MC-k, híresebb graffitisek,... A kiválasztásuknál két módszert alkalmaztam: egyfelől tehát a kompetens személyeknek tünőket választottam, másfelől a hólabda módszert vettem igénybe.

Az, hogy itt a kompetens egyéneket emeltem ki, nem zárja ki azt, hogy más, a szubkultúrában résztvevő egyénnel is készítettem strukturálatlan interjúkat. Ők nem kizárólagosan a mainstream mentén résztvevők, sok esetben periférikusan és időlegesen megjelenők. Az interjúalanyok többsége fiatal férfi, ez indirekt módon ugyan, de jól reprezentálja azokat, akik részesei a szubkultúrának.

A kérdések természetesen kétoldalúak, egyfelől átstrukturálják a kérdezett gondolkodását és lehet, hogy érthetővé teszik a kultúrát, de ugyanakkor a bennünket legjobban érdeklő tulajdonságok felé irányítja a beszélgetést, s lehet, hogy egy olyan síkját veszítjük el éppen ez alatt a szubkultúrának, ami lehet, még érdekesebb, csak még nem vált észrevehetővé. Éppen ezért célszerű csak az értelmezést segítő kérdések felé orientálódni, illetőleg a beszélgetés folyamatát előrevivő kérdésekre redukálódni. Beszéltetni és hallgatni...

A mindennapokban, és a kiemelt helyeken és időben való részvétel tette lehetővé a megismerést. Az egyes jelenségeket önállóságukban és kontextusukban vizsgáltam, ami a mögöttes struktúrákra, a kulcsmotívumokra és mintákra, a visszatérő szabályokra engedett következtetni. A kontextus figyelembevétele nélkül a hermetikusan zárt jelenségek értelmetlennek és irracionálisnak tűnhetnek, de néhol mégis szükségszerű volt a kultúra egyes aspektusainak kiemelése, részekre és mintákra való szétválogatása, majd pedig a kultúra szövetébe való visszahelyezés következményeként a kontextusukkal ismét egyesülhettek, s ezáltal mögöttes, a felszín alatt rejlő tartamukat is megvilágították.

A fogalmi keretek

Az elméleti bevezetőt kiegészítendő, a következőkben bemutatnám azokat a fogalmakat, amelyeket kiemelten fontosnak tartok ahhoz, hogy a megközelítésem érthetőbbé váljon. Néhány elméleti-értelmezési keret felvázolása után a szubkultúra fogalmainak használata is indoklásra kerül.

A városi kultúra, mint kulturális szöveg

A szubkultúra sajátosságait, mint részterületeket vettem figyelembe, a kultúrán belüli pontoknak tekintettem, melyek egy szövetet alkotnak. A kultúrán belül egyik pont sem nélkülözheti a másikat, vannak dominánsabbak, illetőleg perifériálisabbak, de együttesen alkotják mégis a kultúrát. Éppen ezért nem egy részterületre koncentráltam, hanem a kultúra egészére. Emiatt a résztvevő megfigyelés és interjú módszerek váltak eszközeimmé.

A szubkultúrák – és kultúrák – vizsgálatakor a totalitásra való törekvésnek kell jelen lenni, azaz abban olyan szerves egységet kell látnunk, „melynek minden aspektusa szervesen kapcsolódik egymáshoz” (LÉVI-STRAUSS 2001/I:278). Jóllehet a rendszer vizsgálatakor ízekre szedjük, s a különböző dimenziókat hajlamosak vagyunk egymástól függetlenül kezelni, nem szabad megfeledkezni, arról, hogy szerves egész. Olyan, mint egy szövetdarab, amely csak összefűzve adja

ki a mintát, rendjét megbolygatva pedig elveszíti értelmét. Struktúráját és komplexitását is figyelembe kell venni, s ha már feldaraboltuk, össze kell illeszteni, modellezni. A modell, sajnos, soha nem lesz tökéletes, minthogy változékony valóság egy időpillanatban elkapott képét, de leggyakrabban *egy időintervallumon belül elkapott képek montázsát* jeleníti meg.

Az ifjúsági szubkultúrák, mint életmódok vizsgálatakor olyan kulturális konfigurációkkal (HOPPÁL 1998:152) kell megismerkedni, melyeknek története rövid és zilált, változékonysága nagy, s mintegy búvópatakként tűnnek fel a különböző kultúrákon belül, alkalmazkodva a hely szelleméhez. Mindegyik és mindenhol „kialakít egy csak rá jellemző viselkedési mintát, s bár az egyének természetesen különbözőnek, az adott kultúra stílusa egy egységes és ideálisnak tartott életmódot alakít ki, illetve annak követésére szorítja az egyént. [...] egyúttal egy alapvető *ethosz* jön létre a közösségen belül, amely áthatja a viselkedés mindennapi szféráit éppúgy, mint az ünnepi rítusok világát” (HOPPÁL 1984:375. A kiemelés tőlem – N. T.) Az életmódkutatások a mindennapiság felé orientálódtak, míg a mindennapokon kívüli, ünnepi rítusokat, mintegy egyszerinek és tradicionálisan formalizáltnak tekintve, meghagyták a néprajz tudományterületének. Esetünkben azonban, mégis az életmódot a kiemelt tereken és időkben vizsgáljuk. Ezt azzal indokolnám, hogy míg a mindennapokban nem manifesztálódik a szubkulturális hovatartozás, a mintegy ünnepként, vagy helyesebben liminalitásban megjelenő szent helyeken és időkben³⁴ láthatóvá lesznek a szubkultúrával konzisztens kulturális patternek.

A szent tér és idő fogalmát oly módon kell kitágítanunk, hogy ünnepi tér-időként kell értelmezni minden olyan tevékenységet és cselekvést, amely nem fűződik szorosan a létfenntartáshoz, a létfenntartásra való fölkészüléshez. Azaz minden olyan eseményt vizsgálatunk tárgyává lehet és kell tenni, mely az otthon – munkahely – iskola terein kívül esik. Azonban, minthogy egy kulturális mintát nem lehet kiemelni az egyén és közösség életéből, a hagyományos életmód-vizsgálatoknak megfelelően ezeket is számba kell venni.

Azaz olyan esetekben, mikor a vizsgált szubkulturális viselkedések interakcióba kerülnek a többségi kultúra mintáival.

E kulturális konfigurációk vizsgálatakor, a manifesztálódott patternek leírásakor nyilvánvalóvá válik ezen ifjúsági szubkultúra értékrendje (HOPPÁL 1998:152). Nem szaladván előre, csak utalnék a később kiemelten súlyozott eksztázis és megváltozott, módosult tudatállapot élményekre, amelyre az *A transz és a transztechnika* fejezetben térnék vissza. Illetőleg a *Szubkultúra vagy ellenkultúra* fejezetben is taglalandó követendő és követett kulturális mintákra utalnék még.

A szubkultúra egyfelől tehát kulturális minták rendszerbe szervezettsége, melyek a mindennapok és esetünkben a kiemelt időkben és tereken való normális és elfogadott viselkedést szabályozzák. A szubkultúrán belül ez által nyer érvényességet egy cselekmény és a benső normához mérten kell normálisnak vagy a normálistól eltérőnek látnunk, de nem szabad megfélemlenünk, hogy mégis eltérőnek is látunk valami cselekedetet, az az adott helyzetben elfogadhatóvá válhatott. Azaz ahhoz a szimbolikusan konstituált rendszerhez kell igazodnunk, mely a benne résztvevők számára általánosan vagy kontextuálisan érvényességet nyer. Az a valami, amelyet rendszerként látunk, az csak a fejünkben létező, megkonstruált valóság, de valójában nem vethető egybe a résztvevőkével. Egyfelől azért sem, mert a megkonstruált valóság logikai rend szerint épül fel, míg a valóság nem ilyen. Másfelől mivel az összevethetőséget akadályozza, hogy a kutató által érvényesnek vélt valóságok talán soha nem kerültek még megfogalmazásra (HARMAN 1998:78).

³⁴ Rácz 1989:91-93. Szabadidő-szférában...

Terepmunkám egy olyan területen folyt, amelyet leginkább a deviancia-szociológia és a szubkultúra-kutató irányzatok vallhatnak magukénak. Elsősorban azt emelném ki, hogy egy deviancia-értelmezés és egy interpretatív antropológiai megközelítés kevéssé fér meg egymás mellett. Ennek oka az, hogy ez utóbbi szükségszerűen vallja, hogy a kultúrák sokszínűek, s mindenki a maga kultúráját tekinti normálisnak, míg másokét eltérőnek, sajátágosnak. A kulturális relativizmus hívei sem tudtak azonban megszabadulni a mi-tudattal szembeállított másság kategóriájától, még akkor sem, ha tudatában voltak ennek a hibának éppen nem mondható, bipolaritásnak.

„A posztmodernnek [pedig már azt is] megkérdőjelezzük, hogy egyáltalán hihető-e a világban létezés más formáit bemutató, szabályosan felépített beszámoló monologikus, átfogó és túlszárnyaló koherens magyarázatai, és vajon nem váltunk-e olyannyira saját észlelésünk és gondolkodásunk rabjává, hogy a másokét képtelenek vagyunk már felfogni is, nemhogy elismerni” (GEERTZ 1995).

A többségi társadalomból felbukkanó kutató csakis a saját kultúráján keresztül észlel, a normalitást és a devianciát is e szűrőn keresztül látja és láttatja. Ha csak arra törekszünk is, hogy tiszta interpretációja szülessék meg egy kultúra szövetének, akkor is látens módon jelen van szűrőnk, hiszen elsősorban az eltérés az, amit láttatunk. Az a norma, mellyel dolgozunk, a többségi társadalom konszenzusos normája, de az a szubkultúrák normáját nem vagy csak kevéssé rugalmasan tudja kezelni.

Mindenesetre az a fajta devianciaértelmezés, amely a normális és nem normális felosztást a többségi konszenzus, szociális konstrukció (RÁCZ 1989:35) alapján határozza meg, arra a feltételezésre épít, hogy létezik egy közmegegyezés. Ugyanakkor egyre általánosabb az az elképzelés, hogy a közösségek belső normái éppen annyira általánosak és átfogóak, kidolgozott kulturális mintákkal bírnak a közösség releváns élethelyzeteire. Köznormák, a szubjektum intimitását védik, de valójában nem terjed ki egyetlen norma sem az élet minden területére, mint a tradicionális társadalmakban. Az egyes élethelyzetekre kidolgozottak, de másokra nem. A tradicionális társadalmakkal szemben, ahol egyetlen közösség része volt az egyén, most sok és sokféle szerepben jelenik meg, s az azokra alkalmazható normákkal rendelkezik. Alapvetően a szabály, hogy nincs szabály, míg mások érdekeit nem sérti. Ez a fajta normafelfogás azt is magában foglalja, hogy a deviancia fogalma meghaladottá vált és csak bizonyos *korlátok között* alkalmazható. Ezen értem azt, hogy tudatosnak kell lenni arról, hogy a mi normánk, a mi-tudatunk egy kiterjesztése, s nem általánosan elfogadott, mások más, szintén kidolgozott, szintén egyedülálló és tökéletes normával bírnak, mely lehetővé teszi a közös létet, ez azonban nem zárja ki, hogy legyenek csoportok, melyek közösen kidolgozott normákkal bírnak. A kulturális relativizmus és az értékelés preferencializmusának figyelembevételével lehet és szükséges dolgozni akkor, amikor valamely szubkulturális tevékenységet vizsgálunk, tehát esetünkben is.

A szubkultúrák, mint egy-egy problémamegoldási-kísérleti modellek értékelése, jó vagy rossz minősítése a kutató kontextuális helyzetétől függ. Éppen ezért helytelen valamit deviánsnak vagy akár csak deviációnak is ítélni. „A provincializmus miatt aggódjunk – annak veszélye miatt, hogy az érzékelésünk elhomályosul, értelmünk beszűkül, és együttérzésünket saját társadalmunk³⁵ túlképzett és túlértékelt elfogadása fogja kisebbsíteni” (GEERTZ 1994:309). Ugyanakkor ezzel nem azt akartam kifejezni, hogy a szubkultúrákat meg kell szelídíteni és megbarátkozni velük, csupán azt, hogy tanulmányozásuk során tartózkodni kell az akár pozitív, akár negatív értékítéletektől. Sőt a

³⁵ Esetünkben a többségi társadalom a szubkultúrákkal szemben. (A szerző.)

semlegetől is, hiszen az legtöbbször rejtett pozitívumot vagy negatívumot tartalmaz. Az értékítéletektől kell tartózkodni (RÁCZ 1989:25).

A deviáns karrierként való értelmezéshez

A deviáns karrier – esetünkben, a fentieket posztulálva, a *szubkulturális karrier* – a szubkultúra előterébe való belépéssel kezdődik. Előzményeként a valahová tartozás igényét kell feltételeznünk, mely adott lehetőségeket figyelembe véve irányul egy adott kulturális minta felé. Ez a lehetőség jelentheti az egyén társadalmi helyzetét, és a látóhatárán belül felkínálkozó lehetőségeket egyaránt. A választásával kezd el integrálódni egy szubkulturális modellbe.

Az integrálódással párhuzamosan megindul az egyéniségéhez alkalmazkodóan a modell alakítása, s ezzel párhuzamosan az elismertségre való igény. Sokszor úgy is felfoghatunk egy belépést, mint alternatív státusz/presztíz keresés, a karrier a csoporton belül tehát ez esetben már eleve feltétele a belépésnek. Azonban a karrierre irányuló bármilyen indíték is arra sarkallja az egyént, hogy a szubkultúrán belül kiemelten fontosnak értékelt anyagi vagy szellemi javakat birtokolja. Ennek bekövetkeztétől várja az általa elvárhatónak vélt elismertséget.

Lachmann a graffitis karrier kapcsán (LACHMANN 1998) azt emeli ki, hogy a deviáns karrier függ a domináns kultúra által való minősítéstől, azaz attól, hogy mennyire ítélik deviánsnak, függ az, hogy mekkora értéket képvisel a tett a csoporton belül. Igen, de ehhez feltételeznünk kell, hogy devianciában akarnak kitűnni a vizsgált csoportok. Csakhogy éppen a graffiti-kutatás (NAGY 1998; NAGY-RÁCZ 2001) kapcsán is felmerült, hogy ezek a szubkulturák cselekedetüket nem deviánsnak, hanem normálisnak tekintik, de tudják, hogy a körülvevő társadalom hogyan ítéli meg. Tagadhatatlan az, hogy kihívásnak tekintik e cselekményeket, de nem devianciájukban akarnak kitűnni a többségi társadalomból, hanem az azt normalizáló csoporton belül bátorságukkal, művészi tehetségükkel. Ez elméleti síkon azt jelenti tehát, hogy a csoportnorma határozza meg, hogy mi karrier és mi nem, annak mértékét, s e szerint kapnak az egyének a csoporton belül az elismertségből. Az, hogy ez összefügg egy, a domináns társadalomban nem normalizált tevékenységgel, s annak negatív megítélésével, nem véletlenszerű, de elsősorban a karrier a vonatkoztatási csoport függvénye, tehát annak belső értékei szerint kell megítélnünk. Minthogy a szubkulturális karrier teljesen más értéksíkon mozog, mint a többségi társadalomban befutható karrier, a kettő egymásnak alternatívái. Ezzel az is kimondottnak tekinthető, hogy aki az egyikben befut egy pályát, le kell mondjon a másikban annak eshetőségéről is – talán nem minden esetben.

A liminalitás, mint értelmezési keret

Az ifjúsági szubkulturák megjelenési helyeit és formáit tekintve a mindennapi tér és időstruktúráról elkülönülve mutatkoznak meg. Mindenekelőtt kialakítanak a maguk számára olyan tér-idő konstellációkat, amikor és ahol maguk lehetnek. Ezeken a színhelyeken saját kortársaikkal vannak jelen, aminek eredményeképp egy sajátos világ alakul ki. A domináns társadalom – s itt akár a felnőtt társadalmat is érthetnénk rajta, de nem szükségszerűen – körülveszi ezeket a tereket, de uralni nem tudja. A csoportok sajátos érték és életmódszemléletét mutatják be e tereken, amelyek akár valóságosak, akár virtuális terek, létező entitásként kell látnunk őket.

A domináns társadalom normáival szemben, vagy mellett kialakítanak egy konszenzusos normarendszert, mely képlékeny és dinamikusan változó, s a csoporton belül elfogadó tendenciát mutat a különböző jelenségek felé. A csoporton kívüli struktúrát itt egy strukturátlanság, vagy

struktúra nélkülség váltja fel, egalitarizmus uralkodik, ami nem zárja ki a csoporton belüli karrier és presztízs lehetőségét. Azonban ezek csak a csoporton belüli értékekre alapulva, ott bírnak relevanciával, míg kifelé inkább alternatívaként jelenik meg. A fentebb bemutatott jelenségek arra engednek következtetni, hogy ezen csoportok léte jól körüljárható és megfogható a liminalitás fogalmaival.

A turneri liminalitás fogalom természeti népek átmeneti rítusait vizsgálva lett kidolgozva. Ott az egyes élethelyzeteket, társadalmi helyzeteket rítusokkal vezetik be, s jól modellezhető az eltávolító – liminális – újraegyesülés szakaszai. A liminalitás szakaszán át egy stabil, normatív rendezett helyzetből egy másik szintén stabil, rendezett életszakaszba kerül. A van Gennep által leírt szakaszolásból a liminális, átmeneti szakaszt emeli ki Turner, s annak homályos tulajdonságaira koncentrál. A liminalitásban az egyén a normákon, konvenciókon, társadalmi struktúrákon, presztízshierarchián kívül áll. Nem rendelkezik semmivel, viszont az átmenet végén, a visszavezetés során ismét felruházódik a társadalomban meglévő jegyekkel, s új élethelyzetbe kerül át.

A liminalitás átmenetisége és más tulajdonságai jól jellemzik az ifjúság szent tereit. Azonban, míg a liminális szakasz a turneri értelmezés szerint két életszakasz között, addig esetünkben két hétköznapi között helyezkedik el. A folyamat azonban közel azonos: a megszokott struktúra- és normarendszert elhagyva lép be egy preferált szent térbe (melynek megvannak a szent idő párhuzamai is). A liminoid térben sajátos felépítésű világba lép be, amely a belépőket, de elsősorban a résztvevőket egyforma állapotra redukálja, ahol új képességeket, viselkedésmintázatokat vehet magára. A belépő és résztvevő megkülönböztetése annyiban szükséges, amennyiben a belépőt nem ragadja magával a „hely szelleme”, akkor marginális mezőbe szorul... Ezzel szemben a résztvevőket jellemzi mindaz, amit fentebb, a szubkulturák jellemzése kapcsán kifejtettünk.

Az egyforma állapotra redukálás jellegzetes velejárója a liminalitásnak. Ennek során az egyének közötti kapcsolatokat az egyenlőség jellemzi, s minthogy nem hozott magával semmit, megkonstruálhatja énjét. Nem hozott, mert nem képes senki sem a liminalitás mezejére a külvilágból behozni, a külvilág számára fontos értékeket. Itt mások az értékek, s mindenki az, aminek épp látszik. Az én megkonstruálhatóságát segíti azon kulturális minták követése, mely adott térben relevanciával bírnak, illetőleg az, hogy az együttlevők feltételezik a másikról, hogy hasonló, s ezért van jelen. A liminalitásban, a résztvevők körül, azonnal létrejön a belső klíma.

Egy kis kitérőt téve, utalnék itt arra, hogy a résztvevők, amellet, hogy közösségként, valami közös mintához való integráltsággként értékelik részvételüket, megfigyelhető az, hogy minden egyén a saját liminoid szakaszába lép be, mintegy narcisztikus fantáziavilágát vetíti ki a fizikai és társas környezetére. Elsősorban a figyelem beszűkülése, a transzélményre való koncentráció határozza meg ezeket a pillanatok. Tágabb értelemben a transz, az átélés katartikussága a szubkulturális tevékenységben való önfeledt részvételt is jelenti, tehát itt nem kizárólagosan a később bemutatandó zene – ritmus – drog kombinációval elért extázisokra utalnék. Az egyén kifelé kontrollált, míg befelé a liminalitás szabadságából, az élmények intenzitásából adódóan konfliktusos-indulatos vagy emocionális-szociális képek peregnek előtte (LAJTAI 2000; VOIGT 1998). Ez eddig sokban hasonlatos a turneri liminalitással, amiben mégis más: a liminoid szakaszból egy ugyanolyanba tér meg a résztvevő, amilyenből kiindult. Ugyanolyan hétköznapiak, ugyanolyan szabályok, ugyanolyan élet vár rá. A megkonstruált énjét, a liminoid normákat hátrahagyja. Leválik a liminalitás teréről és élményeiről, s integrálja magát a hétköznapi életébe. Magával viszi azonban onnan élményeit, ami általában a liminalitás élményének ismétlésére generálja a résztvevőt.

Ez a fajta liminalitásba való belépés tervezhető. Tervezhetősége együtt jár azzal a ténnyel, hogy valahol mindig megnyílik egy ilyen tér-idő konstelláció az arra vágyakozó egyénnek. A liminális szakaszok létrejötte térben és időben zajlanak. Elsősorban különálló, a kortársak által preferált és látogatott helyek ezek. Időben is elkülönülnek, és ünnepivé válnak. A liminoid idők a múlt megkonstruálásában játszanak kiemelkedő szerepet, de éppúgy az arra való felkészüléssel is leírhatjuk fontosságát, hiszen mintegy szent időként vannak jelen. (mindehhez ld. TURNER 1977; TURNER 1998; PENTIKÄIEN 1981, illetőleg az *A party, mint liminoid szakasz* fejezetet).

A transz és a transztechnika

A transz, mint esetünkben a kulturális tudás elsajátításának egyetlen módja kerül számbavételre. A szubkultúrában résztvevők, a party és zene kapcsán elmondták, hogy a zene hordoz egy olyan jelentéstartamot, amellyel elsősorban az extázis-átélés során kerülhet kapcsolatba. A szubkulturális közös tudást birtokolni a megváltozott tudatállapot liminális helyzetében képesek, de az ehhez vezető út sok és sokféle. A különböző utak bejárásával ugyanazt közelítik meg, amelyet sokszor az élet lényegeként határoznak meg. A zene is erről beszél, a táncsal, örömmel ezt fejezik ki... Hogy valójában mi az, nehéz lenne meghatározni, hiszen a transzból felmerülő narrátorok csak pozitív vagy negatív érzetokről, kaotikus és ugyanakkor tökéletesen rendezett világról számolnak be (ld. KÖMLÓDI 1999). Az kétséges, hogy ugyanazt élnék meg, hiszen a káosz rendezettsége mindenkinek más.

A transz megváltozott tudatállapotra (altered states of consciousness) utal, amely nem irányítható, habár a legtöbb esetben törekednek annak pozitív befolyásolására a setting-tényezők változtatásával. Látszólag törvényszerűség nélküli, a-kritikus, értelemmel értelmezhetetlen. A megértésre az átélés lehetőségét kínálja fel (GRYNAEUS 1998; VOIGT 1998). A megváltozott tudatállapot jól ismert mind a sámánizmusból, mindpedig a pszichiátriai értékelésekből, most elsősorban arra utalnék, ahogy a sámánszertartások megfigyelése során megismerték. A transz eléréséhez három módot ismertetnek, melyek egymástól függetlenül vagy kombináltan a sikeres extázishoz vezetett: koncentráció, önhipnózis; ritmikus mozgás és zene együttesen; illetőleg hallucinogén anyagok segítségével (GRYNAEUS). A tudatállapot megváltozását a légzés megváltozása, tudatos megváltoztatása mellett a túlfokozott mozgás, az erős fájdalom és hőingerek, a folyadékvesztés, alacsony vércukorszint jellemzi. Ezek egyike elegendő ahhoz, hogy a folyamat elinduljon és indukálja a többi is (GRYNAEUS).

Vizsgálatunk tárgya esetében a transztechnikák fentebbi módjai hasonló módon megjelennek. A zene átélése során a ritmus a testet birtokába veszi,³⁶ önmagára hangolja az „utazó” tudatát. Ezt a ritmusos mozgás kíséri, a partykon jól megfigyelhető, hogy a beavatott utazók kidolgozott mozgásokat alkalmaznak, amelyek monotonon ismétlődnek, s a ritmussal együtt gyorsulnak. A nem ritmusra alapozó zenei transztechnikák a befelé figyelés önhipnotikus útjára támaszkodnak. (A figyelem beszűkítése: LAJTAI 2000).

Mindezekre a hallucinogének vagy stimulánsok megválasztásával segítenek rá. Azaz a tudatos tudatmódosításhoz szükséges ismeretek birtokában a kívánt élménykomplexum (egy igen tág intervallumon belül) megválasztható. Az élmény – drog kompatibilitás rossz vagy jó megválasztása rossz vagy jó élményhez, sikeres extázishoz vezethet. Az ifjúsági szubkultúrák résztvevői, beavatottsági szintjéhez mérten képes megválasztani a módot, ahogyan a transz élményét megközelíti, illetve annak átélési módját. Megfigyelhető az is, hogy párhuzamosan azzal, hogy a fiatalok jelentős része, a személyes biztonságérzetének határain belül szívesen próbálkozik

³⁶ Grynaeus 2000:42: a dobritmus befolyásolja a transz-élményt, a megidézést.

más drogokkal, drogkombinációkkal, kialakul egy „bevett” mód arra, ahogyan biztosan és biztonságosan „utazhat”. A biztonságérzet határai lehetnek tágak vagy szűkek, ennek függvényében, s az átlagosan elmondható, a csoportban megfigyelt jó tájékozottság mentén, a transztechnikák kombinálódnak. A tájékozottság sokban függ attól, hogy a szubkulturális tevékenységbe való adaptálódás során rengeteg ilyen narratívummal találkozhat a fiatal, illetőleg, hogy a beavatás szerű droghasználat, ha bekövetkezik, mentor felügyelete alatt történik.

A megváltozott tudatállapot szubkulturális értelmezésben egy olyan, a tudatban megnyilvánuló nyitottságot jelöl, amely a valós világ más dimenzióinak meglátását is lehetővé teszi. A beszámolók megértésről, átélésről, olyan dolgok átéléséről szólnak, melyet tudatosan nem érthetünk. A transz élményén keresztül egy intuitív és a normáktól felszabadult megértés válik lehetővé. A világ jelenségeinek összhangzata nyilvánul meg benne (ld. *A zene és a DJ, A party, A party, mint liminoid szakasz* fejezeteket).

A szubkultúra fogalmai

A szubkultúra belső fogalmainak használata, úgy értelmezései, interpretálásai, mint nyelvi sajátosságai két módon is indokolható, s ezt szükségesnek is látom. Egyfelől, mint az a fentebbi bekezdések is jól mutatják, az interpretatív antropológiai megközelítés állt a megközelítésmódom fókuszában, ebből következően a szubkultúra által konstruált valóság vált kiindulási pontommá. Másfelől a megkonstruált valóság, a nyelvi sajátosságok árulkodnak sok mindenről, ezért különösen fontosnak tartottam megőrizni interpretációmban őket.

Az átvett fogalmak angol-magyar keverékek, melyeknek lefordítása a szubkulturális értelmétől, értékétől fosztotta volna meg őket, ezért inkább azok magyarázatára vállalkoztam. Változékonysága folytán, melyre a *Nyelv és szleng* fejezetben részletesen kitérek, ezek egy időintervallumot tükröznek, amelynek során a változások ugyanúgy folytak, éppen ezért nem a jelen valóságát, hanem az időintervallum valóságaiból konstruáltat jeleníti meg. (ld. *Elméleti és módszertani bevezető*)

A kettős fogalomhasználat, tehát a magammal hozott, és a szubkulturális, sajátos légkört teremtettek. Tükrözik mindazt a kettősséget, ami a terepmunka folyamán végigkísért. A marginalitás, relativizmus,... jól szemléltethetők ezen. Ugyanakkor lehetőséget teremt egy interszubjektív valóság konstruálására is.

Terepmunka

A terepmunkám 1997 nyarán-őszén kezdődött, különösebb felkészülés nélkül, úgy érezvén, majd megtanulok mindent. Igen, meg kellett tanulnom egy sajátos nyelvhasználatot, a kultúra nyelvét, amely magába foglalja mindazt, ami a szubkultúrán belül és a kifelé való interakciók kapcsán felmerül. Kezdetben graffitis fiatalokkal foglalkoztam, kisebb-nagyobb megszakításokkal. De ezen időszakok alatt is rá kellett jönnöm arra, hogy egy nagyobb keretben egy heterogén csoportot egyneműsítettem graffitisekké. Valóban graffitiztek, de még ezer más jelzővel is illelhettem volna őket, egyénre szabottan. Megpróbáltam csoportként megragadni, de meg kellett értenem, hogy vannak, akik a csoporthoz tartoznak, de nem graffitiznek, tehát nem ez az a fő szegmens, amely alapján körül lehet írni.

Próbálkoztam a következőkkel is, de kire illett, kire nem. Többségük kettő-három, mások mindegyik specifikummal bírtak. Görkorisok. Görkorisok és gördeszkások ... és BMX-esek is.

Közben egy másik irányból is ugyanide találtam. Rasztafári fiatalokat kezdtem vizsgálni, s egy jelentős hányaduk, azt vettem észre, ugyanazon csoportban megfordul.

A kapocs végül a zene lett. Hasonló stílusú zenét hallgatva, egyazon helyeken fordulnak meg, többen DJ-ként vagy MC-ként funkcionálnak. A közös tér, s a benne közösen megjelenő zenei stílus a közös. S mindez megnyilvánul öltözködésben, nyelvhasználatban, értékrendben és az életmód más megnyilvánulásaiban (ld. *A hip-hop, mint szubkulturális tevékenység* alfejezeteit).

A hip-hop és hard core kultúra elnevezést azért választottam, mert ez az a két stílusirányzat, amely mint életmódbeli, kulturális minták adója jelenik meg a szöveten belül. Ez természetesen más, zenei stílusirányzatokkal is így van, nem egyedülvaló sajátosság. Azonban, a körülhatárolható csoport szempontjából ez rendelkezett követendő és kidolgozott mintákkal. Más, általuk preferált stílusok is bírnak zenei és nyelvi szimbólumokkal, de életmódbeli és egzisztenciális kérdésekre nincs kidolgozott patternjük (ld. *A szubkultúra résztvevői; A hip-hop, mint szubkulturális tevékenység* fejezetek). Másrészt, nem volt elhanyagolható szempont az öndefiníció sem. „Mi hip-hop-osok...”, „Mi rapperek...”, „A hard core-ban, ha azt nézzük, hogy az nemcsak zene, hanem van egy olyan gondolkodásmód, ami szerint élünk...”.

A kutatás folyamán ez a definíció hol szűknek találtatott, hol pedig túlságosan is bőre szabottnak, mivelhogy sokan beleférnek, míg mások csak részben. Ugyanakkor a csoporttal való intenzív interakcióik azt mutatják, hogy tagjai e szubkultúrának. Kezdetben tehát arra törekedtem, hogy e zenei kapocs mentén vizsgálódjam, de a nézőpontomat ismét feladni kényszerültem, amikor egyre inkább érezhetővé vált, hogy már maguk a résztvevők sem gondolják olyan zártnak e kategóriákat, s nyitottak más irányába is. Így kerültem kapcsolatba az underground party-léttel. A szereplők nem változtak, csak a kezdeti szilárd kategóriahatárok váltak átjárhatóvá. Ugyanakkor a nyitottság stílushatárokon belül maradt, továbbra is zárt maradt a party lét overground – house – dance terei irányába.

Mindenképpen megmaradt a fentebbi zenei irányultság, de a megfigyelést egy intenzív interakcióban álló csoportra és perifériáira kellett hogy koncentráljam (COHEN 1969:273).

A csoport, amelyet vizsgáltam, a következő módon írható körül. A csoport, több kiemelkedő, egymással néha rivalizáló egyéniséggel rendelkezik. A csoport egyik frekvenciáltabb része heti rendszerességgel találkozik, de ezenfelül maguk között is és a csoport más részeivel is fenntartja a kapcsolatot. A három, kisebb csoport megosztotta az egyébként is kis létszámú csoportot, rivalizálásuk érintette a csoportokon kívülre eső, de a vizsgált csoportba beletartozó egyéneket is, minthogy gyakori állásfoglalást kértek tőlük is. Az azonban, ami lehetővé tette, hogy ezek ellenére is együtt vizsgáljam őket, az volt, hogy voltak/vannak közös tevékenységi *formák*. Amelyekben rivalizáltak és technikai segítséget is nyújtottak egymásnak. A rivalizálás mellett egy körvonalazható közös identitásgyökerük van, melynek védelmében (egy vélt, vagy valós sérelem esetén) közösen fognak össze. Ennek elemzésére a *Személyközi és csoportközi interakciókról* szóló fejezetben visszatérek.

A partykon az ún. „üldögélős helyeket” preferáltam, ahol szinte mindenki megfordul hosszabb-rövidebb időre. Ezek a terek a verbális kommunikáció terei. Míg bent a hangosabb zene csak a legfontosabb információáramlatoknak ad helyt, a party élményén túl, ezek csendesebbnek mondhatók. A mozgás, a szereplők cserélődése folyamatos, mert ez csak perifériája a partyknak, ugyanakkor a jelenlévők nyitottsága folytán szívesen beszélgettek, anélkül is, hogy kérnem, kérdeznem kellett volna. Ezek a színterek egyébként a kapcsolat kialakítására és megerősítésére voltak a legalkalmasabbak, gyors élménycserékre, és a későbbiekben ezt a kapcsolatot kellett megszilárdítani, más helyeken. Az interjúk jelentős része a szubkultúrát érintő, zene és

értékközpontú diskurzusok voltak, melyek spontán módon alakultak ki, egy-egy esemény értékelése kapcsán.

Az interjúk és beszélgetések további részei délutánonként, kora esténként készültek, miközben a szokott tevékenységeikben megpihentek, vagy „épp ráértek”. Ezek egy része a mintegy klubként is funkcionáló kultuszboltokban, vagy előtte, míg mások, kevésbé jellegzetes helyeken történtek. A beszélgetésekre jó lehetőséget adtak az After Dark partyk, melyek a szokásostól *eltérő módon illeszkedik* az underground partyk világába, mert a „ideáltipikus” party-modelltől eltérően, beszélgetős, „hallgatós”, hasonlóan a partyk chill-out roomjaihoz. De szemben azzal, nem kapcsolódik hozzá a megszokott táncolás és „trances” party-tér. Ahhoz, hogy az elhangzottak értelmet nyerjenek számomra el kellett sajátítanom a csoport nyelvét. Erről a dinamikusan változó aspektusról a későbbiekben még szólok, a *Nyelv és szleng* fejezetben.

Tehát, mint már több helyen utaltam rá, nem a szokásos interjú-szituációval dolgoztam, éppen ezért lehetővé vált bepillantani a különböző kiemelt tereken folyó tevékenységbe és pillanatokba, amelyek azon kívül folytak. Így fokozatosan – mintahogy a csoport körülhatárolásában is látszik – változott az értelmezési keret, amelyben a megismert tényeket elhelyeztem. A modellek, amelyeket megpróbáltam felrajzolni, szubjektív tapasztalásokon alapultak, folyamatosan, ahogy az empiria mélyült, változott. De nem csak a tapasztalásom mélyült, hanem, a komplex kontextus, amelyben a szubkultúrák megjelennek, változik folyamatosan, s vele együtt változik a szubkultúra adaptációja is. Visszaulalnék itt az *Elméleti és módszertani bevezető* fejezetre.

A terepen végzett munkát folyamatosan igyekeztem kiegészíteni a mintaadó kultúráról írott szociológiai – antropológiai illetve „részrtvevő” által írott leírásokkal. Ez két problémát vetett fel: az egyik az, hogy ugyan a minta globálisan elterjedt, de a helyi résztvevők egyénileg eltérnek attól, így az a kulturális valóság, amit megfigyelhettem, összevethető volt a mások által készítettékekkel, de az eltéréseket tudtam elsősorban hangsúlyozni. A résztvevők által megírtak pedig kontextuálisak voltak, s a kontextusból kiragadva csak részleges értelmezésnek adott helyt. Ami miatt mégis mindezek említésre kerültek, az az, hogy nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a kezdeti „nyelvészajátító” szakaszon túljussak. Emellett az alapvető tájékozódást is segítették. Zárójelben hozzáteszem, hogy sokszor a teljes összezavarodást is segítették oly módon, hogy természetesen mindenki a maga által konstruált valóságot jelenítette meg, amely nézőpontjából szöges ellentéte lehetett egy másik leírásnak.

Ennek tanulságait sem feledve, igyekeztem, hogy az interpretatív antropológia módszereivel, a vizsgált csoport által konstruált és szimbolikusan konstituált rendszert leírni.

A szubkultúra résztvevői

Az underground hip-hop szubkultúra az elektrozenei valóságon belül, a résztvevők által konstruált elkülönülés. E nézőpontból, kis megszorítással ellenkultúrának is tekinthető, a mai ifjúság, elektrozenei kultúráján belül (ld. *Szubkultúra vagy ellenkultúra* fejezet). Akik a szubkultúrán belül megjelennek, alapvetően az elektrozene underground vonalához kapcsolódnak, kulturális mintakövetés szempontjából, a hip-hop kultúra szegmensei hatják át legjobban az életmódot. Ennek oka az, hogy ennek van globálisan elterjedt, kidolgozott mintázata, a mintát innen tudják kölcsönözni, a kulturális válaszokat meríteni. A többi, undergroundhoz kapcsolódó zenei stílusok nem kínálnak ettől független, kidolgozott válaszokat, azon belül egyes válaszok variánsait láthatjuk, de a fő iránytól ez sem tér el.

Az underground – overground elkülönítés, elkülönülés azért vált fontossá, mert a piacorientáltság a *minőség* rovására ment, az eredeti értékek megkoptak, populárisabbá váltak. A popularitást alapvetően nem tekintenék rossznak, ha abban nem felejtenek el, hogy az intuitív kulturális tudást nem lehet pótolni. Azonban az overground műfajok, melynek sajátosan, s kissé zavaróan is, helyi szinten a techno elnevezést kapták, igyekeznek pótolni, a szövegek és a zene nem improvizatív; leegyszerűsödött és formalizált, a befogadást könnyítendő.

A két irányzat értékrendszerében is különbözik, amely megnyilvánul az életmódban, életformában (ld. *Életmód és értékrendszer* fejezet). A hip-hop kulturális mintáihoz, más elektronikus zenék is kapcsolódnak tehát, amelyek főképp a befogadói-átélési stratégiákhoz kapcsolódnak, míg más, szintén szubkulturális tevékenység a befogadói-fogyasztói stratégiákhoz. Szimbolikus jelentőségű a szubkulturális tevékenységekben való részvétel, azokba való beavatottság. Ennek mentén lehet egyfelől a szubkultúra résztvevőit meghatározni. (A résztvevők csoportjának meghatározása a kutatói konstrukció eredménye, ami viszont a valóság kognitív reprezentációjának tekinthető. A kultúra szövetébe való belevágás eredménye, valami olyanról való leválasztás, aminek szerves része, mert organikusan kapcsolódik a domináns kultúrához és más ifjúsági szubkultúrákhoz, amelyek szintén kapcsolódnak mindezekhez...)

Tehát a befogadói-fogyasztói stratégiák mentén a szubkultúra mainstreamjét a szubkulturális tevékenységekben kiemelkedő szerepet játszó, vagy abban intenzíven résztvevők alkotják. A beavatottságuk értéke a legmagasabb. Ide tartoznak a DJ-k, MC-k, a graffitisek közül a muralisták, a „profi” görkorisok, gördeszkások, breaktáncosok és a tevékenység marginalitásán, de állandóan jelenlevő egyének, akiknek (szub)kulturális tudásuk elismert. A következő szintet a beavatottak, de nem állandóan résztvevők jelentik. A harmadik szintet a mintakövetők, de nem beavatottak jelentik, ide tartoznak mindazok, akik ugyan állandó résztvevői, egy-egy szegmens állandó fogyasztói, de nem rendelkeznek a beavatottság legszélesebb körű jelentésével sem; ez körülbelül egybeesik azokkal, akik külsőlegesen, vagy más tekintetben adaptálódtak a kultúrához, de nem „elkötelezettjei” annak.

A szubkultúra résztvevőit megkülönböztethetjük szociológiai jellemzőik alapján is. Elsősorban, minthogy ifjúsági szubkultúráról van szó, az életkort kell meghatározni. Itt két csoportot lehet elkülöníteni, alapvetően a résztvevők által megkonstruált felosztásra alapozva: a „fiataloknak” tekintettek, akik „még nem rendelkeznek tudással, csak utánoznak” stb., ők 13-17 év körüliek. A mainstream, az elit, a beavatottak 18-26(28) évesek.

A résztvevők többsége fiú; a lányok marginális helyzetéről, szerepükről, a *Személyközi és csoportközi interakciók* fejezetben szólnék. Családi állapotot tekintve, koruknál is fogva a nőtlen/hajadon kategória van többségben, de házas, elvált is előfordul.

Iskolai végzettségüket tekintve, mivel sokan közülük középiskolai és felsőfokú tanulmányaikat folytatják, ezért még nem beszélhetünk befejezettségről, de általánosan elmondható, hogy középfokú végzettsége mindenkinek megvan, vagy életpályáját tekintve, terveit figyelembe véve meg lesz. A felsőfokú végzettség, vagy afelé való haladás sem ritka, sokkal inkább a szakmunkás képzettségnél kevesebbel rendelkezők aránya. A szubkultúrában régebb óta tevékenykedők, a szubkulturális szinthez képest alacsonyabban kvalifikáltak, azaz ott magasabb a szakmunkás-végzettségük aránya. Ezzel szemben a most belépők, vagy a szubkulturális karrierjüket kezdők között a minőségibb középiskolai-oktatás fogyasztása (gimnázium, magasabbra értékelt középiskola) általánosabb, a megkezdett, vagy tervbe vett felsőfokú tanulmányok felülreprezentáltak a szubkultúra átlagához képest.

Többségük a középosztály középső, alsó szegmenseiből kerül ki; lakótelepen, külvárosban, külterületen élnek. Egyéb tekintetben a variációk nem összegezhetők ilyen egyszerűen, vagy pedig az alkalmazott módszer okán nem, vagy kevés adathoz jutottam. Azonban, mivel a kutatás célja egy más természetű megismerés volt, rövid és szükséges körülíráshoz ennyi elegendőnek tűnik.

Összegezve tehát, a szubkultúra résztvevőit az underground elektrozenéhez kapcsolódóan lehet meghatározni, melyben meghatározó a befogadás-átélés a szubkulturális tevékenységek dimenzióinak mentén. A hip-hop kultúra rendelkezik egy olyan, a fiatalok fentebb leírt csoportjai számára vonzó, életmód- és egzisztencia-stratégiákkal rendelkező kulturális modellel, amely a más underground elektroműfajok (ld. *A zene, mint transztechnika*) által vonzott fiatalok számára is alternatívát kínál. Magyarországon, Szegeden az underground elektrozenei irányzatok nem különülnek el vonzáskörükben, s a specialitása, hogy a hard core híveinek egy részét is magába vonta. A stílusok felismerhetők, kulturális fogyasztás tekintetében már elváltak, de szubkultúrák szintjén még nem jelentek meg önállóan, hanem a fentebb körülírt határokon belül mozognak.

A zene és a DJ

A zene és DJ bensőséges viszonyáról, az általuk konstruált narratívumok és az interpretációm mentén a szubkulturális értelmezés/értékelés a következő lehet. A zene a DJ kezén válik valósággá a partyk világában. S míg a partyk a fogyasztói igényekhez igazodva stílusorientáltak, a DJ-k többsége eklekticizmusról álmodik. Arról, hogy ne ragadjunk meg egy stílusnál, legyünk toleránsak a másik iránt, mert az más úton, más valóságok felé vezet. A zene szóljon arról, ami: a hétköznapiak belüli ünnepekről, amelyeket magunkkal vihetünk, vagy elmehetünk hozzá. S ha már ott vagyunk, érezzük át. „Hunyd le a szemed, s táncolj, hagyd, hogy magával vigyen a zene”. A DJ-k a zene segítségével történeteket mesélnek el, melyet a zenék összekeverésével és echokkal, ritmusképletekkel jönnek létre; egy játékot hoznak létre, melynek során a DJ magával viszi a résztvevőket egy létező világ reflexiója, vagy egy pszichedelikus élmény felé, amely a jövőt vetíti előre vagy az éteren át a világ más dimenzióit nyitja meg, figyelve, hogy a vele utazók ne maradjanak le. A stílushatárok egybemosódnak, újak születnek; „elképzeltetlenné hitt mintákból merítünk, a szigorú struktúrák kaotikus motívumok füzéreire bomlanak” (KÖMLŐDI 1999:226). A beavatott fogyasztók a sámánok élményét élik át, míg mások leteszik a voksukat egy-egy stílus mellett, identitásokat alakítanak ki ennek mentén, s a zenében lévő lehetőségektől fosztják meg magukat. A zene mágia, amely elvarázsol, csak el kell sajátítani a varázslás folytonosan változó tudományát, s a hallgatók oldaláról nyitottnak kell lenni a varázslatra, s elhinni, befogadni, mindazt, ami megnyilvánul általa. „Az ő [DJ] kezükben van a varázslat kulcsa. Mindig fenn kell tartaniuk a tüzet, a táncot, mindig újabb hangulatot, érzést kell továbbítaniuk kifelé. Mindig újabb szellemet kell megidézniük” (FREEE Magazin, 1996. február, online).

A zene, mint transztechnika

Tagadhatatlan az, hogy a zene elsősorban transztechnika. A mindennapokban ünnepként, szent időként megjelenő zene, mégha az a munka, vagy más tevékenység aláfestője is, olyan élményt nyújt vagy nyújthat, ami megindokolja az ember életében kiemelkedő szerepét. A zene hallgatása, röpke szünetnyi fellélegzés erejéig is, feltöltődést és élményt (jót vagy rosszat) nyújt. A zene önmagában való élvezete és táncmozgással való kísérete nem újkeletű. Mégis magyarázatra szorul némiképp az a fajta zene, amelyről esetünkben szó van. A számítógéppel és más technikai eszközökkel kevert zene a korábbi zenefogalmat jelentősen megrendíti, vagy, a másik oldalról

tekintve, a zene hagyományos felfogása taszítja annak lehetőségét is, hogy ugyanebbe a tartalomba a techno zene is belekerüljön.

A techno, természetesen éppúgy zene, ha csak a fogalmat is körüljárva tekintjük, amennyiben ritmusa, hangmintázata, mitöbb dallama és struktúrája van. A techno zenei kollázsai a DJ speciális felszerelések segítségével jönnek létre. A sequencer irányítja a hangszerarzenált, nevezetesen a dobgépet, a szintetizátort (ha van), és a samplert. A samplerrel különböző hangmintákat válogat le zenei anyagokról, dub lemezekről (a számukra előállított zenei kollázsok bakelitlemezen), emberi és természeti zajokról. A leválogatott mintát akusztika, hangzás, hangmagasság, ütem tekintetében a samplerrel végtelen számú módon lehet torzítani. Az előállított snittet pedig loopolják, azaz végtelen sokszor ismétlik.

A *scratch* is egy olyan technika, amelyet a fekete zenészek alkalmaztak először, s előszeretettel vették át a különböző stílusokban. A scratch lényege, hogy a hagyományos bakelitlemezek vissza és előrehozásával, majd szabadon engedésével és ismét elforgatásával speciális zenei hangzatok bújnak elő. A hangok generálása több eszközzel is elérhető, már a vokális hangmintáknak tűnők eredetében sem lehetünk biztosak. A dob gép biztosítja a folyamatos, monoton ritmust, amely a legtöbb stílus mércéje. Ez adja meg azt a struktúrát is, amire felfűzik az egyes zenei snitteket.

Egyes zenei irányzatok többet, míg mások kevesebbet vagy egyáltalán nem használnak akusztikus elemeket. A techno alapvetően elektronikus eszközökkel előállított zenét jelent, de a kifejezést gyakran annak egyik ágára alkalmazzák, s az egyértelműség kedvéért én is ezt a felosztást alkalmazom, miszerint tehát az elektronikus zenének két – más felosztás szerint négy – főbb iránya van. Az első, amelyet most csak érinteni fogok, az overground techno irányzat, mely tisztán elektronikus úton, számítógép és DJ szett segítségével jön létre, hangeffektetkekkel. A másik irányzattól, melyet undergroundnak nevezhetünk, de ezen belül igen sok zenei stílus jelenik meg, az interjúalanyok által konstruált határok választják el. Míg az előbbit a négyes felosztás³⁷ szerint inkább egy táncolhatóbb, ún. house-dance irányzat jellemzi, addig ezen utóbbinak zenei és szövegi mondanivalóját szokták kiemelni, polarításban az overground irányzattal, amely maximális szinten kidolgozott, formalizált zenei műfaj.

Míg a másik, általam vizsgált irányzat, mely az ambienttől a minimál zenéig sokféle stílusirányt felölel, emberi hangokkal és akusztikus elemekkel is szabadabban és biztosabban bánik. Ez az irány sok, szinte megszámlálhatatlan kisebb irányzatokra, azok közötti határok elmosódásával létrejövő és eltűnő újabb irányzatokra osztható fel. Ide tartozik az akusztikus, látomászerű *ambient*, amelyet csúcstechnikás meditációs zenének is szoktak titulálni. A *dub*, melynek gyökerei a rhythm bluesig és a reggae-ig vezethetők vissza, s a legkülönbözőbb dobtechnikák és instrumentális zenék összehangolásával jön létre, az elnevezés ugyanakkor utal egy technikára, melyet a műfaj első művelői dolgoztak ki: a remixelés és a zenei snittek ismételtetésével, azt echokkal színezve létrehozott kollázsokra is utal. A *jungle* és a *drum and bass* gyökerei a dubhoz vezethetők vissza, a dubos hangzás poliritmiával, felgyorsítva, más ritmusképletekkel vegyítve, nos a zeneszerető közönség nehezen fogadja be, ugyanakkor az underground elektrozene hívei között egyre népszerűbb. A dobok és basszus szólások a drum and bass (drum&bass, d&b) irányzatban különös jelentőséget kapnak.

Ezek a zenei struktúrák és hangszerelések speciálisak és bakelitlemezekre felvett anyagként a DJ-k számára a lehetőségek tárháza, de önmagukban *maxi* lemezekben is megjelennek. A *minimál zenék* néhány akkordra és ritmusmintákra építenek, azokat különböző gyorsaságú dobütem jelöli,

³⁷ 1. A táncolhatóbb techno, house, dance irányzat. 2. Hard core, hard trance. 3. Az intellektuális ambient. 4. Jungle-től a breakbeatig (Bockie – Fever 2001).

amelyet bpm-ben mérnek, gyakorlottabb fül már csak így is felismeri a különbséget egy *hip-hop*, *breakbeat*, vagy más ütem között... (Minderről egy összefoglaló táblázat ad áttekintést az 1. számú mellékletben.)

Az underground zenei műfajok különböző transztechnikák alkalmazásával bejárható átélés-lehetőségeket teremtenek. A hip-hop, mint zenei stílus a fekete zene része, végtelenített dobritmusokkal, felvett zajokkal és azok effektjeivel. Míg elsősorban ez a DJ-k műfaja, hiszen önmagában nem hozható létre, szükséges a lemezjátszókön való alkotás és a legkülönbözőbb hanganyagok összekeverése, előadói stílusban hozzákapcsolódik egy pattogós, ütemes beszédstílus, a *rap*. A raphez pedig az MC, aki mindezt véghezviszi, s szövegein keresztül lép kapcsolatba a hallgatókkal, résztvevőkkel. Míg a zene formalizált, a szöveg a lehető legteljesebben szabadstílusú (freestyle). Szerepére más fejezetben térek ki. (ld. *A DJ, mint élménybefolyásoló; A hip-hop és hard cor, mint zene és életstílus; Az MC fejezetekben*).

A bakelitlemezek (máshol: vinil) használata azért maradt fenn, mert olyan hangtónusokat is megőriznek, amelyeket a digitális technikák nem tudnak rögzíteni. Ezek azok a hangtartományok, amelyeket az ember érzel, de nem észlel, a tudatalattijára van hatással. Az ecstasy, mint pszichedelikus szer, ezen hangtartományok átérését teszi hozzáférhetőbbé, mondják a party résztvevői.

A lemezjátszó és mixer (keverő) felállás nem változott a különböző irányzatokban, a „felkevert” zenei anyag eredetét tekintve és annak felhasználásának módjában következik be változás. A technon kívüli elektronikus zenei irányzatok a formalizált stílusok mellett zenei mondanivalóval állnak elő, történeteket érzékeltetnek, az érzetekre hagyatkozva vezetik az embereket egy bizonyos irányba. Az irány egy fény és hangeffektusokkal kiváltott extatikus állapot, melyhez hasonlót a törzsi társadalmakon belül talán a sámánok élhettek át.

A kilencvenes évek végén már tisztán, térben is elkülönülő műfajok vannak jelen a magyar szcénában is, a stílusok kombinálódása végtelen. Alapvetően esetünkben mégis a bakelitokon megjelenő zenék és zenei kollázsok jelentik az alapot, melyeket különböző dobritmusokkal és hangeffektusokkal színezik a DJ-k, az egyes zenei snitteket hosszú sorban ismételve, a dob gép ritmusfokozásával a party résztvevője mintegy részese lesz egy lüktetésnek, amelyet *lát és hall és érzel*.³⁸ Azaz érzékelése nem korlátozódik a hallásra vagy a látásra. Az interjúalanyok többsége az egész valójával való érzékelésre, vagy sokkal inkább átérésre helyezi a súlyt.

A zenei transztechnika alapvetően azon alapul, hogy a végtelennek tűnő ismétlődése egy snittnak fokozatosan gyorsul a szív ritmusáig, majd onnan megállás nélkül egy felfokozott állapot szívéveréséig. Ezt az állapotot fenntartva, megnyújtva, pillanatra megállva és visszábblépve mind ritmusban, mind hangerőben a felfokozottság és hiány, majd pedig a hiány pótlása szakaszok követik. A hiány és annak megszüntetése, a folytatásra való igény kielégítése az extázis egy szintjét jelentik, amelyet a következő szintre való eljutás lehetősége követ. A fokozottságban csak pillanatnyit, minimálisat visszalépő zene és ritmus erről a magasabb szintről indul el hasonló útjára, s a résztvevők érzékelésétől és intenzív részvételétől valamint a DJ ügyességétől függ az, hogy hányszor lehet észlelni egy-egy ekstázisszintet. A tetőpont után még több ilyen ekstázis létrejöhet az este folyamán, csakis a közönség és a DJ együttműködésén múlik. A többórás megterhelést egy „*chill out*” szakasz követi, mely testi és lelki felkészülés a következő útra. Ennek a szakasznak, mint levezetőnek is sajátos örömei és a fentebb emlegetett felfokozottság nélküli „könnyű” érzetei vannak. Ezt okozhatja a testi és lelki kimerültség utáni fellazulás és az amellet nem tompuló érzékelés. A feszültséget követő időszakot jellemző éberség is egy különleges, az apró részletekben is elmerengő, de nagyon intenzív szakasz.

³⁸ Ez a hármas sokszor visszatér az interjúkban.

Amit a DJ felkínált, az egy befejezetlen, nyitott mű, mely a befogadó közeg szubjektumain keresztül válik azzá, ami. A befogadók nincsenek magukra hagyva az élménnyel, hiszen a DJ folyamatosan tudja észlelni és korrigálni művét. Az interakcióban a szubjektumok mintegy tömegként vannak jelen, korántsem tömegizléssel, hanem erős kontroll alatt tartva a befogadhatónak minősített zenét, és zenei stílusokat, párhuzamosan az újra való nyitottsággal. „A szerző tehát egy *befejezendő* művet kínál a használónak. Nem tudja pontosan, hogyan fejezik majd be, de azt igen, hogy a befejezett mű továbbra is az *ő* műve és nem más; hogy az interpretatív dialógus végén egy olyan forma valósul meg amely akkor is az *ő* formája, ha más szervezi meg előreláthatatlan módon (hiszen *ő* – lényegében már racionálisan szervezett, orientált – lehetőségeket javasolt, amelyekben megvolt a fejlődés szerves igénye)” (ECO 1998:101).

A DJ által nyújtott élmény tehát bizonyos műfaji és stíluskereteken belül valósul meg, melynek határai „elasztikusak és kényelmesek”. (T., 26 éves lány) Mint transztechnikának, nagyon fontos a ritmus, mégpedig a két ritmus: az egyik, amelyet a dob gép segítségével kevernek fel a zenére, illetőleg a zene ritmusa, mely a DJ felszerelésével lassítható és gyorsítható. Ez utóbbihoz hozzátartozik az a fajta ritmus is, ami szerint ismétlődnek az egyes snittek.

Az egyes stílusok keveredése a DJ-k egyéniségétől függnek, vannak, akik táncolhatóbbakat hoznak létre, míg mások a zenei mondanivalóra helyezve a hangsúlyt, a ritmusra, a zenében való aktualitásra alapoznak. De mindenképpen zenei alapokon kell megteremteniük a hangulatot. A technika nem egyedülállóan e műfaj lényege, de az, ahogyan a ritmusokkal és vizuális élményekkel bánnak, az nem mindennapi.

„Villog a stroboszkóp, a legfontosabb kellékek egyike. Segítségével a mozgás feldarabolódik, az agyban önálló életre kelnek a másodpercnyi villanások, saját valóságunkban utazhatunk. A másik segítő a füst! Amikor elborít mindent, csak sziluettek maradnak a táncosokból. Már nem lehet tudni, hogy ki az illető, csak annyiban érdekes, amennyiben itt van, most. Ez a varázslat, az acidparty lényege. Nagy nyomás nehezedik a DJ-kre, akik egy-két óránként váltják egymást. Az *ő* kezükben van a varázslat kulcsa.[...]” (FREEE Magazin, 1996. február, online).

A DJ, mint élménybefolyásoló

A DJ élménybefolyásoló szerepe természetesnek tűnik, ha arra gondolunk, hogy az általa válogatott zenék és ritmusok határozzák meg az egész estét. Kétszeres válogatáson esnek át a bakelitek, mielőtt a közönség elé lépnek. Először is színvonala és lehetőségei szerint a DJ gyűjteményét kell valamilyen módon gazdagítani. Másodsoron az adott esti koncepcióba is illeszkedni kell. Egy mű, bakelit teljes anyaga – úgy, ahogy van – soha nem kerül lejártszásra.

A DJ legtöbbször nemcsak a hang, hanem a látványeffektek befolyásolója is. A két technika együttes alkalmazása, egymás kiegészítéseként a fokozottabb hatás érhető el. A látványt a legtöbbször a DJ-vel közösen dolgozó másik DJ, vagy a látványra szakosodott egyén látja el, de foglalkoznak ilyesmivel különböző kisebb csoportosulások is. A látvány két típusa támadja az érzékeket, az első típus bír a stroboszkóppal, a kisebb napágyúkkal, a fényt, és infrafényt alkalmazó villodzó és pásztázó berendezések. A másik típusa képeket és videókat játszik le kivetítőn. A képek bármely témát körbejárhatnak, időnkénti váltás jellemzi. A videók pörögnek és sokszor a zene ütemére egy-egy snitt hosszan ismétlődik, mint például a Tom és Jerry c. rajzfilmből Jerry eger megpróbál elemelni egy darabka sajtot, s egy feszültségteli pillanatot játszottak oda-vissza többször. Gyakori, hogy a kultúra más szegmenseit ábrázoló videókat játszanak le. Break,

breakdance éppúgy szerepel, mint graffitizés, valamint görkorsolya, gördeszka, BMX és yoyo³⁹ versenyek. A feszültségteli pillanatok fokozása és zeneileg való alátámasztása, együttes mozgása a térben és az érzeteken sajátosan emelik a résztvevők élményszintjeit.

Minden DJ értő és résztvevő közönségre vágyik, ha azt érzi, hogy érzik a jelet, amit lead és a résztvevőket magával ragadja, a DJ-t nem hagyja érintetlenül. A közönség pozitív élménye visszasugárzik, s a DJ-t pozitívabb zenék lejátszására indukálja. Míg, ha azt tapasztalja, hogy értetlenül hallgatják, vagy vált, vagy, mint az néha tapasztalható, „depressziós” zenéket, lassú, befelé forduló hangzásokat és ritmusképleteket kínál feldolgozásra. A DJ természetéből adódó, hogy hogyan reagál az értetlenségre: „fogyaszthatóbb műsorral” áll-e elő, vagy pedig önmaga kedvére folytatja azt. Tehát a kezdeti kiinduló koncepciója megváltozhat bármikor, a műfaj sajátosága, hogy amennyire labilis, minthogy egy interakció beteljesülésével lesz életképes és változékony, annyira jelenlévő benne az is, hogy kiegyensúlyozható a DJ és közönsége ízlése között, hiszen dinamikus és statikus⁴⁰ egyszerre. „Egy mű *nyitottsága* és dinamikussága azt jelenti, hogy különböző integrációkra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget, eleve irányt szab a strukturális energiák játékanak, s ez a játék akkor is megvan a műben, ha nem befejezett, illetve ha sok és sokféle vég alakot kaphat” (ECO 1998:102).

A DJ egyéni stílusa végigível egy-egy estén, bizonyos típusú zenefeldolgozásai egyéniek és felismerhetőek, az „egyéni ’esztétikák’ egyike-másika Lifestyle-konceptióként, árucsaládok formájában kerül piacra – a varázsszó a design –, és aztán vagy trenddé válik, vagy amilyen gyorsan jött, olyan gyorsan el is tűnik megint. Ha a közönség elfogadja, hatása nyomban érezhetővé válik, messze túllépve a művészet klasszikus határait” (JANKOWSKI 2001). Egy DJ neve fémjelez, garancia bizonyos stílusú zenék és dallamok használatára, úgy gyakran más név alatt más stílust produkál. Egy-egy szerző többféle neve egyfajta anonimitást is jelent, nem tudni, ki áll a háttérben, de a zenei stíluson felüli egyéni stílusok, mint az egyes montázsdarabok közti átívelés és átvezetés stílusa, a dubok és samplingtechnika zenei egyéniségekre utal.

A party

A party 7-12, vagy ritkán ennél több órás összejövétel, melyen a tánc és a zene mellett a vizuális élményeknek is kiemelkedő szerepük van. A partyn a résztvevők egy olyan, nem mindennapi élményben vesznek részt, mely a több információs csatornán feléjük áramló, önmagában is transzélményhez hozzásegítő részek egységként veszik igénybe azoknak fizikai és pszichés valójukat.

A pszichésen rendkívülien hangolt közönség audiovizuális élmények által jut extázishoz, mintegy önmagát a zene és ritmus részeként átélve. Az interjúalanyok többsége arról számol be, hogy eggyé válik a ritmussal. A ritmus a test perifériáin keresztül annak belsőbb pontjai felé haladva az egészet birtokolni akarja és képes is erre. A kezek, lábak, fej ritmikus mozgása után többen arról referálnak, hogy a bensőjükben is „éreznek valamit”. Ez elsősorban a szívre koncentrálódik, hiszen míg a zene ritmusa a bemelegedés szakaszában a szív dobogásának ritmusával közel azonos, a ráhangolódást követően fokozatosan gyorsul. A zene és a szívdobogás együttes gyorsulása, a vizuális élmények általi izgalmi állapot létrejötte egyfajta extázishoz vezet.

A zene és ritmus egészének megkomponálása, a résztvevők ráhangolása az alkotás folyamata. Mint ahogyan a hagyományos, népi alkotásokban a közösségi alkotás és egyéni

³⁹ Jojó. E hagyományos játék megújulása nálunk kb. két éve kezdődött, amikor is a játékkal való több száznyi trükköt dolgoztak ki, neveztek meg és játszanak azóta is.

⁴⁰ Itt: nyugvó.

kreativitás összekapcsolódott, s kialakította a mindkettőjük számára elfogadható alkotást, akképpen a DJ és a party résztvevői is egymást figyelve és kontrollálva hoznak létre egy alkotást, mely a DJ technikai, zenei ügyességét fémjelzi, megfedkezve a másik oldalról. Mivel az underground DJ-k alkotásai a jelenben jönnek létre és a jövőben nem reprodukálhatók, hiszen esetiek, azt kell, hogy lássuk, hogy a party résztvevőinek is szerepe van az alkotás folyamatában, hiszen állandó visszajelzője az élménynek. Annak, hogy jó-e az élmény, s hogy egyáltalán képes-e fogni az éterben úszó jeleket, s a maga számára dekódolni.

A party egyet jelent, lerázni a stresszt és élményekkel feltöltődni, ahhoz, hogy ez minél tökéletesebben végbemenjen, a DJ mintegy élményeket nyújt át zeneileg, s segítőivel vizuálisan. A mű „egy *interpretációban* válik befejezetté, amely ugyanakkor *alkotás* lesz, mert *választás* és *kompozíció* volt – még ha a kiválasztást és a komponálást nagymértékben igénylő eseményeké is. [...] az esztétikai minőség annál evidensebb lesz, minél tudatosabb a szándék, hogy az események tág kontextusában előforduló tapasztalatokat azonosítsák és kiválogassák azzal az egyetlen céllal, hogy felismerjék és legalább mentálisan reprodukálják őket. Koherencia és egység kutatása és létrehozása ez az események közvetlen kaotikus változatosságában; egy olyan befejezett egész keresése, amelyben az alkotórészeknek 'úgy kell összekapcsolódnuk, hogy egyetlen rész áttétele vagy elvétele nyomán szétessék és összezavarodjék az egész'” (ECO 1998:240).

Az egész élmény eljuttatása és befogadása különös közösség élményt („tribal feeling”-et) hoz létre, amelyben mindenki a maga élményére koncentrálni várja a feloldódást. Ugyanakkor a közösségiség is szerepet játszik, az, hogy sokan, ugyanazt élvezik. A feloldódást a közösségben sokszor az egyéniség elvesztéseként értékelik, míg interjúalanyaim többsége ennek ellenkezőjéről győződött meg: úgy élték meg, hogy az egyéniségükön keresztül sokféleképpen látták a világot, a többi résztvevőt, s egy sokkal szélesebb skálájú látásmódról számoltak be. A közösség egyenlő tagjaként értékelték helyzetüket, amely együttlétben a közös extázisélmény a preferáns.

Based on Bass

A hely melyben, körülbelül havi rendszerességgel ezeket a partykat megrendezik, egymás felett, két teremből áll. A megfigyeléskor tehát el kellett dönteni, hogy melyik az, amelyik fontosabb, vagyis ahol az idő jelentősebb részét fogom tölteni. A lehetőségek közül az érkezés időpontjának megválasztása egyértelműen a meghirdetett 21 óra lett, tudva azt, hogy ez idő tájt még szinte senki sem lesz jelen.

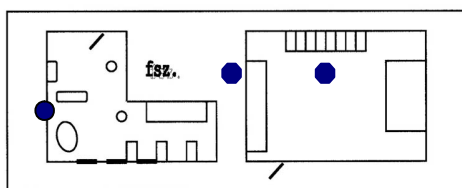
A megfigyeléseim a partyn két kört fogtak át: az egyik a zene és a DJ szerepe mellett a party liminoid volta, másfelől a tér- és időhasználat, mint szimbolikus érték-kifejező szempontjaiból vizsgálgattam (HOPPÁL 1998:156-159). A résztvevők egy-egy kis csoportjához kapcsolódva, a lenti térben, mely egyértelműen a chill-out room-ok funkcióját vette magára, folytattam a beszélgetéseket. Óráról órára pedig a party vérkeringésébe intenzívebben kapcsolódva végigmentem több helyen, így az emeletet bejártam, a mellékhelyiségeket. Ez nem volt kirívó, mások is, a party résztvevői közül szétnéztek, s velük együtt kapcsolódtam be a party térbe. Más esetben, kevésbé tudatosan szemlélődve a party lét különböző lehetőségeit próbálgattam, ekkor a megfigyeléseim valóban, a DJ és zene, party és liminalitás körül forogtak. (ld. *A zene és a DJ; A party, mint liminoid szakasz* fejezetek)

Mindezeket figyelembe véve a következőképpen tudnám összegezni megfigyeléseimet. A partyra megérkezve, nyilvánvalóvá vált, hogy valóban kevesen vannak, mindkét szinten a „hangcuccok” beállítása és mikrofonpróba folyt. Egy-két ember mindenhol volt, elsősorban a DJ-k körül, másodsorban mindkét emeleti büfé mentén. A résztvevők csendes szemlélődésben merültek

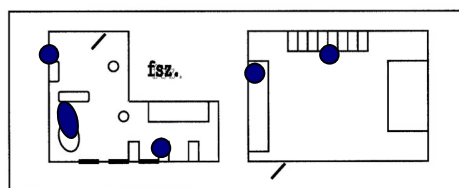
el, felmérték a viszonyokat, a beszélgetés pár mondatra korlátozódott, a figyelem a leendő élményre koncentrált. Az üldögélős helyek voltak ekkor kiemeltjei a party térnek, s a beszélgetések a félbeszakadt DJ szettek által előrevetített party-élmény körül forogtak („ígéretesnek néz ki”; „meg majd jön még DJ...”), valamint a leendő résztvevők személye körül.

Este tíz, fél tizenkettő és hajnali fél egy körül érkeztek nagyobb hullámban a résztvevők, emellett a mindkét irányba folyó mozgás is folyamatos volt. A földszint az érkezők és távozók számára egy rövid megállót jelentett, amelyben a party élményétől szakadtak el vagy az érkezők esetében a „terep felmérésének” helye volt. Látható, a térhasználatot mutató ábrán, hogy a büfék környéke, valamint a tér periferiáin található üldögélős helyek szinte állandó használatban volt. A földszinti DJ asztala körül mindig kisebb csoportosulás volt, egyetlen kivételtől eltekintve, a mikor futótűzként terjedt, hogy „Spawnnyék jönnek”, ismertségénél fogva, a földszinten pihenőket is mozgásba hozta, s a zenéjét még napok múlva is emlegették. Azután ismét eltűntek, s csak akkor kerültek elő a nagy, emeleti party térben, amikor a vendég DJ-k kerültek lemezjátszó-közelbe. A térhasználat látható mintázottsága két dologtól függött: egyfelől a party résztvevőinek egy része a party élményre és arról le, mozgott, belső késztetései szerint, míg a másik rész, tudatosan választotta meg azokat az élményeket, amelyben részesülni akart, s ez által mozgott a party virtuális terén beljebb vagy attól távolodva, a beszélgetősebb helyek felé.

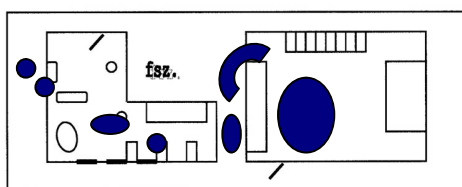
A földszinti és emeleti tér használata a jelzett időpontokban



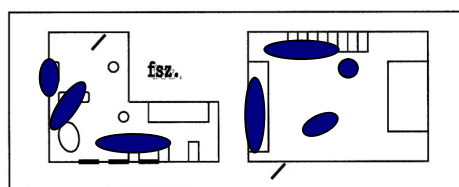
21 óra



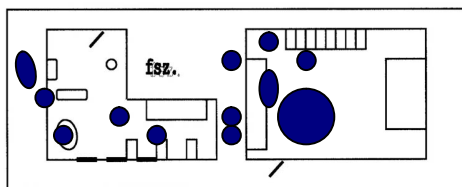
22 óra



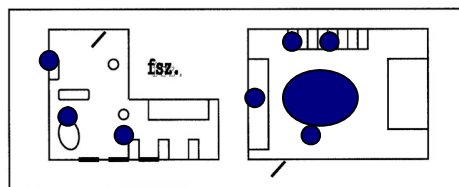
23 óra



24 óra



01 óra



02 óra

A party több térkomponens szerveződése: mindenképpen áll egy centrumból, amely a tánc, a táncos mozgások színtere. Ennek periferiáján a résztvevők más transztechnikák segítségével mélyednek el: a zene; zene-droghatás kombinációinak segítségével; mindkettő kiegészül egy befelé összpontosító tevékenységgel. A periferián való mozgás ad lehetőséget a kontaktusok megidézésére.

Elkülönülő térben jelenik meg a chill-out room, a beszélgetős-üldögélős helyek kombinációja. Itt más zene szól, a befogadás más dimenziói számára nyitott. Ennek is vannak frekvenciáltabb és kevésbé frekvenciáltabb részei. A büfé, a DJ területe, a kényelmesebb ülőhelyek, oszlopok és asztalok környéke, ezek a party térben a periferián, a chill-out helyiségében a tér egész területén elszórva helyezkedik el. A partyn kívüli tér, a bejárat és környéke a beszélgetős-álldogálás hely, a találkozások, a várakozások színtere.

A WC és előtere sajátos hely, frekvenciáltsága folytán a kontaktusok egyik színhelye, de a világa mindig is sajátosnak volt tekinthető (ld. FEJÉR 1997).

A party résztvevőinek egy része a zene és tánc élményében merült el, míg mások a party periferiáján mozogva az emberekkel való kontaktust kereste. Többen arra hivatkoztak, hogy valaki ismerőst kerestek, s csak úgy sodródtak a különböző ismerősök felé, megálltak beszélgetni (mintahogy velem is tettek...). A party üldögélős helyeit a kommunikáció és a szimbolikus kommunikáció terének kell tekintenünk, mert a legtöbb esetben a kommunikáció funkciója csak a kapcsolat megerősítése volt, jelezték egymásnak, hogy itt vannak, örülnek a másoknak és „jó a party, nagyon”. Tovább ment az érkező, hasonló „üdvözlési”, szimbolikus kapcsolatfelvétel történt, s továbbállt. A party centrumában ennek kifejezésére mód nemigen volt, egy mosoly helyettesíthette, vagy egy kézfogás, ennél több kommunikáció a party-élményből való kiszállással együtt jár. Ugyanakkor a kisebb csoportosulások között beszélgetések is folytak, itt folyhattak.

A party résztvevőinek a DJ-kkel folytatott kommunikációja erősen korlátozódik arra, hogy a résztvevőn látszik, hogy átéli a zenét, a DJ pedig a fiziológiailag is kompatibilis ritmusok és átélhető élmények küldésével válaszol. Mint minden alkotói-művészi tevékenységben itt is fontos a visszajelzés, s az elvek fel nem adásával a befogadói stratégiákhoz való alkalmazása...

Minthogy az underground party világban a megszülető zene a helyszínen születik, a tudatra ható ingerként, előfordul, hogy mikor a befogadói stratégiák helyett a fogyasztóival találkozik szembe a DJ, nem a legprofibb szettjeit válogatja egybe, enyhén depressziós snitteket vágva össze. Ugyanő egy értő, túlfutott (a party élményére pszichésen hangolt) közönség előtt, pár órával később, már a legjobb lemezei, legjobb snittjei között válogat, s lelkesen színezi ritmusokkal és hangeffektekkel.

A vizuális technikák közül a kivetítő ugyanannak a csapatnak a kezén van, aki a zenét szolgáltatja. A megfigyelt időpontokban szinte kivétel nélkül fiatalok voltak láthatók a kivetítőn, különböző szubkulturális tevékenység közben. A felvételek többnyire amatőrök, de a varázst tovább erősíti ez is.

After Dark

Az After Dark partyk minden héten, rendszeresen jelentkező összejövetel, állandó DJ-k⁴¹ és vendégeik zenéivel. A hely és résztvevők sajátosságai következtében, melyre rövidesen kitérek, a szettek ún. „hallgató”, „intellektuális” zenék, kiegészítve néhol basszusgitárral, kongával...

A hely inkább hasonlít egy vidéki kocsmára és kocsmaudvarra a 80-as évekből, mint a megszokott party térre. A résztvevők két részre bonthatók: a hely állandó vendégei; illetve a DJ-k és környezetük, illetve olyanok, akik tudatosan minden „ilyen” rendezvényen megjelennek.

⁴¹ Spawny, Corp, 3pm, Coffy.

Beszélgetős hely, ahol mindenki ismeri a másikat, ha másképp nem, látásból. A party liminális⁴² tere kialakul, mintegy szigetként visszatér a hétköznapiakban, de a résztvevőkre kevésbé érvényes a liminalitás. A transz-élmény és beavatottság nem központi fogalom, az együttlét nem olyan közeli, hogy a communitas megnyilvánuljon benne, a zene, habár ugyanazt jelenti, perifériára szorul, háttérül szolgál az egyéb tevékenységeknek, mint a beszélgetés, társasjáték, stb. Néha, visszatérően kilép ebből a szerepből. Akkor pedig az emberek nagyobb tömegben vannak jelen, megjelenik a tánc, performance-ok kísérik. A résztvevők a beavatottság élményén át átérzik a zenében rejlő lehetőségeket, mozgásba lendül a többség, s háttérbe szorított énjét veszi elő: a kongás kongázik, a „tűzimádók” tüzet raknak, és égő botokat forgatnak kezükben. A gólyalábasok felveszik gólyalábukat, s körbesétálnak. A fényképész felvételeket készít. Pillanatok alatt színes és élő kavalkáddá változik a tér, ahol mindenki előveszi vagy előveheti választott és kidolgozott énjét, a szerepek rugalmasak, a kulturális kihágáson belül a szubkulturális valóság felfokozottsága is helyet kap. Helyet kap az eksztatikus egység, az érzelmi egyesülés, a cinkos összekacsintás – a communitas minden ízével együtt. A résztvevők felfokozott hangulata a tényleges értelemben varázsolja liminoiddá e tér-idő konstellációkat.

A liminoid tér felbukkanása nem tudni, szubkulturálisan sem dekódolható, hogy mikor fog bekövetkezni. A résztvevők a hangulat, a zene, a résztvevők, a közös valóság mágikus erejének, vagy egyszerűen a zenének tulajdonítják. A vélekedések szerint kiszámíthatatlansága az egyik vonzerő, az, hogy nem tudni, mikor tör a felszínre a transz-élmény. Ez ugyanis jelenvaló, mondják, csak valamilyen oknál fogva nem látható, azonban a végeredmény ugyanaz: ha nem is tudatosan keresik a transz-élményt, de a zene hatása alá kerülnek, az pedig átdolgozza a résztvevőket...

A setting-tényezők, melyben a zene befogadása történt, volt olyan hatással a jelenlévők utolsó maradóira egy alkalommal, hogy az egyébként nem táncos-party tér, hirtelen azzá változott. A fizikai környezet megváltozása (eső), a társas környezet megváltozását hozta: egymáshoz közelebb kerültek térben – ez sokszor mágikus vidámságot hoz. A DJ egy „lépegetősebb” – táncosabb szettet játszott, s hirtelen a tánc elkezdődött, nem tudni ki kezdte el, s ki szállt be utolsó, táncoltak a résztvevők és a DJ táncoltatta őket. Olyan, mintha a hely nem engedné, hogy a tánc jelenlévő legyen, s egyszerre bugyborékolva, és életenergiával telve a felszínre tör, majd emlékeket maga után hagyva ismét eltűnik.

Ez a tér, semmiképpen sem értelmezhető a hagyományos party-fogalmakkal, sem pedig a liminalitás nem egyértelmű, hiszen a liminalitásba a domináns társadalom rendszerének tulajdonságai is bekerülnek: a részlegesség, a heterogenitás, az összetettség (TURNER 1998). Ezzel szemben a partyra jellemző liminalitás: a két hétköznapi között kifeszülő liminoid tér-idő komplexum, a résztvevők öröme, egyenlősége, a testvériség, a transz és befogadás központi értéke... nem hiányzik. (ld. az alábbi fejezetet).

A party mint liminoid szakasz

A party kétségkívül kívül esik a hétköznapi tereken, mintegy szent térré válva a hétköznapi terek sorában. Azonban azt az öszményt, hogy a hétköznapi tereken felül (kívül) még más terek is léteznek, a fiatalok már természetesen élik meg. Természetesen a rendkívülisége, az ott zajló események egyedülvalósága és megismételhetetlensége, valamint az, hogy a napok monotonításában kicsúcsosodó biztos pont, nos, ez az, ami a teret egy kissé ünnepipé teszi. A jelenléte, az ott folyó lét, a lét és nem-lét határán, a kicsapongás, a vágyakban és élményekben való tobzódás lehetősége emeli ki a köz-terekből.

⁴² ld. *A liminalitás, mint értelmezési keret és az A party, mint liminoid szakasz* fejezetek.

A partyn résztvevők többsége egyfajta profán szentséggel éli át a jelenlét pillanatát, elsősorban a belépés és a küszöbön túli első pillanatok valóságát. A belépés előtti szorongás, és vágyakozás, mely a jelenlevőkre és a hangulatokra irányul, a belépés utáni percekben oldódik, s a belépő résztvevővé válik. Innentől a party résztvevője a party résztvevője, nem a társadalmi struktúra részese, sokkal inkább egy átmeneti helyzetben lévő egyén, aki egyenlő a többi résztvevővel, tulajdonságai elhomályosulnak és a stroboszkóp fényében felszaggattatnak.

A party, mint liminális⁴³ szakasza a fiatalok életének, nem vezet át egyik élethelyzetből a másikba, nem készíti fel egy másik élethelyzetre. Ellenben egyik hétköznapi és másik köznap között egy olyan, tér-idő struktúrában beágyazódó szakaszként jelenik meg, amely átmenetet képez, miközben maga ez az átmenet válik fontossá és kiemeltté. Az átmenetben egyforma állapotba kerülnek, s olyan képességekkel ruházódnak fel, amelyekkel máshol talán nem is bírnak. A képességekkel való felruházkodás az átmenet idejére szól, s nem viszik magukkal a következő életszakaszba.

A liminális szakaszban a résztvevők megkapják a csoport tudását, közös bölcsességét, anélkül, hogy beszélnének róla. A hely feltöltődik e transzcendentális közös tudattal, aminek csak az emlékét viszik az újabb szakasz felé, s pont ez az emlék alkalmas arra, hogy késztetéssé váljon az ismétlésre.

Az a fajta közös tudat, amely alapvetően egy horror vacuiba veti bele magát, nem éri készületlenül a résztvevő-utazót. Az utazás egy olyan világba, mely tele van hang és vizuális élményekkel, melyek felfogása e liminalitásban lehetséges, amikor is elcsendesedik a státusz és hierarchia, s nem marad csak az egyenlő együttlét, felkészüléssel jár. Az élményanyag tehát egy olyan helyre kerül, amelyet nem tudatosan dolgoz fel az illető, ezért csak jó vagy rossz voltát tudja pontosan meghatározni, azt nem, hogy mit él át. Ez a hely a transztechnika által felszabadított stressz helyére kerül, amennyiben szükséges feltétele a transzélménynek, s egyáltalán a valóságérzékelés e módjának, hogy feszültségektől mentesen fogadják be.

A party liminális helyzete több-kevesebb rendszerességgel visszatér az egyén életébe. A test lesz a jelentésközvetítő a külvilág és a tudat(alatti) között. A testben nyilvánul meg az a szimbolikusan konstruált rendszer, amely tulajdonképpen sem a jeladóban, sem a jelvevőben nem tudatosul, a kettejük közötti teret tölti meg, s nyeri el önálló létét, a két jelmachinátorral pedig nem tudván mit kezdeni, érzetekkel bombázza. A bekövetkező látomás egyfelől szubjektív élmény, másrésről a világnézet által befolyásolt látomás egy valóságon túli valóságról. Az érzetek nem dolgoznak szűk kódokkal, a legszélesebb spektrumú jelentéstartamok jelennek meg, mintegy asszociációként. Az értelmezést befolyásolja a fizikai környezet (pl. a látvány), illetőleg a társas környezet, minthogy az ezek által keltett hangulatok befolyásolják az élményt. Az érzékelés relatív: az élmények koncentrálttsága miatt az idő érzékelése megváltozik: az élmények előfordulásának gyakorisága miatt hosszúnak is tűnhetne, de mégis a résztvevők számára hamar véget ér. Az alig tudatosult, valóság-élményekről számolnak be a sámanok is, amikor különböző hallucinogén szerek hatása alatt az élet és halál, a valós és transzcendens között lebegnek. Ez a liminoid szakasz hasonlít talán leginkább a party-résztvevők élményéhez, függetlenül attól, hogy utóbbiak használtak-e valamilyen tudatmódosító szert.

Szemben tehát a turneri liminalitás fogalommal, a party résztvevői úgy élik meg az átmenetet, hogy az nem egyik életszakaszból egy másikba vezet át, hanem a mindennapok közötti olyan szakasz, amely kiemelt fontossággal bír. Itt már nem az új, a társadalmi státuszban való előrelépés az, ami a liminális szakasz fő funkciója, maga a *liminális szakasz nyer különös szerepet*

⁴³ ld. *A liminalitás, mint értelmezési keret* fejezet.

az egyének életében. A maguk között levés, az egyenlőség és az érvényes normák másságának szenzációja a vonzó ebben az állapotban.

A party communitasában mindenki egyenlő, de nem egyforma, a jelenben való cselekvés lehetőséget ad a valami másként való megjelenésre. Az egyenlőség lehetőséget teremt az ismerkedésre, a továbbállásra. Az érvényesülő normarendszer nem bonyolult, az alapvető megbecsülésen és megbecsültségen túl a legfontosabb, hogy a résztvevők úgy legyenek jelen, hogy az másokat ne bántson. A kontroll nélküli kontroll Cohennél a következőképpen jelenik meg: „nem érvényesülnek a szokásos morális korlátozások. E viszonyok azonban nem vezetnek mindennemű erkölcsi érzék felfüggesztésére (...) A tömeg minden egyes tagjának tevékenysége összhangban áll a tömeg rövid története során kidolgozott kollektív megoldással” (Cohen 1969:277-278). Azaz elmondható, hogy a csoport által szabályozott norma érvényesül, amelyet maga a csoport kontrollál és dinamikusan változtat is. A kontrollt egymás közelsége teremti meg, de valójában flexibilis.

A partyn a communitas annyiban érvényesül, amennyiben közvetlensége és egalitarizmusa teret enged a lehetőségeknek, annak, hogy a kollektív tudásból egyformán részesüljenek. Valójában azonban a résztvevők egyénenként, különálló egységként vannak jelen, s a közöttük lévő interakció esetleges, sokszor csak a liminalitásban gyökerezik, azon túl nincs is helye. A party utazói egyedül vannak, s mint a látvány velejáróját értelmezik a társas környezetet. A barátok és ismerősök jelenléte a pozitív vagy negatív ráhangolódást segítik, az eksztázis felé vezető úton mindenki maga van, az érzékelés relatív, mindenki a maga valóságát éli meg, mely a setting-tényezőktől és az elvárt élményektől befolyásolt konstrukció. A mozgás már nem partnerfüggő, de az együttes mozgás mégis szükséges. Az egyedüllét érzete nyomasztóbb egy communitasban, mint a normál struktúrában, ott valahol ez a természetesebb. A jelenlét nem elegendő, a társak jelenléte nem elegendő, át kell érezni az éterben jelenlévő intenzív hatásokat.

Az átérés mélysége sokszor a befelé figyelés intenzitásával mérhető. A party résztvevői az érzetekre figyelnek, tudatosan, de ugyanakkor nem értelmező-attitűdökkel, sokkal inkább hagyatkozva egy természetesebbnek tekintett transzperszonális élményre, amelyben a világ rejtett dimenziói megnyilvánulnak.⁴⁴ A befelé figyelés során a party-résztvevők sokszor a fizikai környezettől független, vagy arra asszociáló (audio)vizuális élményekben részesülnek, azt interaktív fraktálgrafikákként, fragmentált képekként írják le.

A beavatottság mélysége azt jelenti, hogy a stroboszkóppal szétszaggatott vizuális élmény, a kaotikus gondolatok, a monoton elektrozene és a transz által felszabadított érzelmek mennyire állnak össze egy egységes képpé. Az egységesítést a droghasználat, mint tudattágító segítségével is elérhetőnek tekintik, amely lehetővé teszi a rálátást a világra, mélyebb összefüggéseket világít meg...

A drog használatától független transztechnika is segíti az egyént a beavatottság eléréséhez. A beavatottság mibenléte nem nyilvánvaló, első szintje az egyszeri belépés, melyben képet alkothat az élmény minőségéről, a következő szintek a kulturális megértés, belsővé tétel folyamatának szintjei. A folyamat tárgya ismeretlen, általában nehezen megfogalmazott „jelenség”, lényege olyan, a beavatottak által birtokolható kollektív bölcsesség, mely a hétköznapi érzékeléssel nem birtokolható, ahhoz a liminális szakasz értékei és nyitottsága, valamint a normatív társadalom értékein való kívül/felülállás szükségeltetik, mondják.

⁴⁴ I can feel each moment as one eternal thing, / How could I forget the freedoms life can bring? / I love, I soar, I jump... atop your little wing, / Feeling all your essence, dancing as you sing. By Adam (Minden pillanatot úgy érzékelek, mint egyetlen, örökkévalót./ Hogyan is feledhetném mindazt a szabadságot, amit az élet hozhat? Szeretek, szárnyalok, ugrálok... a kis szárnyad tetején, / érezvén minden lényeged, hisz táncolok, ahogy énekelisz.) (ford.: Kovács Anita, NT).

A liminális szakaszon túlra ezekből az értékekből, nem tudnak vinni, a kapcsolatok intenzitása is erre a területre korlátozódik. Az integrálódás során egy pozitív vagy szükségképpen néha negatív élménnyel távolodik el a liminoid szakasztól. A party utazója az élmény sajátja miatt, ha az pozitív élményeket tartalmaz, visszatér a liminalitásba, vagy megteremti azt újra. Ennek következtében vissza-visszatérő élmény az integritástól, megszokottságtól való elszakadás. A személyiség érettségének függvénye, hogy a liminális szakasz élményeit mint a hétköznapiak sorából kiemelkedő pozitív élményekként vagy a hétköznapiakat hideg és üres térként érzékeli. Mindenesetre megállapítható, hogy mindkettő a visszatérésre inspirálja a party-utazót (LAJTAI 2000). Mindezek, a party, mint liminoid szakasz kapcsán leírtak, más, a szubkulturális tevékenységben megjelenő tereken és időkben is jelen vannak, ha nem is ilyen arányban.

A hip-hop, mint szubkulturális tevékenység

Az ízlés, a drogfogyasztási szokások, a közös nyelv, a szubkulturális hagyományokba illeszkedő kulturális minták trendje az, ami meghatározza egy-egy, zenei műfaj szerint is jól körülhatárolható csoport szubkulturális tevékenységét. A lentebb felvillanó képek a szubkultúra tagjaira jellemzőek, de azzal a megkötéssel kell élnünk, hogy az egyes egyének a kulturális fogyasztás spektrumán nem azonos arányban jelennek meg. Egyes színeket esetleg ki is hagynak, nem fogyasztják. A fogyasztás szimbolikus, gyakorlati jelentőséggel bíró tevékenységnek minősíthető, mely a szubkulturális beavatottság mélységére is utal...

A szubkulturális tevékenység kezdetekor, a belépéskor a legtöbb esetben „valakivel együtt” vesznek részt az első, kiváltképp szimbolikus jelentőségű fogyasztásban. A belépőt egy mentor avatja be, a csoporthoz tartozás lehetőségét villantva fel. Az underground hip-hop terében a kulturális megértést kiemelkedően fontosnak tartják, s ez most nemcsak a transz által megnyilvánuló valóságra vonatkozik, hanem mindazokra a tevékenységekre, amelyek a szubkultúrához kapcsolódnak. Elvárt, hogy a graffiti, a rap, a zene (...) ne csak követendő trendnek tűnjön, s egyik a másikat maga után vonzza, hanem a hip-hoppal való kapcsolatát tudatosan kell megérteni... Az egyénnek így saját szubkulturális valósága konstruálódik, mely valóságot a specializált és szelektív fogyasztását jelöli a szubkultúra aspektusainak (ízeinek), illetve azok egyéni megértése strukturalja.

Globális szubkultúra

A hip-hop, mint szubkulturális tevékenységnek a globalizáció szempontjából való értelmezését az teszi szükségessé, hogy a szubkulturális közegben egyértelművé vált, hogy nem egy egyszerű mintakövetésről, hanem annak intenzívebb kétoldalúságáról van szó. Ugyanakkor jól látható az is, hogy sok tekintetben egy globálisan ismert szubkulturális modellel, patternnel való azonosulásnak vagyunk szemtanúi, s ez elsődlegesen mutatható ki, míg sajátos közép-európai helyzetéből adódóan a visszafelé irányuló hatás (habár nem kizárt), akadozik. Ha ezt az interakciós szemszöveget nem tekintjük a legfontosabb kritériumnak, hanem a szubkulturális azonosulást a másságban, egy kulturális mintához való igazodást, a közel azonos csoportnormát, jelrendszert, az adaptálódott szlenget, s általánosságban a kulturális ízlést és fogyasztást, akkor ez esetben fenntartható a globalitásról való vélekedés. S hogy valóban így van, fogjuk látni.

A hip-hop nemcsak zenei műfaj, hanem egyfajta életmódot is és életszemléletet is ajánl a fiataloknak. Sokan egyenlőséget húznak a hip-hop és a vagányság fogalmai közé. Éppen ezért, sokan külsejükben, vagy esetlegesen hétvégi külsejükben azonosulnak e csoporttal, de sem

szemléletben, sem pedig csoportintegritás szempontjából nem szabad ide besorolnunk őket. Természetesen, mint a perifériális részként értékelhető a jelenlétük, de sem csoportot nem alkotnak, sem pedig nincs valós kapcsolatuk a kultúra mainstreamjével.

Az a fajta életmód, amelyet felkínál, a fekete gettókból indul ki, a minták sokszor csak kevésbé térnek el az eredeti formától. A hip-hop tradicionalizmusa nem a hagyományok tiszteletén alapul azonban, hanem azon, hogy azok az értékek, melyeket a gettókban megfogalmaztak, helyeseknek és általánosságban pozitívnak tűnnek a résztvevők számára. A rasszista megkülönböztetés elleni gondolatok kezdetben a feketék szájából természetesen hangzott, de az első fehér hip-hop zenészek nehezen találták meg az egyensúlyt, s magukat is „niggernek” titulálták. A minta fennmaradt, a kifejezés dekódolása szélesebb intervallumot ölel fel, de fiatal, és lelkes hazánkfiai sem maradtak ki e hatás alól. Az egymás niggerezése egyenlő a testvér fogalmával, egyenlőséget jelent, amellet, hogy kalapemelés is egyben a műfaj fekete megteremtői előtt.

A külvárosi léthelyzet, mint kiűttalanság, visszatérő képe jelenik meg a legtöbb szövegben, s visszatérő téma hajnali beszélgetéseken is. A „fogva tart a város”; a panel, mint börtön képe; a kispolgári család, amely nem érti, hogy a fiatal miről beszél; mind visszatérő kép, hasonlóan a tömegben való magányossághoz.

A képet ki kell egészítenünk azzal is, hogy maga száll szembe a tömeggel, minthogy nem akar arra hasonlítani. Az azonban, ami a legtermészetesebb emberi vágy, a valahová tartozás, párhuzamosan az onnan való kitűnéssel, nem jelenik meg. Nem akarnak a többséggel azonosulni, mert úgy érzik, hogy az homogenizál is.

A hip-hop kultúra előadói stílusa a *rap*, mely ritmusos, pergő szövegelést jelent. Az életben tapasztalt dolgok, gondolatok, érzések, élmények, vélemények, vágyak kifejezése. A radikális, rendszerellenes szövegektől kezdve minden „belefér”, ami az élet része. Az underground hip-hop elsősorban improvizatív, impulzív műfaj, a hip-hop és rap határait az interjúalanyok a következőképpen fogalmazták meg:

„A hip-hopba minden belefér, ami az életről szól, ez elsősorban feka műfaj, ők gettó dumákat nyomtak. Azt, amiről az életük szól, mi is ezt tesszük, de egy olyan srác, aki kilóra megveszi a lemezboltot, soha nem fogja átérezni, hogy mi ez, sem a zenét, sem a rapet. [...] Arról van szó, hogy nincs mit tenni, ilyen az élet, a lehetőségek nekünk gyérek, a lapokat nem hozzánk osztják. De nem baj, csak legyünk őszinték. Az igazság az van, de sajnos beszélni kell róla. [...] Máskülönben nem működik, beszélni kell róla, mert különben nem tudod, hogy van-e, azaz másoknak is tudniuk kell, tehát nem nekem szól, hanem másoknak. [...]” (F., 21 éves fiú)

„Ezek a szövegek szinte mindig ilyen igazságtalanságokról szólnak, olyan odamondogatók, csak pont az nem hallja, akinek kellene. Szóval ez van, de azért még nem kell hallgatni. Persze máskor meg egyéni szocproblémák is [megjelennek a szövegekben], ilyenkor is jó, mert lehet, hogy valaki odaszól és mond valami jót. Lehet, hogy poénra veszi, de akkor is egy kicsit odafigyelt és ez jó.” (C., 21 éves fiú)

„Vannak, akik, eladták magukat, s lökik a szöveget, ami olyan populárisabb, s eladható. Jó, hát lehet ez valakinek megélhetés, de nem erről szól. A legjobb, amikor ott vagy és mondasz valamit, és veszik az adást.” (Zs., 16 éves fiú)

A hip-hop, mint zenei, és előadói stílusaként a rap, a világ legtöbb részén, ahol megjelenik, ugyanolyan kulturális mintákat hordoz. A zenei kollázsok létrehozása, a dobritmus, a zenei és szövegi mondanivaló, mind-mind visszatérő motívumokkal bír.

A hip-hophoz hozzákapcsolódik egy öltözködési stílus, a *B-boy*, vagy *street wear* öltözet. A B-boy eredendően egy rajzfilm-figura, aki street wearben jár, hip-hopot hallgat, s a szubkultúra tökéletes megjelenítője. Alulról fölfelé kezdve, szükségesnek találhatók deszkás cipő, melynek nyelvét sokszor kipreparálják, bőszárú, oldalzsebes nadrág, természetes színekben, vagy farmer, esetleg kord alapanyagban. A nadrág szára bokánál rogyasztott, hátul a földet verdesi. Derékban laza, lehetőleg az alsónemű korca kilátszik (fiúknál). A lehető legjobb, ha oldalt három csíkkal ellátott, azaz old school. A nadrágon még van egy lánc, mely oldalról hátra kanyarodik, s a pénztárca, illetőleg kulcsomó rácsatlakozik. Mindezt combközépig egy póló takarja, elől, hátul mintával. A legjobb márkák szorosan kapcsolódnak más, szubkulturális tevékenységekhez, így van például külön márka a görkorisok és külön a gördeszkások részére. Erre kapucnis, zippzáras, kenguruzsebes pulóver kerül, illetőleg kabát, hasonló felépítésben. A fejre sapka és szemüveg, amelyek minél inkább vadabb ötletnek tűnnek, annál jobbak. (Elsősorban C., másodsorban egy nem szegedi, M. leírására alapozva készült a leírás, de sokan mások is hozzájárultak).

Ahol jelen van a hip-hop, ott a falakon kifejeződik graffiti formájában. Globális szinten a különböző nagyvárosokban azonos stílusirányzatok jelennek meg. A formák, stílusirányzatok ilyen, globális szinten való vándorlása mai, információs világunkban nem rendkívüli.

A *globális szubkultúra* fogalmán tehát azt értem, hogy míg egyfelől a többségi társadalmon belüli szubkultúráról lehet beszélnünk, addig a szubkulturális jelenség a világ minden nagyvárosában jelen van. A kis közösségek részesei az egésznek. S minthogy a szubkultúra fogalma feltételezi, hogy a csoportok között organikus kapcsolat van, alább ezt bizonyítanám. De mielőtt erre rátérnénk, utalnék arra, hogy a továbbiakban a szubkultúra tagjainak, mint közel azonos kulturális grammatikával rendelkező egyéneket, csoportokat elemezzük, amelyek egy olyan, a kultúra szövetében való természetes sűrűsödési pontoknak felelnek meg, amelyek földrajzilag távol eső helyeken, a tárgyalt tevékenységet folytató csoportok fajtái, szabályai, jel- és kommunikációs kódjai viszonylatában azonosulást mutatnak.

Az organikus kapcsolat feltételezését a kulturális minták globális szinten való jelenléte engedte meg. Az, hogy közel azonos jelenségek, természetesen a szubjektumokon átszűrődve, s hol kevesebbet, hol többet átengedve jelennek meg, s az egyes jelenségek művészeti stílusai körülhatárolható módon léteznek a világ több pontján, még nem ad okot az organikuság feltételezésére. Ez lehetett volna egyoldalú, míg az egyik oldalról mintaadó, addig a másik oldalon azt mitizáló-utánozó közösségek is állhattak volna. Viszont az underground műfaj egalitarizmusa sem, és az esetünkben vizsgálat tárgyául álló szubkultúra lényege sem engedné ezt meg. Gondolok itt utóbbi esetben arra, hogy a homogenizálódást, a valamivel való, feltétel nélküli azonosulást elutasítják.

Az egalitarizmussal együtt megférő azonosulás egy sokkal aktívabb, vagy inkább interaktívabb azonosulás. Egyrészt maga is alakít, de mindenki másnak is lehetőséget ad erre. Az, hogy mint organikus kapcsolatot tudjuk vizsgálni, pontosítani kell, hogy milyen kapcsolatot is tekintünk annak. Megállapítható, hogy a fentebb leírt kölcsönösség és az azonosulás egy kulturális mintával jelen valónak tekinthető. A személyesség, minthogy globális szinten sok embert érint a szubkultúra, nem terjedhet ki mindenkire, de ugyanakkor, a közös érték és érdeklődés okán bárkivel kialakulhat és ki is alakul személyes kapcsolat. Egy kisebb közösség nem alkot olyan módon közösséget, mint egy nagyobb számú (Lévi-Strauss 2001/I:280), s ez esetünkben elsősorban ott mutatkozik meg, hogy a kultúra egyes tagjai között nagyszámú a személyes kapcsolat (s ez nagyban függvénye a lokalitásnak), míg mások között ez kevésbé jelentékeny.

Az általam vizsgált csoportban az egyes csoporttagoknak összesen személyes kapcsolata a következő országokkal és városokkal volt. Ide értve a levélbarátságtól, a zenecsere-kapcsolaton át a

baráti viszonyig a legkülönbözőbb mélységű személyes kapcsolatot. (A teljesség igénye és a magyarországi városok figyelembevétele nélkül.) Négy személynek volt kapcsolata Bécsben, kettőnek New Yorkban is, ezen felül Londonban, Edinburghban, Prágában, Belgrádban és többen éltek rövid ideig Németországban, így kapcsolatuk oda is kiterjedt.

Minthogy ez egy kiterjedt szubkultúrára vonatkozik, nem is lehet nagy követelményekkel előállni vele szemben a belső klímát tekintve, inkább csak azt próbálnám bizonyítani, hogy ahol nincs a térbeli elhatárolás vagy más módon létrejöhett intenzív kapcsolat, ott kialakul az említett klíma. S ez nem akadályozza azt, hogy mint globális szubkultúráról beszéljünk. A fentebb bemutatott példák elsősorban a hip-hopot, mint zenei és előadói stílus aspektusában jelenítették meg. Az, hogy e mögött életmódmodellek állnak, egyértelműen a következő alfejezetekben nyilvánul majd meg. Az életmódmodellek esetünkben a szubkulturális cselekvések körét fogja át, amely nem zárja ki a mindennapokat, hiszen a mindennapok rész-szakaszaiban manifesztálódik.

Szubkultúra vagy ellenkultúra

A szubkultúrák a domináns társadalom kultúráján belül, értékek köré szerveződő sűrűsödési pontok, amelyek ezen érték peremén, kulturális válaszokat alakítanak ki az élet több területére, amelyben eltérő lehet a többségi társadalométól. De maga az érték nemcsak a szubkultúrában van jelen, csak ott kap kiemelt és központi jelentőséget. A többségi kultúra elfogadói magatartása együtt jár a szubkulturális cselekvés kiüresedésével, popularizálódásával (Klaniczay; Koković). A szubkultúrákkal szemben az ellenkultúra szembeszáll a többségi társadalom modelljével, lerombolni akarja és helyére a magáét állítani. Az underground elektrozenei irányzatok mögé felsorakozó (szub)kultúrák pedig az értékek kifejezése mentén meg vannak győződve arról, hogy a fejlődés megy a maga útján, a végcél felé, melyben a káosz, a szerelem és a természet egy (kaotikus?) renddé áll össze. Lehetőséget adnak egy kulturális válasz megismerésére, amelyben a zene és a tánc előrevetíti e rend képét.

Előállt egy olyan posztmodern alakzat, mely természeténél fogva ötvözi a szub- és ellenkultúra jellegzetességeit, szembeszáll az önpusztítás és a technokrácia nümenyével, annak embereket egyformává csonkoló világa ellen, s olyan alternatívát kínál, melyben a többség szempontjából maga is önpusztító, technokrata homogén massa. „Valójában a többségi társadalom sem akarja, hogy így legyen, de egyszerűbb” – mondja egy, a szubkultúrában résztvevő fiatal. „Alkotás, totalizáció és szintézis ellentétéként a nem-alkotás, a dekonstrukció és az anti-tézis lesz releváns. Műfaj-centrikusság helyett az általános értelemben vett „szöveg” kultusza. Paradigma helyett szintagma, olvasat helyett félreolvasat, történet helyett antitörténet, uralkodó kódok helyett egyéni nyelvhasználat, metafizika helyett irónia, és a határozottságot felváltó, a posztmodern érzékenységnek alapot adó határozatlanság” (Kömlödi 1999:39).

A nyitott művek, a szabad és pszichedelikus filozofálások helye, ahol a mainstream értékek alatt feszülő, ellentmondásos kultúra alakul ki. A kívülállásukat önmaguk teremtték azzal, hogy elutasították a tágabb értelemben vett középosztályi lehetőségeket annak homogenizáló, kiút- és karriermentes mezején. Úgy váltak civilizációellenessé (e szerint ellenkultúra is lehetne...), hogy maguk aktív használói annak. Úgy kívánják a valóságot megismerni, hogy ősi transztechnikákat ötvöznék a technika lehetőségeivel. Az agy fény és zene által való stimulálása hanggenerátorokkal és stroboszkópokkal – lehet-e a valóságról alkotott kép alapja? Igen, ha a valóságot az egyéni konstrukciók végtelen halmazának, és közös átélésének tartjuk.

Tehát szubkultúra, amennyiben a társadalom egyes értékeit kiemelve, a köré szerveződve jön létre, s az élet legtöbb területére kidolgozott kulturális mintával rendelkezik. Ellenkultúra

ugyanakkor, mert a domináns társadalom érték-nélküliségére helyezve a hangsúlyt, szembeszáll azzal, de ismét szubkultúra, mert csupán alternatívát kínál, s nem akar maga is populáris-domináns kultúrává válni. Ezen felül globális szubkultúra, amennyiben mindenhol visszatérően felbukkannak ugyanazok a minták, válaszként egy kérdésre (ld. *Globális szubkultúra* fejezet) (Jankowski: „szuprakultúra”).

Létezése az adaptációra való alkalmasságot és létjogosultságot bizonyítja, azt, hogy szükséges egy ilyen kulturális modell alternatíva... Ez az alternatíva nemcsak szimbolikus – társadalmi-értékmező, hanem *élménypreferencia* is, amely a világra való nyitottság számára egy különleges lehetőséget nyit meg: a sámánizmus világlátását, ősi érzéseit engedi be.

Más ifjúsági szubkultúrákkal szemben ellenkultúrának lehetne definiálni, abból a szempontból, hogy azok érték- és életstílus-preferenciáival szemben fogalmazzák meg sokszor magukat. Azzal szemben nyitottságukat, valóságra való nyitottságukat fogalmazzák meg, valamint azt, hogy szókimondók, toleránsak, és általában olyan értékeket vallanak magukénak, amelyek humánusak, egalitáriusak. Nonkonform magatartásukat is pozitívumként szokták felsorolni. Amíg a domináns kultúrával szemben nem fogalmaznak meg olyan, annak leváltását szorgalmazó indítványokat (hisz minek is, minden megy a maga útján, efelé...), addig az ifjúsági szubkultúráktól nagyobb nyitottságot, megvásárolhatatlanságot, átélést és valós dolgokra való kíváncsiságot várnak el, megfogalmazva azt is, hogy ez sajnos nem mindenkié. Ez egy újabb öndefinícióra ad lehetőséget. (Nem kizárt, hogy ugyanekkor ez visszavezet a Huxley és Leary vitához: a kevesek birtokolta tudás vagy annak populárisrá tételéhez).

A kisebb, a szubkultúra terminusától elütő jellegzetességek ellenére szubkultúrának tekinthető, a következőkben e szubkultúra tevékenységeit fogom bemutatni, kezdve annak életstílusával, s az abban megjelenő értékekkel és tevékenységekkel.

Életmód és értékrendszer

A szubkulturális tevékenységek résztvevő megfigyelésének és a vizsgált csoportok tagjaival folytatott beszélgetések, narrációk elemzése során nyilvánultak meg a lifestyle-konceptciók, s a kulcsmotívumok megismeréséhez nyújtottak lehetőséget. A kontextusban való vizsgálat hozott és hozhat olyan értelmezést, amelynek során a kultúra értékrendszere kitapintható.

A kontextus vizsgálatakor figyelembe kell venni azt a mechanizmust, melynek során a szubkultúrák mezején tájékozódó fiatal választ a látóterébe került kulturális minták közül. Arra következtetni, hogy a már a szubkultúra virtuális terében lévő fiatalok miért kerültek ide, miért ezt választották, elég nehéz, mert gyakran a szubkulturális minta által determinált válaszok bukkantak elő. Feltételezhető azonban, hogy egy kulturális minta keresése és ismerősök által közvetített válasz egybeesett időben. A válaszlehetőségre való nyitottság, annak pozitív mintáinak előtérbe kerülése együttesen indukálhatja a szubkultúrába való belépést, s azzal együtt egy szubkulturális értékrendszerbe való integrálódást. A csoportba való integrálódással párhuzamosan zajlik, s abba való beavatás mélységével együtt növekszik az értékrendszer kiteljesedése az egyénben. Az értékrendszer „hullámhosszára” való átállás az egyéb, szubkulturális tevékenységek elfogadásával, s gyakorlásával együtt jár.

A következőkben körvonalazódó szubkulturális tevékenységekben egy közös vonást emelnék itt ki most: a szabadságra való igényt, s utalnék ezen alapmotívum megjelenésére az alábbi fejezetekben.

A szabadság a valóság felfogásában, a nyitottság, a domináns kultúra normái által nem gátolt megismerés (*Hip-hop és hard core, mint zene és életstílus; Alkohol és drogfogyasztási*

szokások fejezetek). A nyelvi megkötöttségektől való szabadság, a nyelv sajátosságainak kihasználása (*Verbális üzenetek* fejezet). A mozgásbeli szabadság, mind sebességben, mind vertikális és horizontális irányban, illetve a test és a használt sporteszközök kulturálisan kódolt használatától való eltérés (ld. *Mozgáskultúra* fejezet). A csoporton belüli, a társadalom normatív szabályaitól eltérő viselkedés normalizálása (ld. *Non verbális üzenetek; Személyközi és csoportközi interakciók; A party, mint liminoid szakasz*).

A társadalom liminoid terein jelenik meg az az esztétikai és egzisztenciális lázadás, amely egyéni esztétikák és igények szintjén jelenik meg, s találkozik az erre irányuló lifestyle-konceptiókkal. A lázadás nem erőszakos – nem árt senkinek, az egyéni válság levezetése vagy feloldása. A liminális terekbe belépők számára egy, a többi ajánlott identitás közül. A megjelenő igények (esztétikák) kulturális mintákba adaptálódnak.

A szubkulturális tevékenységek megfigyelése mentén több olyan érték merült fel, melyeknek értelmezése sokszor egymással oppozícióban álló tényeket is magába foglal. *Civilizációellenes*, amennyiben egyes tényeket a civilizáció eredményének tekinti és elutasítja. Így a technokrácia homogenizáló hatását. Ezzel szemben használja minden tekintetben a csúcstechnológiákat. *Nonkonformista*, ha azt tekintjük, hogy az ifjúsági szubkultúrák mezején ellenkultúráként lép fel, de az egyének szintjén a konformitás is jelen van. *Egalitárius* a szubkultúra tevékenységeiben, nyitott a társak felé, de ugyanakkor a fiatalok és idősebbek, a profik és kezdők, a fiúk és lányok bipolaritásában már nem feltétlenül kimutatható ez. Egalitárius a szubkulturális tevékenységben résztvevők között, ha azok hasonló teljesítményt produkálnak, hasonló a beavatottsági szintjük. A személyek közötti kapcsolatokat az indulásukkor *nyitottság és előítéletmentesség* övezi, de ez csak az in-group szintjén valósul meg feltétel nélkül. Kiemelten fontos az *egészség*, de a hagyományos felfogástól eltérő az értelmezése. A test egészsége a mozgás képességével van kapcsolatban, annak csökkenése más betegségből is adódhat, mint mozgásszervi, de a kihatása, ha csökkenti az aktivitás szintjét, akkor betegség – számukra. Ellenben nem betegség mégsem a drogos befolyásoltság alatti esetleges csökkent aktivitás. A lelki, szellemi egészség pedig a valóságra való nyitottság és átélés-befogadás függvénye. A *béke* értéke nem egyedül ehhez a szubkultúrához kapcsolódik, de a fogalomtárában kiemelt helyet kapott. A béke, a harmónia, a tolerancia, vissza-visszatérő fogalmak.

„Az Örök Békén kívül célunk a Harmónia, lételemünk a Hit és a Melódia.”
(Pure Hip-Hop Fanzin, 1998/1. 8.)

De mindezek sem zárják ki, hogy a központi értékekkel szembeni cselekmények folyjanak a csoport perifériáin. Egyéni vérmérséklet, a csoport kulturális mintáiba való integráltság, a háttér ízlés- és életmód-preferenciái határozzák meg, hogy mely értékek szerepelnek, s melyek nem, melyek a kimondottak, s melyek a megvalósulók. A következő fejezetekben ezek az értékek is felvillannak az életmód különböző dimenziói mentén.

Hip-hop és hard core, mint zene és életstílus

A hip-hop és hard core zenék az underground elektrozenei irányzatokhoz kapcsolódnak, s így integrálódnak a hazai zenei irányzatok közé, ezzel párhuzamosan, a zenei stílusokkal körülhatárolható szubkultúrákhoz.

A hip-hop, hard core, és party zenei kultúra valójában elkülönülő stílusokon alapul, amiért mégis egy szubkultúráként lehet vizsgálni, annak több oka van. Először is, a hard core stílus Magyarországon, s így Szegeden sem különül el szubkultúráként. Egyénileg, önbesorolás szintjén előfordul, de ők is az underground elektrozenei szcénában mozognak, már csak ha a csoport-

hovatartozását tekintjük, amelynek alapjául az interakciókat tekintettük. Másodszor a hip-hop, mint zenei stílus, zenei alapjaiban szorosan összefügg a DJ-k által generált zenékkal, így a party tereken megjelennek a hip-hop „képviselői”. Az említett partyk hangsúlyosan az underground szcénához kapcsolódnak. Tehát elsősorban underground zenei szcénaként, s ennek a zenéhez és az átélés élményéhez fűződő értékeként lehet meghatározni, ugyanakkor, a szubkulturális tevékenységekben megnyilvánuló életstílus-koncepciókat a hip-hop globális kulturális patternjeiből merítik, ezért a hip-hop életstílus reprezentációinak tekinthetők.

A party és a hip-hop szubkultúra kapcsolatát a zenei stílus és csoportintegráció tekintetéből kell vizsgálni. Azaz az underground zenei irányzatok zenei mondanivalójának átvitele és valóság felé fordulása, illetve ugyanez a hip-hopban a szövegben való megjelenítése, hasonló értékeket képvisel. Mindez társul az alábbi fejezetekben taglalandó tevékenységekhez (életstílushoz).

A vizsgált csoport tagjai az underground elektrozenéhez kapcsolódóan a valóságról való kommunikációt emelik ki, az üzenet átvitelt a zene segítségével, amely stimulálni tudja őket, a hangulatot befolyásolni. E zenei irányzatok a valóság-megismerésben a zenei szabadság lehetőségeit látják. A variációk végtelensége a világ végtelenségét is jelenti, melynek megismerése korlátozott a domináns kultúrában, de a tudat tágításával (itt nem csak a drogos befolyásoltságot kell érteni) és a zene segítségével megismerhetővé válik. Az életstílusra vonatkozóan megállapítható, hogy a hip-hop értékeit hordozza magán: a toleranciát, a közösségiséget (ld. communitas), a nemi és faji egyenlőséget. Emellett a szubkulturális karrier kapcsán az alternatív státusz és presztízs lehetőségei merültek fel, melynek során a technokrácia fordizmusát és homogenizálását vetették fel, szemben az egyéni értékekkel.

Az életstílust és életmódot befolyásoló szubkulturális értékeket a narratívumok alapján lehet reprodukálni; a tolerancia és a közösségi harmónia, nyitottság mentén a következő, interjúszituációban felvett narrációk születtek:

„Az a legjobb, hogy itt van egy olyan lehetőség, amit nem ismertem, hogy lehet így megismerni, így is. Meg ez olyan új. Szóval a lehetőség, hogy ha nyitott vagy, akkor beleláss dolgokba. Nem ilyen földi dolgokba, hanem abba, ami tényleg fontos” (A., 20 éves, fiú).

„A szeretet, tudod, nem is olyan, mint amiről a jehovák beszélnek, hogy isten, meg mi szeretünk téged, na, az nem biztos, hogy ezt pont a jehovák mondják, de nem is ez a lényeg, hanem nem ilyen. Igazi, olyan, hogy tudod, hogy egyformák vagyunk és senki nem bánt senkit” (I., 25 éves lány).

„Meg az, hogy nem azt nézed, hogy ki hogy néz ki, akkor miféle, hanem a fontosabbakat látod, azt hogy ember és ugyanaz a sz* élet jutott ki neki, vagy még inkább, s nem kell lebecsülnöd. Mindenki megteszi, amit lehet, tudod, teszi a dolgát. Ez a dolog, nem tudni, hogy honnan vagy micsoda [...] szóval, amit úgy is mondanak, hogy tolerancia” (Zs., 26 éves fiú).

„Ez úgy van, hogy amikor van ez [transz?], tisztábban látom [a valót], valahogy látom, de nem azt nézem, hogy akkor már tudom, hogy mi miért. Nem így, hanem érzem és tudom, hogy így van jól. Engem azért szeretnek, mert nem azt nézem, hogy ki miféle, én szóba állok mindenkivel, tudok velük kommunikálni, meghallgatom a nyűgüket” (L., 20 éves fiú).

Mindezek a zenében és a kulturális szövegben általában megjelennek. A vizsgált szubkultúra zeneileg (és mint ahogy korábban láthattuk, interakciók mentén) határolható körül, így az, amit a

zene, a party kapcsán elmondtak, az abban és az által kifejeződő értékek, kulcsmotívumokként kell figyelembe vennünk a köré szerveződő szubkultúrában (ld. az alábbi fejezeteken túl az *A zene és a DJ* alfejezeteit; *A party mint liminoid szakasz*).

Verbális üzenetek

Nyelv és szleng

A nyelv, mint a verbális üzenet hordozója, több rétegben hordoz magával/magán jelentéstartamakat. Használatában autoreflexivitása teszi esztétikai élménnyé. A kódoló – dekódoló viszonylatában az üzenet metaforikussága nyilvánul meg, ahogyan a két, üzenettel kapcsolatban álló személy azonos kódszintet és kódrendszert aktivál, s nem az eredendő (fizikai) entitását veszi igénybe annak (Eco 1998:343-344).

A vizsgált szubkultúra nyelve az angollal kevert magyar, a *pidgin* egy sajátos szubkulturális változata. A szubkultúra globális mintája angol nyelvterületről indult ki, a kiemelten fontos szavak eredeti angol formájának használata megmaradt, s a helyi, nemzeti nyelvbe illeszkedett. E területen azért valósul meg egyfajta tradicionalizmus, mert az angol terminusok feltöltődtek olyan jelentéstartamakkal, amelyeket legközvetlenebbül úgy tudtak elsajátítani, hogy a szubkulturális jelentést, a szűk kódot sajátították el, s nem pedig a (esetünkben) magyar nyelvű kifejezést töltötték fel hasonló tartammal.

Az angol kifejezéseket belesimították a nyelvhasználatba, annak természetes következményével, hogy a szavak ilyen jellegű adaptációja kevésbé sikeres egy alapvetően angolul nem beszélők körében. Állításom indoklásában két részre bontanám a vizsgáltak körét. Egyfelől a szubkultúrán belül is fiatalnak minősítettek és másfelől az „idősebbekre”. Ez utóbbiak általában sikeresebben adaptálják az idegen nyelvű technikai és szubkulturális terminusokat, amelynek oka lehet az, hogy régebb óta forognak e kulturális közegben, illetőleg, hogy más területen is (koruknál fogva is) többet találkozhattak idegen és angol eredetű kifejezésekkel, szavakkal. A fiatalabbak e „gyakorlattal” kevésbé rendelkezhetnek, ugyanakkor a szubkulturális karrierben való előrelépésnek tekintik, ha ezeket, a később részletesebben bemutatásra kerülő kifejezéseket használják. Éppen ezért még a hasonló kulturális minták fogyasztói is helyenként sokallják, hiszen sok esetben mintegy bemutatóként kerülnek az előtérbe, meg akarván győzni kortársaikat a szleng ismeretéről.

A csoport nyelvének sajátosságai nem merülnek ki az angol szavak és kifejezések használatával. Természetesen, a más szubkultúrákhoz hasonlóan, itt is jelenlévő, hogy köznyelvi kifejezéseket töltenek fel speciális jelentéssel, illetve szóredukcióval, képi gondolkodással újítják meg újra és újra a nyelvet. Ha egy-egy szó jelentése „bevetté” válik, hamar szelektálódik: új jelentéstartalommal tér meg, vagy teljesen eltűnik, s a használata mintegy megkérdőjelezi a szubkultúrába való tartozást, relevanciát. Jól látható tehát, hogy a nyelv – akár szubkulturális, akár a domináns kultúra nyelve – integráló erővel bír. Létrejön és elenyészik, nyelvi divat, mely a környezetéhez adaptálódik vagy adaptálódott, annak igényei szerint változik. Az adaptálódás kétoldalú: egyfelől a nyelvi elemek illeszkednek a kultúra mintázottságába, másfelől bizonyítja, hogy ezek az elemek alkalmasak az adaptálódásra, létjogosultságuk van. Tehát képességgel bír, és igény mutatkozik rá.

A kulturális igény megteremti nyelvi különállóságát, egyedülvalóságát, s nyelvi törzsekbe zárja használóit. Az egyén, ha elsajátítja a nyelvet, egy virtuális térbe lép be, s ezzel elzárja egy időre a lehetőséget attól, hogy más térbe nyisson be.

A nyelv szerepe az információk közvetítésében, a kommunikáció létrejöttében, meglétében fontos. A jeladó és jellevő, nyelvi kód kategóriákon túllépve, a szlenget az ideák hallható

formájának, értelmezendő kifejezésmódnak kell tekinteni. Nem elhanyagolandó a jeladó és jellevő kontextuális helyzete, melyben megjelenik, tekintettel arra, hogy szubkulturális feszültségekkel (pozitív és negatív töltésekkel) megterhelve kerül a valóság mezejére (Geertz 1994:267; Nagy – Rácz 2001:12).

A kontextusban való értelmezés során lehet felfigyelni arra, hogy „a nyelv integrációkra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget” (Eco 1998:102). A csoportnyelvek szintjén az eleven képi gondolkodás, ennek a normatív nyelvhasználatától eltérő módon használt nyelvben való megjelenítése fedezhető fel. A képszerű élmények nyelvi kifejezése absztrakcióval, a szavak eredeti entitásától való elvonatkoztatással érthetőek meg. A jeladó, jellevő közös kontextusban értik meg egymást, az adott helyzetre illő képszerű élmények improvizatív megjelenítése, ha megfelelően hatásos volt, azaz a rögtönzésben létrejövő új kifejezések, vagy annak újszerű tartamai érthetőek, dekódolhatóak. A hatásfok mérhető még abban, ha megragad a csoport emlékezetében, majd a kontextusból kilépve életre kel, új tartalmakat vesz magára, és új kontextusokban is felidézhetővé válik. Azonban, amikor kommerszé válik, elveszíti a csoportban a relevanciaértékét, más csoportokban él tovább. Helyét pedig kitölti más, ha a jelenség még megnevezésre érdemes... Márpedig a nyelv olyan élő, relevanciával bíró szimbólumrendszer, amely, főleg köznyelvi szinten a mindennapos settingek megjelenítésére alkalmas. Azaz egy sikeres referálást jelent a fizikai, társas környezetről és az egyén lelki-érzelmi világáról (kognitív típusok sikeres referálása: Eco 1999:163-170). Ezek az egyéni, nyelvi-kifejezésformák beemelése a populárisabb színterekbe, lifestyle-konceptióként való árusításuk, formalizált trenddé válásuk – mindez a szubkulturális létezés íze nélkül – hozza magával az igényt az állandó megújulásra. (Jankowski 2001; Klaniczay 2000).

A nyelvi megújulás a jelentéstartalmak kicserélődése mellett szóredukciókkal, improvizációkkal keletkeznek, a fentebb már említett, idegen eredetű, főképp angol kifejezések behozatala mellett. A szubkulturális mezőben fontosabb kifejezések tehát megmaradtak, angol nyelvüként: *real, rebel, crew, peace*, a zenei irányzatok megnevezései; az olyan fontosabb angol szleng, amelyek adaptálódni tudtak: *toy, MC, DJ, rap, trance, flush, beat, dub, loop*, s még továbbiak a *Szó-tár* fejezetben találhatóak.

A legfontosabbnak tartott, jellegzetes, már-már stigmaként is funkcionáló a *yo!* kifejezés, amelyet a rockzene időszakában *yeah!*-ként ismertünk, különösen használatos töltelékszóként, hadarós rapszövegekben, s bárhol máshol is. S hogy az adaptálódást, a nyelvi környezetbe való belesimulást is szemléltethessem, álljon itt rá néhány, kiragadott példa: *good-old* (a jó öreg...); *easterneurópai*; *full extrás*; *legbornirdabb butaság*; *gettófilig/gettófeeling*; *fakes* (~hazudós, de szellemileg korlátolt, fűkes is...); *felinstallálni* (magunkat az ágyra, azaz lefeküdni aludni); ...A vizuális gondolkodás nyelvi kifejeződése: *lecseng* (pénz, zene,...); *ellepi a pénz*; a rakéta, petárda...(a marihuánás cigi alakjára utalva), ehhez hasonlít a *gyep*, *gyeptégla* (hasis). A magyar kifejezések új tartamára példaként: a *tiszta* (tudatállapotra vonatkoztatva); a „kicsavart” kifejezésekre, ragokra: *megvezet*. Ezekre még jobb példákat találhatunk az SMS, e-mail és levelező-listás rövidítésekben: a hangzók tömörülnek, a felesleges betűk szelektálódnak, jelek pótolják. Emléxel; *mind1*; *plz* (please). Ha az angol szó rövidebb, vagy tömörebben ajánlja az üzenetet a kódolónak, automatikusan cserélődik. Az ismert közmondások, szólások egy-egy szóban felidézhetőkké váltak, több nem is kell, elég az, hogy *szórszál*, mindenki tudja, hogy szórszálhasogatásról van szó. Azaz elegendő utalni, linkelni, s már is a kívánt információ a kódoló és dekódoló közös birtokában van. A pillanat röpké erejéig, mert nyelvünk virtuális terében már megýünk is tova...

A beszélgetések nemcsak közös nyelvi térben, hanem a közös kulturális ismeret függvényében, a közösen megélt események mentén egy asszociációs térben zajlanak, azaz a kódoló és dekódoló „fél szavakból is érti egymást”. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy nem csak a két fél van interakcióban egymással, hanem a független entitásként megjelenő szöveg is aktív részese lesz.

Az MC

Az MC a hip-hopban a közvetítő a zenei valóság és a közönség, a party résztvevői között. Az, amit a DJ zeneileg próbál érthetővé tenni, azt az MC fogalmazza meg. Elsősorban a születendő szöveggel szemben támasztott követelmények, hogy a valóságról, vagy pedig egy elképzelt jövő valóságáról szóljon. A szöveg (a rap) ritmikus és improvizált kell legyen (ez utóbbi ritkán van így), hogy a közönségben a megfelelő hatást érje el. A szövegnek helyt kell állni adott kontextusban, ezért az előre megírtak sokszor elvontabbak, így alkalmazhatóbbak.

Az MC-k legalább olyan fontosak, mint a DJ-k, csak arányait tekintve, kevesebbet vannak jelen a party szcénában. Pontosabban jelen vannak, de a rap rész kevesebb, mint a tisztán zenei rész. Amiért itt kerül bemutatásra, annak oka abban rejlik, hogy mint a hip-hop kultúra kiemelkedő személyiségei, a figyelem középpontjában vannak, s ők azok, akik a nyelvhasználatot alakítják. Kezükben van a kulcs, hogy egy-egy kifejezés jobban ismertté váljon, illetve sok esetben ők maguk az ötletgazdák. Saját ötletből és a globális kulturális mintából egyaránt merítenek.

Képlékenyebbé válik méginkább a nyelv, ha egy invenciózus MC veszi használatba. Nemcsak a kifejezések speciálisak, hanem az a mód is, ahogyan alkalmazzák. Nyújtásokkal és pergő ritmusokkal alakítják a szöveget, s a zenéhez hasonló módon itt is megjelenik az ismétlés. Egyesek a hangok utánzásától sem riadnak vissza.

Az MC-k csapatban „dolgoznak”, kérdés-felelet formájában, vagy egymásnak továbbadva a szót, több nézőpontból világítanak meg egy témát. A kultúra ideológusai is, akik szűk környezetben alakítják a gondolkodásmódot, s elkötelezett hívei a hip-hop kultúrának, s annak minden aspektusának. S mint ahogy fentebb említettem, a zenei mondanivalót teszi konkrétabbá, vezeti le a főbb mondanivalók szintjére.

Az underground műfajokban a mondanivaló, esetünkben a szövegi mondanivaló kiemelkedő jelentőséggel bír. A szövegekben a szubkulturális értékeket fogalmazzák meg. Nem a popularitás felé törekednek, hanem egy létező igazság megfogalmazása felé. Kiemelkedő szerepe van a faji, nemi, stílusbeli toleranciának. Az egzisztenciális kérdések, ennek kapcsán a külvárosi lét, a gettófilming, a drog, az alkohol, az életlehetőségek mentén megfogalmazott gondolatok kerülnek felszínre. Mind az MC-k, akik mintegy szószólókként; mind a vizsgáltak körében általánosan megfogalmazódott, hogy a lehetőségek zártak, egy külvárosi létből való kiemelkedés eshetősége kicsiny. Többen megfogalmazták, hogy ahogy csak lehet, kimozdulnának belőle, mert egyformává teszi őket a panel, börtönként írják körül, amelyekben mindenki egyforma.⁴⁵ A hazugság és a tiszta szív; a bűnözők és rapperek; feketék⁴⁶ és fehérek; emberi érzelmek és pénz, ... bipolaritásba állítása jellemzi a szövegeket. Mindennek vonatkozásait ld. *Globális szubkultúra* fejezetben.

⁴⁵ „Lakótelep egy átkozott börtön / Az egyik cellában az életemet töltöm / Kint üvöltének az állatok / Az embernek álcázott farkasok / Én a bárány köztük / Vérszomjas álruhát öltök / S köztük élve figyelem a harcokat / Az örülettől tébolyult arcokat [...]” Questworld.

⁴⁶ Megjegyezve azt, hogy ebből a szempontból magukat feketének tartják.

Nonverbális üzenetek

A kultúra egy szimbolikus univerzum, melyben nem csak a kimondott szavak, hanem az egész kultúra, a tevékenységek, a rítusok, a mérhető és tapasztalható értékrendszerek egymásmellettiége is beszél. Kulturális nyelvek, amelyben kódok cserélnek gazdát, miközben a kódoló és tulajdonosai is folytonosan mozgásban vannak. Kontextustól függnék és szimbolikus formákat alkotnak, majd átalakulnak, új jelentéseket vesznek fel, és vándorolnak.

A felgyorsultnak emlegetett világunkban *a jelek befogadása itt és most* történik, nincs mód hazavinni és töprengeni rajta, majd újra és újra átélni. Befogadni, egygé válni vele, és újakkal kísérletezni. Ez nem jelenti, hogy csendesebb (kevesebb információ-áramlással bíró) időszakokban nem élnénk meg újra és újra, kielemezve és ízlelgetve, értelmezve és álmodozva. Nem, csupán a befogadás történik azonnal, az átérzés: „a lényeg egy pillanatra ott van, s megy is tovább, ugyanis ő se ér rá” (Z., 22 éves fiú).

Mindezt, az információáramlás intenzitását, a többcsatornás információfogadás technikájával érik el. „Ablakokat nyitogatok a világra az interneten, szól a zene, beszél a haver,... de én tudom, hogy mit beszél, meg közben tudom is keresni, amit akarok [az interneten]” (M., 19 éves fiú).

Ehhez képest a partyk világának zenei és vizuális világának befogadása a társas világ élményeivel kombinálva, egyszerűbbnek tűnik, mert ott minden ugyanarrafele tart.

A zenéről itt csak annyit kívánok megjegyezni, amelyre már korábban is utaltam, hogy kiemelten fontos a transztechnikában. Kiemelik élményközvetítő funkcióját. Az underground elektrozenei irányzatok nagyon sokszor kiemelik nemcsak hangulatteremtő, befolyásoló voltát, hanem azt, hogy olyan dolgokról lehet a segítségével beszélni, amelyekre szavak sincsenek, mesélni valóságokról, melyeket felfogunk és amelyeket nem... Éppen ezért részesítik előnyben a zenei eklekticizmust (ezáltal az élményeklekticizmust), miszerint a zenei stílusok egy-egy valóságszeletet tudnak megragadni, a stílusok közötti átjárhatóság a valóságra való jobb rálátást biztosítja.

Ami a szubkulturális tevékenységeket illeti, egyik fő, non verbális üzenetközvetítő jelrendszere a graffiti. A graffiti szubkulturálisan dekódolható jelekből áll, melyeket esztétikai igényességgel dolgoznak ki és kiviteleznek. A mi szempontunkból tehát nem tartozik a falfeliratok széles sávja vizsgálódásunk körébe, mert ehhez a szubkultúrához nem, vagy csak perifériálisan és egyedileg kapcsolható a kurzív betűkkel való feliratok készítése. Alapvetően azonban a graffiti kódjai a csoport nevének rövidített betűsorából, háttérből, karakterből és üzenetből áll. A graffiti egészének van szimbolikus, hírnévszerző, jelhagyó, csoportkohéziós funkciója, amelyet csak a szubkultúra értékmezejének kontextusában tudunk jelként értelmezni. Alapvetően kommunikációs eszköz a szubkultúra csoportjai között, mely a fentebbi funkciókkal bír (ld. Nagy – Rácz 2001). Az egymás közötti üzenetek cseréje a falra felfestett üzenetektől, a vonatokon (mint üzenethordozó közegen) megjelenő graffitikig széles skálán mozog. Jelölheti egyszerűen azt, hogy a szubkultúrában többen tevékenykednek, jelen vannak, hasonlóan gondolkodnak, de érzelmeiket közvetíthet, a magányosság kiáltásai lehetnek. Bírhatnak a helyzetük kiüttlanságára (egzisztenciális üzenet) utaló jelekkel, vagy a jelek feltöltődhetnek ilyen jelentéstartamakkal, illetve a szubkultúra mezejében fontos értékeket közvetítheti, melybe az előző is beletartozik. Itt nem foglalkoznék most hosszabban a graffiti szimbolikus tartamaival (ld. Nagy – Rácz 2001), a *Személyközi és csoportközi interakciók* fejezetben teszek még néhány utalást a csoportkohéziós funkcióira, illetve a hozzá kapcsolódó csoportközi interakciókra.

Az öltözködés elviekben másodlagosan jelenik meg, mintegy kísérő jelenséggént, de a csoportok szintjén kidolgozott kódként viselt ruházat inkább kap elsődleges, elkülönítő funkciót, s ezzel lép előtérbe. Az öltözködés meghatározott minta alapján, körülhatárolt márkák köréből történik. A minőség prioritást élvez az árral szemben, gyakran az anyagi lehetőségek felett is. A preferált márkák készen állnak az identitásformáló öltözékek kínálatában. Kiválaszthatják és megvehetik, hazavihetik az identitásukat. Ezzel jogot formálnak a szubkultúra periferiájára való belépésre, a további szubkulturális karrier-építés a más tevékenységekben való elmerüléssel kezdődik, ez csupán a más szubkulturális csoportoktól való jó elhatárolást szolgálja. A különbségek még ezen belül is kódoltak, stílusirányzatok szerint (ld. *Globális szubkultúra* fejezet).

A csoporttal való azonosulás egyik formájának tekinthető tehát az öltözködés is. Az azonosulást követően, a verbális üzeneteket kiegészítendő, a *gesztusnyelv* szimbólumainak átvétele is megindul. A gesztus, a mimika és a testtartás általában, hordoz olyan szemiotológiai értéket, mellyel érdemes lenne külön foglalkozni, itt csak arra utalnék, hogy szintén a globális minták követése a jellemző, amelyet a különböző zenecsatornák közvetítenek a TV-n. Röviden és a teljesség igénye nélkül alapvetően kiemelném, hogy a személyes távolság kicsiny, az érintés természetes. Ez alól a partyk kivételek, ahol ugyan a személyes tér kicsi, de az érintés került, mert az egyenlő a megszólítással. Egymás bökdösése, lökdösése, baráti hátbaveregetése természetes. A gesztusokra kitérve, a szavak és kifejezések, hangulatok aláfestését szolgálja. A fiatalabbak körében általánosabban követendőnek tekintett minta a nyugati MC-k mozdulatainak átvétele. Azonban, mint azt több helyen és nem csak helyi szinten megfigyeltem, a hangsúly és a mozdulatokban a hangsúlyozó gesztusok gyakran elcsúsznak időben, ennek oka lehet akár rossz vagy elégtelen adaptálódás éppúgy, mint a kulturális mintában követendőnek ítélt motívum is. A hanyag testtartás, a fitymáló mimika, az intenzív és lendületes gesztusok – számomra a nonkonformitás kifejezésére utalnak.

A party kommunikációjában a non verbális, gesztus és mimika nyelvén kódolt üzenetek kiemelten fontosak a zene hangereje okán. A behívó gesztusok kiegészülnek mosollyal, ami utal a party minőségére, nem pedig személyközi kommunikáció kommersz eleme. A minőségtől függően ez lehet egy vállrándítás, vagy az ismerős felé való elmozdulás és a tér centrumával ellentétes irányú mozgás. Az érintés a megszólításnak felel meg, ha szándékos volt, akkor egymás megtekintése után (ki beszél?), egymás arcához, füléhez hajolva rövid kommunikáció zajlik. Ha elégséges erre pár mondat, akkor a party terében zajlik, egyébként ennek helye a chill-out room-ok, illetve a helyszín közeli padokra való kitelepedés. Egyéb formalizált gesztusok is kialakultak itt.

A non verbális üzenetek egy formája a különböző performance jellegű tevékenységek, melyekről az *After Dark* fejezetben szóltam röviden.

Mozgáskultúra

A vizsgált csoporton belül kétféle mozgástevékenységet tudtam, lehet elkülöníteni. Az egyik a szubkulturális mintához kapcsolódó, erről fogok bővebben szólni, illetve más mozgásos tevékenységek (foci, kosárlabda, társastánc, ...).

A szubkulturális mozgásos tevékenységet is fel lehet osztani táncos és sport jellegű tevékenységekre. Az előbbire már több utalás történt, a zenéhez kapcsolódóan a táncra, mint ritmusos mozgástevékenységre, ami a transztechnika része. Erre most nem térnék ki bővebben, sokkal inkább a *breaktáncra*. Ez a futurisztikus táncos mozgás alapjaiban tér el mindattól, amit táncnak vélünk. Nem közös és nem páros, egyéni (erre persze van példa a tradicionális táncokban),

és egyéni mind kivitelezésében, mind stílusában. Vannak természetesen elemek, melyek ismétlődően megjelennek, s nevük van, de a lehetőségek tárháza végtelen. A test különböző pontjain való forgás, annak hajlékonysága és ereje képezi az alapjait ennek a „body-art”-nak. A test az, ahol a jelentések felszínre törnek, és szubkulturálisan dekódolható jelekké válnak.

A szubkultúra által preferált mozgásos tevékenységek, mind a globálisan megjelenő, mind a helyi szinten jelenlévő kulturális mintában, közel azonosak.

Görkorcsolya. A görkorizás egy olyan tevékenységi forma, amelynek során a kisebb csoportok rendszeresen összegyűltek, s azzal párhuzamosan beszélgetések, zenék, játékok, videók cserélgetése folyt. A görkorizás ténye még nem elegendő, a csoport által preferált márkák megvétele és annak „megfelelő” használata szimbolikus jelentőséggel bír. A megfelelő használat az ún. *street* stílust jelenti, amelynek elsajátítása ügyességet és napi rendszerességű gyakorlást is kíván. Ez utóbbi okán az egyének szinte minden nap jelen voltak a csoport életében, az adott csoportok uraltak egy-egy olyan helyet, amelynek lehetőségei (lépcsők, korlátok, padok) jók voltak. A *street* stílus az utcán lévő akadályok (járdaszegély, korlát, lépcső, az utat keresztező tárgy) kikerülésére és kihasználására alakult, azonban elveszítette a természetes terét, mesterséges terep kialakítása vált szükségessé, ez főleg versenyeken van így, de egy-két eszköz megépítésétől nem riadnak vissza. A versenyek nemcsak az akadályok technikai legyőzéséről szólnak, hanem azok stílusa, kivitelezése is számít – ezt gyakorolják. A megfigyelés időintervallumában a fiatalok szerepe volt, hogy jelen legyenek a tereken és görkorizzanak, az idősebbek ezt elhagyták,⁴⁷ még ha maguk is űzték e tevékenységet néha. Közülük csak azok őrizték meg helyüket a tereken, akik karrierlehetőségei a fiatalokhoz kötött volt, azok közül mentori tevékenységével vált ki, illetve akik a különböző versenyeken jobb eredményeket értek el, s a napi szintű gyakorlás szükséges volt.

Görhoki. Ez a tevékenység látszólag szorosan kapcsolódik az előzőhöz, de alapvetően az előzővel szemben, ezt az idősebbek folytatják. A csapatok országos szintű megmérettetéseken vettek részt.

Gördeszka. Hasonló jellemzőkkel bír, mint a görkorizás, de a két csoport között nincs átfedés.

BMX. Egy-két fiatal tevékenykedik benne, anyagilag még jobban megterheli a család vagy az egyén pénztárcáját a felszerelés, mint a fentebbi tevékenységek, ezért is foglalkoznak vele kevesebben.

Snowboard. A tél és a kevesek sportja, lehet kölcsönözni, így elérhetőbb. Nem egyértelműen kapcsolódik a szubkulturális tevékenységek körébe.

Snakeboard. A snakeboardot is kevesen űzik, habár ugyanazok a lehetőségek rejlenek benne, mint a gördeszkában, inkább szórakoztató funkciói vannak.

Roller. A divatsporttá válása előtt is már jól ismert, a BMX-hez és a *street* korcsolyázáshoz hasonló használata.

Yo-yo. Jojó, de a hagyományos játékkal szemben változatos; itt is felismerhetőek és elkülönítettek egyes stílusok, motívumok, technikák.

Footbag. Apró textillabda, amellyel dekáznak, egyszemélyes vagy csoportos ügyességi játékok.

A fentebbi tevékenységek rövid ismertetését az tette szükségessé, miszerint a szubkulturális minta része, másfelől csoportintegráló szerepe van, egymás között versenyek és rivalizálások alapja,

⁴⁷ Kezdetben még ők maguk is jelen voltak, majd folyamatosan csökkent a jelenlét. A napszakokban is elkülönülnek: a fiatalabbaké a délután, kora este, s az idősebbek jelenléte este kezdődik.

közösségi élmény és élménypreferencia. Szorosan kötődik ide még néhány tevékenység, melyek a mozgásos tevékenységek perifériáinak tekinthetünk: a fingerboard, mely a gördeszkázás modellezésére alkalmas, apró gördeszka, apró pályával, illetve ez BMX-ben, stb. Ez lehetővé teszi technikák elsajátítását, hasonlóan a videofelvételekhez, melyek folyamatos kielemezése segíti az önálló stílus kialakítását a kialakult stílusokon belül. A nemzetközi szinten megjelent formákat a video lassítása során kielemezzik, majd begyakorolják, ennek következtében válik egy-egy kivitelezési mód elterjedté (globális szinten is).

Alkohol és drogfogyasztási szokások

A vizsgált csoport alkohol és drogfogyasztási szokásainak megfigyelésekor a következő tényeket vettem figyelembe: amellett, hogy a fogyasztási szokásokat feltérképeztem, a deviancia viszonylagosságát, az egyes kulturális minták „életfilozófiáját” is vizsgáltam. El kellett választani az egyéni és a közösségi drogpreferenciákat is, s a kognitív és kollektív útkeresés dimenziója mentén értelmezni.

A szubkultúra sajátosságait figyelembe véve, a befogadói-átélési stratégiákat és kulturális minták fogyasztását együttesen igyekeztem értelmezni. Az ifjúsági szubkultúrákban kiemelkedő szerepet játszik a beavatottság és beavatatlanság értékdimenziója. Ezek mentén a következőképpen vélekedhetünk: míg a domináns társadalom devianciaként vélelmezi a tudatmódosítás droghoz kapcsolódó válfajait, addig a csoportban a könnyű⁴⁸ drogok, a drognak nem minősülő, ellenben tudatmódosító herbáliák (herb drugs) elfogadottak és használatosak. A keményebb drogok egyéni megítélés alá esnek, az elfogadott és nem használatos kategóriától a nem elfogadott nem használatos kategóriáig mindenféle kombináció megjelenik. A kemény drogok (heroin, kokain) használata a közösség szintjén nem jellemző, az egyszeri kipróbálás szintjén előfordult, s volt aki többször is kipróbálta. „De nem jött be egyszer sem igazán, nem fogok különösebben élni vele” (23 éves fiú).

A drog használata elsősorban a liminoid terekhez kapcsolódik, otthoni, egyéni használata is előfordul, de az előbbi a jellegzetes. Az interjúalanyok többsége arra hivatkozott, hogy azért alkalmazza a drogot, hogy jobban át tudja élni a zenét és az együttlétet. Itt most elsősorban baráti együttlét, főképp a party-térben való együttlétről van szó. Azonban többen azt is megemlítették, hogy kipróbálták szexuális serkentőszerként, változó eredményességgel. Ehhez kapcsolódóan említették meg a Viagra használatát, függetlenül vagy kombinálva.

A beszélgetések során a hallucinogének és stimulánsok használatát természetesnek és normálisnak tekintették, minthogy szükséges olyan élmények átéléséhez, amelyek másképp nem élhetőek át, vagy a normál dimenziókban nem észlelhető.

Nem tekintik deviánsnak a droghasználatot, minthogy független a hétköznapiaktól, ezeknek a liminoid szakaszoknak szól, a megismerésnek, s ugyanakkor nem következik be különösebb leépülés. Megjegyezték azonban, hogy pszichés függésbe is kerülhetnek/vannak, mert az átélt élmény olyan intenzív, hogy össze sem hasonlíthatóak a hétköznapi élményekkel. Alapvetően azonban nem tekintik függésnek ezt sem.

⁴⁸ A szakirodalomnak néhol ellentmondóan a szubkultúra által könnyűnek vagy keménynek definiált megosztást használok. Ez a felosztás körülbelül megegyezik azzal, hogy könnyűnek minősítik a csoport által normalizált drogokat, míg a többit nehéznek vagy durvának minősítik. Azaz könnyű: marihuána, LSD, ecstasy, speed és a herba drogok, valamint a kaktusz és a gomba, a többit kemény drognak minősítik.

A drogpreferencia különbözik az egyes stílusok kulturális mintája szerint. Szélsőségeként kerülhet említésre a *straight edge* mozgalom, melynek hívei az eredendő minta szerint tartózkodnak a drogtól, a felelőtlen szextől, az alkoholtól. Mások pedig a dohányzástól, húsevéstől, ... Úgy vélik, hogy a „tisztá” élet is adhat hasonló transzcendens élményt (L., 21 éves, fiú). Ennek ellenpólusaként más irányzatok egy sokkal szabadabb mintát közvetítenek, amely a megfelelő zenéhez, megfelelő drog alkalmazását „ajánlja”. Ez egy szélesebb spektrumú kínálat és fogyasztói magatartás találkozására utal. Élményorientált, maximalista és beavatott rítus része a drog fogyasztása.

A befogadói stratégiák virtuális terek körül körvonalazódó posztmodern törzseket alkotnak, amelyek a liminoid tereken manifesztálódnak. A tapasztalás, a megélés, az átérzés kulcsfontosságú, ugyanakkor ez csak a droghasználók számára bír értelemmel, legalábbis olyan értelemmel, amely a kimenő információkban dekódolhatatlanul, de jelen van. Az átélés élménye, a beavatottság a kortárs mezőben némiképp vonzerővel is bír, de a kultúra egyéb aspektusairól, az egyéni életútról való leválasztás nem helytálló. A szubkultúra előterébe való belépés (~ deviáns irányú sodródás: Rácz 1989:78-80; Rácz 1998:124-125) más, szintén vonzó aspektusaiból következik, s a választási lehetőségek továbbra is adottnak tekinthetők. Annak tekinthetők, de a csoport kontrollja és kulturális mintája szűkítheti azt. A befogadása egy kulturális mintának, feltételezi, hogy az átélés „sikeres” volt. A sikerességhez pedig a környezet, társas és fizikai környezet egyaránt hozzájárul, mintegy befolyásolóként. A beavatás többnyire nem egyedül zajlik, hanem a biztonságos csoport-környezetben.

Mínthogy mindenkinek megvan a saját preferenciája bizonyos életstílusokra, zenére, így meg kell legyen a drogokra. Egyrészt ez részben kötött (ajánlatos) az előbbiekhöz, másrészt egy nem biztosított élmény irányába szabadon választható. Úgymond vannak party – zene – drog kompatibilitások. Ennek kapcsán szokták megemlíteni, hogy az alkohol az nem kapcsolódik a partykhoz, mert tompítja az észlelést. Ennek ellenére az alkoholfogyasztás sincs elvetve, sőt a más drogokkal történő kombinálása sem. A partykon a DJ-k, MC-k szinte kizárt, hogy alkoholt fogyasszanak, míg a street versenyeken jobban előfordul, még a versenyzők között is. A beszélgetések során a droghasználat, használt drogok kérdése is felvetődött, a válaszokat egy táblázatban rögzítettem.

Csoportszinten előforduló droghasználat, a válaszok gyakorisága szerint

		SOHA ⁴⁹		KIPRÓBÁLÁS SZINTJÉN		ALKALMANKÉNT	RENDSZERESEN
		MÚLT	JÖVŐ	MÚLT	JÖVŐ		
Mari-huána	Cigarettába sodorva	•		•	•	•	••
	Space cake	•		•	••	••	
Ecstasy		•	•	••	•	••	•
Speed/amphetamin		•	•	••	•	••	
LSD		•	•	••	•	•	
Mák		•	•	•			

⁴⁹ A múltban soha és a jövőben sem tervezi válaszok legtöbb esetben nem egyazon személytől származnak, a két válasz között nincs kapcsolat.

Gomba, kaktusz	•	•	••	•	•	
Patron, lufi	•	••	••		•	
Gyógyszer	•	•	•		•	
Heroin	••	••	•	•		
Kokain	••	••	•	•		
Más	•		••	•		

A táblázatban csoportszinten kívántam bemutatni azt, hogy milyen drogokkal kerültek interakcióba, vagy melyek azok, amelyek akár pozitív, akár negatív értelemben, terveikben megjelenik. A • a válaszok gyakoriságát mutatja. Egy • arra utal, hogy előfordult ilyen válasz, míg a •• arra, hogy rendszeresen, vagy gyakrabban visszatérő válasz volt. Azaz az adott droghoz kapcsolódó attitűdöt trendinek minősíthetjük. Az üres cellák azt mutatják, hogy ilyen jellegű válasz, vagy narratívum nem fordult elő.

A marihuána fogyasztási módjának különválasztását az tette szükségessé, hogy néhányan idegenkedtek a cigarettába sodorttól, de süteménybe sűtve fogyasztották. Illetve ami még inkább a szétválasztás felé vitt, hogy a marihuánát más formában is fogyasztók is preferálták, illetőleg szimbolikus értékű volt. Ez alatt azt értem, hogy hiába volt a marihuána szinte általános, a süteményben, piskótában való fogyasztása kiemelt helyet kapott, s már a tény okot adott a jókedvre körökben...

A kipróbálás múltbeli megtörténte jól érzékelteti, hogy a fiatalok elég intenzíven próbálkoztak a megfelelő drog megkeresésével, alkalmankénti, illetve rendszeres fogyasztásuk azonban nem lett jellemző. A még nem használt drogok jövőbeni kipróbálásának terve jól mutatja az élményorientált kíváncsiságot is egyben.

A droghasználat során felmerültek a következő, a beavatottak által többször hangsúlyozott emóciók, ami miatt a party – drog kombináció, vagy a partytól független droghasználat felmerül. Hangsúlyozni szeretném, hogy ez utóbbi is társas „térben” zajlik. Ebben a beavatottság, a tudatos (és ismert) élmény keresése legalább úgy az élmény része, mint maga a drogos élmény. Utóbbit pedig a setting-tényező (Fejér 1997), a használat fizikai és társas környezet is befolyásolja, a belső ráhangolódás és pszichés állapotokon felül.

A partykon megjelenő drogok eufóriát, szuperszenzibilitást váltanak ki a használókból. A résztvevők introspektív, élményorientált magatartása, s az, hogy mások is ugyanezt élik meg, sajátos feelinget teremt. Egyfelől a felfokozott izgalom és boldogság kiterjed a többi résztvevő látványára, s onnan visszajutva az észlelőhöz, a pozitív kép öngerjesztő folyamatot indíthat be. Ez sajnos nem mindig történik így, minthogy az utazó nem egy bejárat útvonalon közlekedik, hanem ahogy fentebb is említettem, settingektől függ. Azaz lehet, hogy az élmény pont egy *bad trip* lesz, amely együtt jár a korábban jelenlévő szorongások (*para*) felfokozásával, a negatív tapasztalatok megsokszorozódásával. „Mint amikor két tükör közé áll az ember, s olyan megsokszorozva lát mindent, úgy” (A., 26 éves, fiú).

A saját élmény másokra való kivetítése közösségiséget (communitast) teremt. Az élmény mintegy transzperszonális lesz, amelyből bárki meríthet. Az élmény több csatornán közeledik, s a résztvevők többsége a csatornák kihasználásának mértékét/mélységét a drogos befolyásoltság meglétével hozzák összefüggésbe. Néhányan arról számoltak be, hogy a hagyományos kommunikációs csatornát nélkülözve tudtak a mások élményéről informálódni (telepatikus úton). Ugyanakkor az így szerzett információkat „a tudatalattiba [helyezik]... s igazából ezen is múlik, hogy nekem milyen, mert ha másnak rossz, nekem se jó, ez ilyen. De ha jó, akkor az megsokszorozódik, akkor pörgök [...]” (A., 26 éves fiú).

A beavatottság, az élmény tudatos keresése, a drogok és élményeinek tudatos megválasztása a communityn belüli presztízsértéket képvisel. A többiek által leírt szakértői (specialista-) droghasználat (itt most egyedül Fejér 1997:18. utalnék) a hallucinogén inycenségre utalna, az általam vizsgáltak körében, az egyik csoportosuláson belüli megjelenése gyakoribb volt, mint az LSD használatára utaló elbeszélések. Ez nem teljesen egyértelműen utal az LSD háttérbe szorulására a meszkalinnal, gombával szemben, lehet inkább, hogy az abból származó élmények pozitívabbak voltak a benne részesülők számára.

A beavatottság a szubkultúrában való jelenléttel egyenlő. Ez és az átélés mélysége a devíáns⁵⁰ karrierértelmezés felé nyit utat (Lachmann 1998:233-234; Rácz 1989:25). Ez viszont ellentmond a community-elméletnek. Mindkettő helyénvaló egy szempontból. A „devíáns” karrier a szubkultúrába való belépéssel kezdődik, alternatív státuszt jelent a domináns kultúrabeli státusszal szemben, a csoportba kerülésnek és az abból való kiemelkedésnek pedig megvannak a sajátosságai. Ez nem feltétlenül a droghasználattal van összefüggésben, a szubkultúrán belüli modellhez való adaptálódás mértékével azonban igen. Egyéni és eseti, hogy ki miként oldja meg a szubkultúra előteréből a belépést, ha erre igénye, késztetése van. A communitynak ezzel még nem mondtunk ellent, mert az főképp a belső normákra és anti-struktúrákra utal, ezen belül futhat be valaki karriert, de egyértelmű⁵¹ presztízhierarchia nem létezik, tehát nincs vonatkoztatási lehetőségünk, hogy megítélhessük az egyéni presztízt. Az egyetlen, amely valamennyire segít ebben, a szubkultúra mezőben presztízsértékű javak birtoklása. S hogy ezzel vissza is kanyarodjunk a droghasználatra: a tudatos élmény-fogyasztás bír ilyen értékkel...

A fogyasztói stratégia része, hogy a droghasználat a liminoid térben marad, hiszen annak világán belül élhetők át azok az élmények, amelynek dimenzióit a drog segítségével (is) bontják ki. A fogyasztói stratégia sokkal inkább egyénre szabott, az egyéni útkeresés része, amely egyszerre kognitív és a csoportnormával koherens.

Személyközi és csoportközi interakciók

A csoport, melyet vizsgáltam, s melynek konstruálását a vizsgálat tette szükségessé, több kis csoportot és azok perifériáin lévő személyt foglalt magába. A nagyobb csoportba való konstrikcio helyességét most csak röviden indokolnám. A vizsgálat szempontjából az tette szükségessé, hogy egy valós csoport flexibilis határait keményebben megvonjam, hogy az leírhatóvá váljon, anélkül, hogy az így is nagyszámú kivételek számát gyarapítanám. Azaz ki kellett alakítanom egy olyan, a szubkultúra által is megkonstruált, az identitásban gyökerező csoport-meghatározást, amely lehetővé tette, hogy az egymással intenzív kapcsolatban lévő személyek belekerüljenek mindenképp. Ezért nem volt célszerű az állandó mozgásban és formálódásban lévő egyik csoportot sem kiválasztani, habár bizonyos szempontokat előtérbe helyezve az is helyénvaló lett volna. A csoport-meghatározásom ugyanakkor nem vált létidegenné, mert a kisebb csoportok egy közös szubkulturális valóságba identifikálják magukat, melynek én csak egyetlen szeletét tudtam vizsgálni (szegediek, azon belül egy nagyobb csoport, azon belül kiemeltebb emberek).

Tehát a csoport kialakításában a „különbözőek, de valakikhez képest egyformák” elv is szerepet játszott, mely öndefiníció és kutatói konstrukció is egyben. A csoporton belüli és csoportok közötti vizsgálat elsősorban a breweri elemzés (Brewer 1999) mellett, a kulturális minta-

⁵⁰ Helyesebben szubkulturális, amennyiben elfogadjuk a deviancia viszonylagosságáról írtakat, ld. *A deviancia, mint lehetséges értelmezési keret*.

⁵¹ Azaz a közösségen belül nem egyforma rangot kapnak az egyes presztízsértékek...

követés⁵² fogalmak mentén folyt. A csoportközi attitűdöket az in-group – out-group felosztás határozza meg, amely a saját csoport irányába elfogultságot, míg mások irányába ennek ellenkezőjét jelenti. A csoporton belül belső klíma alakul ki, a közösen kialakított normák szabályozzák az életet, ez kifelé az etnocentrizmusához hasonlóan úgy nyilvánul meg, hogy az in-group értékek helytállónak tekintetnek; ezzel szemben a csoporton belül semminek nem kell magyarázni a létjogosultságát és kontextuális helyénvalóságát. A csoporton belül az érték-mezők azonosak, a közös, a csoporton felül/kívül álló kulturális minta követése természetes.

A személyközi interakciókat a következő szempontok szerint is érdemes vizsgálni: *azonos csoportban; azonos szubkulturában; nem azonos szubkulturában* mozognak az interakcióban résztvevő felek, s ekként mennyire képesek dekódolni a másik fél üzeneteit. Azonban ez össze sem vethető azzal a kulturális különbséggel, ami két különböző kulturális mezőről érkező egyén között fennáll, vagy fennállhat. Ugyanis ezek az interakciók tágabb kulturális kontextusukat tekintve azonos térben történnek, csupán szubkulturális különbségek adódhatnak, abból következőleg az értékhierarchia lehet más, de az egymás cselekvésének kulturális hátterére mégis jobb a rálátás.

A vizsgált térben és intervallumban három, általam választott csoportot vizsgáltam, melyeknek periferiáin és a közöttük lévő térben, velük interakcióban több személy is volt. Mindnyájan egy közös szubkulturális mezőben, hasonló liminoid tereken fordultak meg. Mindhárom csoport nagyjából azonos összetétellel a vizsgált időintervallumon belül fennállt.

Általánosan elmondható, hogy a csoportok fiúkból álltak, a lányok azon kívül, periferián jelentek meg a szubkulturában. Egy-két próbálkozástól eltekintve nem is próbáltak beljebb jutni. A szubkulturális tevékenységek közül egyedül a party terein voltak jelen aktív résztvevőként nagyobb számban, de ekkor is, a party kimondatlan nemek egyenjogúsága elvével ellentétben a partyn résztvevő fiúk partnereként vagy leendő partnereként jelentek meg. A fiúk megítélése szerint a lányok nem képesek megérteni, és nem is akarják, a szubkultúra lényegét, azt, hogy a zene mit fejez ki, s a többi tevékenység miért és hogyan kapcsolódik hozzá. A kivételesen felbukkanó lányok, amelyek erre „mégis” képesek voltak, elveszítették a csoporton belül azt, hogy lánynak tekintsék, de ha hibáztak, ezzel hozakodtak velük szemben elő.

A csoporton belül a szubkulturába való belépés ideje szerint alakult ki egyfajta hierarchia. Az idősebbek mentorokként tanítják azokat a fiatalokat, akik érdekesebbek arra, s ez által kerülhetnek egyes csoportok vonzáskörébe. Ha a fiatalabbak nem érznek affinitást a szubkulturális karrier kiteljesítéséhez, akkor a csoportok kötelékén kívül, a szubkultúra határain belül tevékenykedhetnek. Esetlegesen olyan is előfordult, hogy a csoportokon kívül tevékenykedve, azok presztízsértékeléseitől távol alakította ki valaki (B., 26 éves; L., 20 éves) szubkulturális létét.

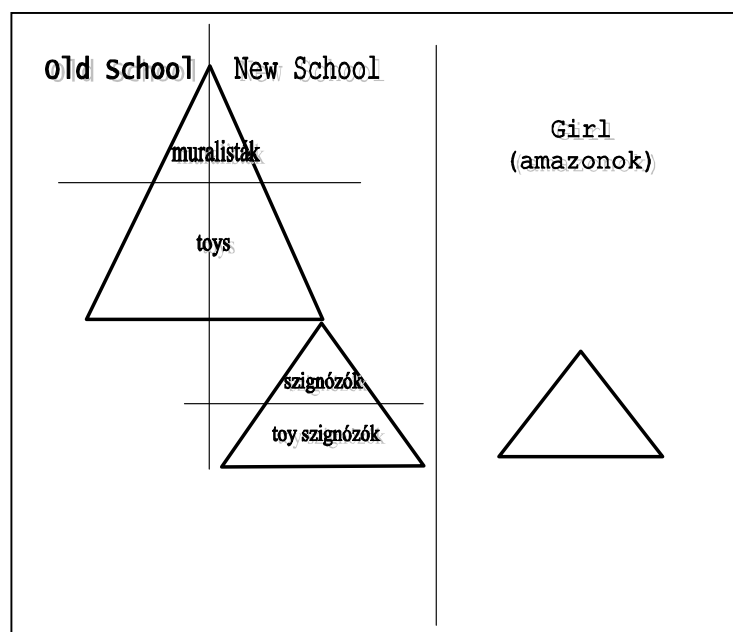
A csoportokon belül a legidősebb – legmagasabb presztízsű – egyén a kulturális minták közvetítője, a (szub)kulturális értékek megtestesülése... Az egyes csoportok közti rivalizálás a szubkulturális értékek egyéni adaptálódásának, valamint azok eseti alkalmazásának problémái körül zajlanak, az egyes „értékmegtestesítők” vezetésével. Ezek a szubkulturális értékek közötti különbségek a stílusokban manifesztálódnak. A hip-hophoz kötődő zenei, előadói tevékenységben és a graffitiben egyaránt megjelenik, a freestyle uralta mozgástevékenységekben más jellegű rivalizálás (mely a sportokban általánosan jellemző) jelenik meg.

A két főbb elkülönítés a két stílusirányzathoz: az *old school* (skool, skul) és a *new school* megosztottságához vezethető vissza. Míg az előbbi a feketék élethelyzetéhez kötött gettólét értékeit és problémáit látja a magyar társadalmi-kulturális valóságban, annak átérzésével mélyebb gondolatokat sugall a toleranciáról, a szeretetről, a békéről, a valóságról való gondolkodás fontosságáról, a legtöbb esetben az egyéni eseteken keresztül mutatja be az elidegenedést, a

⁵² ld. *Elméleti és módszertani bevezető; A hip-hop, mint szubkulturális tevékenység* alfejezetei.

kiúttalanságot és más problémákat, addig a new irányzat hangsúlyosabban az egyéni problémákra orientálódik, a gettó élet sötét oldalát mutatja: a drogot, a bűnözést, a harcot, s mintegy legalizálja ezeket. A zenében is elkülönült, de mára már a különbség nehezen kimutatható amiatt, hogy a zenék nem rögzültek, hanem improvizatívák, tehát az old irányzat is több megújódáson keresztülment. A graffitiben ugyanakkor ez a megosztottság a minőség és mennyiség kérdése körül összpontosul. Azaz, az old schoolosok a minőségre törekedve a megfelelőbb helyszínt választva, a városon belüli perifériákat preferálják. Ezzel szemben a mennyiségre törekedve a new school képviselői a 2-3 perces munkákkal jelennek meg, a jelenlétüket tanúsítandóan, sok helyen. Ehhez az irányzathoz kapcsolható a kezdők egy széles rétege, a toy-ok, akik többnyire meg is maradnak e szinten, s szignójukkal (3 másodperces munka) látnak el minden felületet.

A két irányzat eltérő viselkedése a szubkultúrán belül ismert, míg megítélésük a domináns kultúra részéről a szerint történik, hogy mit látnak. Azt, amit egy old schoolos nem tenne: összefirkált műemlékeket, szobrokat, frissen festett házakat. A biztonságosabb alkotómunka érdekében a bombázást (a mennyiségi törekvést) normatívá kerülték, de a megítélés rájuk is kiterjed. A megosztottság, mely a narratívumokból többször felbukkant, azaz „kinek mi a véleménye a másik stílusról” kérdés kapcsán (melyet nem is kellett kérdezni, sokszor vált élő problémává), a következőképpen néz ki a szubkultúra stílus szerinti megosztottsága, a graffitisek példáján mutatva be.⁵³



A három általam vizsgált csoport elhelyezkedés eszerint:

Az első csoport tevékenysége a new school graffiti és zene köré szerveződött. A csoport vezére egy DJ, aki inkább informálisan vezetője annak, minthogy a szubkultúra mainstreamjével kapcsolatban állva, a kulturális értékek közvetítője. A csoport többi tagjával baráti kapcsolatban állt, már a szubkulturális tevékenységek megkezdése előtt is. Közülük többen is gör- és jégkorcsolyáznak, illetve görhokiznak.

⁵³ *Muralista*: aki a teljes graffiti-képeket készíti, ezzel szemben a *szignózók* csak névjegyüket helyezik el a falakon és más felületeken. A *toy* mindkettőnél a kezdőket jelöli. A *girl* a lányokra utal, akik, mint látható, a stílusokon és a struktúrán kívül helyezkednek el (ld. Nagy – Rác 2001).

A második csoport egy old schoolos MC és graffitis (muralista) köré szerveződik, aki több tekintetben mentora csoportjának: európai bajnokságon résztvett, mint breaktáncos, jól ismert graffitis és MC. Tevékenységét több mint tíz éve kezdte, jelentős gyűjteménye van a saját maga alkotta graffitik fényképéből, graffitikről szóló újságokból, filmekből...

A harmadik egy new schoolos tagger (szignózó) csapata, aki maga köré többnyire fiatalokból gyűjt híveket. Amikor ezek felnőnek, mint graffitisek, a csoportot többnyire elhagyják. E csoport tekinthető leginkább a szubkultúrán belüli rivalizálások generátorának.

E felosztáson felül a „fiataloknak” tituláltak, a csoportok perifériáin megjelenők, a szubkultúra perifériáján megjelenők vannak interakcióban ezzel és más csoportokkal. A csoportok közötti interakció másik típusa a fiatalokkal való mentori vagy konfliktusos tevékenység. A fiatalok a szubkultúrába való belépés során/után kénytelenek tudomásul venni: ha szubkulturális karriert akarnak építeni, akkor mentort kell választani maguknak, szinte bármely területen is akarjanak beavatottakká válni. Ha megfelelő ügyessége van, még akkor is, hiszen a technikai tudást, szimbolikus jeleket és csoportnormát el kell sajátítania. Ennek során a szocializációja a szubkultúrában újrakezdődik. A felnőttkor határán lévő fiatal ismét szembesül mindazzal, amit gyermekként átélt: a „még tudatlanságot, ügyetlenséget...”, az abból való fokozatos kiemelkedést, ha elfogadja, hogy mentora mellett, segéderőként kezdje pályafutását. E nélkül azonban nincs pályafutás, nincs beavatás. Kezdetben a keze alá dolgozik, egyszerűbb technikákat sajátít el, s azt gyakorolja hosszan, eközben a szubkultúra értékeit veszi magára, mintegy felöltözik a szubkultúra valóságába. A gyakorlást újabb „trükkök” elsajátítása követi, mindaddig, míg mentora önálló munkát nem „engedélyez”: felvázolhatja a falra az előre kidolgozott graffitit, először játszik DJ-ként „nyilvánosan”, mások előtt is bemutat egy figurát görkorival, deszkával... (Lachmann 1998: 233). Önálló életre kelhet, mint beavatott, mentorrá válhat maga is, de többnyire még nem válik ki a csoportból.

A fiatalokkal az interakció sokszor konfliktusos, mert nem akarják a csoportnormát sem betartani, a szabadságot összetévesztik a szabadossággal – mondják. A trendekre összpontosítanak, belevetnek magukat, s az átélés nélkül adják ki magukból az energiát, anélkül, hogy tudnák miért, s nem feltöltődnek e tevékenységek által. Ezek a narratívumok mind arra összpontosítanak, hogy a fiataloknak minősítettek fogyasztói stratégiákkal jelennek meg, a befogadói-átélői stratégiák nélkül.

A lányok (girl) megjelenése a szubkulturális tevékenységekben még nem teljesen elfogadott, mint ahogy azt már korábban is említettem, de több próbálkozás is megfigyelhető volt. Például, 1998-ban görhokicsapatot alakítottak, melynek fennállása néhány hónapra tehető, de a benne résztvevők máig emlegetik, ehhez hasonló módon többszöri, egyéni próbálkozásként öltözködésben, szlengben próbáltak alkalmazkodni, kevés sikerrel. „A feka csajoknak jól áll, de itt még nem, mert nincs is olyan minta, amire felnézhetnének” – fogalmazták meg a fiúk. A mozgásos tevékenységek közül a görkorcsolya területén érhetek el kétes sikert, mely azonnal visszavonódott, ha valamilyen probléma felmerült. 2000 őszén a graffitis tevékenységben próbálkoztak kibontakozni, a fiúk oldaláról a válasz egyértelműen helytelenítő.

„Nincs, akitől tanuljanak, mert mi nem akarjuk, hogy kannákkal sétáljanak, a lányok nem valók erre. Nem is tudnak rajzolni se, futni se. Meg azt se tudják, hogy miért van a graffiti. Meg a hip-hopot sem értik, nem tudják, mi a lényeg”. (Többekkel való együttes beszélgetés során a válaszok egymást megerősítették).

A lányok ugyanakkor nem folytatnak külön csoporttevékenységet, a fiúk csoportjainak perifériáján megjelenve beszélgetnek, kötnek barátságot. Sokszor azonban ez utóbbi felbomlik, ha a párkapcsolat felbomlik, s ennek következtében kiesik valaki a közös térből.

A csoportközi interakciók során a más szubkulturákkal való kommunikálás folyamán a stratégia elve a tolerancia lenne, de mint ahogy ezt maguk is mondják:

„már nem tudjuk tolerálni ezeket a hülyeségeket” (M., 18 éves fiú).
„Mondjuk nekem semmi bajom nincs velük, de ha belémkötnek, akkor ütök” (Zs., 16 éves fiú).
„Én nem szoktam belekötni senkibe, de sokszor beszélnek, akkor is próbálom elkerülni, de ha kell, akkor...” (A., 19 éves fiú).

Az elektrozenei irányzatok között jellemzőbb inkább a tolerancia, ha erről egyáltalán beszélhetünk. Ugyanakkor ez nem jelenti az elfogadásukat, mert „tompult agyúaknak”, „üresnek” titulálják a techno⁵⁴ híveit. A tolerancia, a nemek egyenjogúsága, a valóságra való nyitottság eszmék közül talán az utóbbi valósul meg legteljesebben (Bockie – Fever 2001) (ld. *A zene és a DJ* fejezet és alfejezetei; *A party, mint liminoid szakasz...*).

A csoportba integrálódást a beavatottság, a szubkulturális minták elsajátítása és a nyitottság befolyásolja. E tekintetben a csoportok zártsága sokszor attól függ, hogy a csoport résztvevői az alternatív kulturális választ mennyiben tekintik egyedülinek. Éppen ezért a fiatalabbak csoportjaiba való integrálódás több „vizsgán” való megfelelést jelent, míg az idősebbeknél elegendő az alapokkal tisztában lenni, a többi pedig csak idő kérdése.

A csoporton belül közösségi szellem uralkodik, befelé nyitottak, egymás közt a liminoid terek nyilvánulnak meg. Ezen liminoid terek némelyikén az erő, tehetség, stílus narcisztikus mutogatása, máshol az introspektív magatartás, megint máshol a communitas nagyszerűsége a természetes és követendő minta.

A szubkultúrán belül a rivalizálás szubkulturális tevékenységekben nyilvánul meg legtöbbször, amely csak ritka esetben fajul verekedéssé. Egymás között a kommunikáció viszonylag folyamatos. Személyes konfliktus, freestyle versenyek után a kommunikáció megakad, a stílusok közötti vetélkedés indul meg a graffitiben, a rapben, de alapvetően mégis a domináns kultúrával szembeni hasonlóság a motívum, ami jellemzi a csoportok interakcióját.

A zene területén a DJ-k sokkal inkább elfogadóbbak mások munkái iránt, azt kritikus szemmel követik.

A csoportok és személyek közötti kapcsolatokat szimbolikus kommunikáció szintjén is fenntartják. A közös cselekvés, közös érdeklődés csoportkohéziós funkciója a csoportokat egy közös belső hangulattal ajándékozza meg, az egyes cselekvésekben megnyilvánuló értékorientációk hasonlóak. Ennek eredményeképp beszélhetünk szubkulturális tevékenységről, s nem pedig a csoportokat külön-külön jellemző tevékenységekről. A szubkultúrán belül, mind helyi szinten, mind pedig globális szinten jellemző egy, közel azonos kulturális minta követése, melynek eredményeképpen, ha valahol felleltük egyik motívumot, nagy valószínűséggel a többi egy jelentős része is megnyilvánul. Az általam vizsgált csoportok tehát nem csak a helyi szintű szubkulturális modellbe illeszkednek, hanem ezen keresztül integrálódnak egy globális sémába.

Összegzés

Mindezekből megállapítható, hogy a hip-hop köré szerveződő szubkultúrába, illetve az underground elektrozenei szcénába való belépés milyen értékfókuszok mentén szerveződik meg. A belépés pillanatától az integritás erősödik, ugyanakkor a szubkulturális tevékenységekből való részesülés a szubkultúrán belüli generációk és a (kiemelten fontos) beavatottság-élmény függvénye.

⁵⁴ Overground techno, azaz a populárisabb, house irányzat.

A vizsgálat során a beavatottság – valóságra való nyitottság – liminoid terek nyitottsága főbb fogalmai mentén végeztem megfigyeléseket. Ezek a fogalmak jelentek meg a kulturális szöveg kontextusaként is.

A stílus és értékek színes kavalkádjából mindenki egyéni igényeihez igazítottan válogathat valóságokat. A válogatásukat figyelve egy intervallumon át, létrejött egy antropológiai valóság, melynek értéke abban rejlik, hogy annak megértése közelebb visz a szubkulturális valóságukhoz...

Az interpretáció középpontjában a befogadói-átélői, befogadói-fogyasztói stratégiák álltak, a szubkulturában résztvevők által konstruált valóság ezen fogalmak mentén, több más mellett kerültek értelmezésre.

A további vizsgálódásra ad lehetőséget egyfelől a kulturális környezet és maga a szubkulturális tevékenység intenzív változékonysága, másfelől az a folyamat, melynek során a szubkulturális térben, az „idősebbek” érték- és tevékenységcentrumai eltolódnak.

Bibliográfia

- Ainlay, Stephen C. – Crosby, Faye 1998 Stigma és igazságosság – a különbözőség dilemmája. In Bíró Judit szerk. *Deviációk. Válogatott tanulmányok*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 12-28.
- Andorka Rudolf – Falussy Béla 1984 *A fiatal korosztály életmódja*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Babbie, Earl 1996 *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Bíró Judit szerk. 1998 *Deviációk. Válogatott tanulmányok*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Bockie, W. J. – Fever, D. J. 2001 *Technó – a jövő kultúrája (legalábbis ami a közeli jövőt illeti)*. www.replika.hu
- Brewer, Marilynn B. 1998 A saját csoport iránti elfogultság és a minimális csoportközi helyzet: egy kognitív – motivációs elemzés. In Hunyady György – David L. Hamilton – Nguyen Luu Lan Anh *A csoportok percepciója*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 49-72.
- Cohen, Albert K. 1969 A szubkulturák általános elmélete. In Huszár Tibor – Sükösd Mihály szerk. *Ifjúságszociológia*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 264-286.
- Demetrovics Zsolt szerk. 2000 *A szintetikus drogok világa. Diszkódrogok, drogfogyasztók, szubkulturák*. Animula, Budapest.
- Dessewffy Tibor 1998 *Alice Csodaországban avagy a kultúrakutatása huszonegyedik században*. www.computronic.hu/imago/dessew.htm
- Eco, Umberto 1998 *Nyitott mű*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Eco, Umberto 1999 *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Fejér Balázs 1996 *Az LSD kultusza. Egy budapesti kulturális színpad krónikája*. MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpont, Munkafüzet sorozat 48. MTA PTI, Budapest.
- Freee Magazin 1999/12-2000/01 és www.freeemagazin.hu
- Fukuyma, Francis 2000 *A Nagy Szétbomlás. Az emberi természet és a társadalmi rend újjászervezése*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Geertz, Clifford 1994 *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Századvég Kiadó, Budapest.
- Geertz, Clifford 1995 The Culture War. *The New York Review of Books*, november 26. (ford. Rupp Anikó) (online: Magyar Lettre Internationale, 1996/3. Ősz).
- Grynaeus Tamás 1998 A megváltozott tudatállapotok pszichiátriai értékeléséről. In Pócs Éva szerk. *Eksztázis, álom, látomás. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben*. Balassi Kiadó – University Press, Budapest, 213-228.
- Grynaeus Tamás 1998 *Előadások az ethnopsychiatria területéről*. Szeged.
- Harman, Lesley D. 1998 Közöttük lenni: megfigyelés és marginalitás. In Bíró Judit szerk. *Deviációk. Válogatott tanulmányok*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 60-92.
- Hebdige, Dick 1979 *Subculture: The Meaning of Style*. Methuen, London.
- Hoppál Mihály 1998 *Folklór és közösség*. Széphalom Könyvműhely, Budapest.
- Hoppál Mihály 1998 Hagyomány – értékrend – identitás. Jegyzetek a lokális kultúrák jelentőségéről. In Hoppál Mihály *Folklór és közösség*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 151-161.
- Hoppál Mihály 1984 Életmódmodellek – kulturális paradigmák. In Hoppál Mihály – Szecső Tamás szerk. *Életmód: modellek és minták*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 374-390.

- Hoppál Miály – Szecskő Tamás szerk. *Életmód: modellek és minták*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont. Budapest.
- Horkai Anita 1999 *Screenagerek. A technokultúra megjelenési formái a mai Magyarországon*. MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpont, Munkafüzet sorozat 67. MTA PTI. Budapest.
- Hunyady György – Hamilton, David L. – Nguyen Luu Lan Anh 1999 *A csoportok percepciója*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Huszár Tibor – Sükösd Mihály szerk. 1969 *Ifjúságszociológia*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó. Budapest.
- Jankowski, Martin 2001 Tánc éjfél után. A techno mint a Demokratikus Decadance Reality megjelenési formája. *Nagyvilág*, XLVI. évf. 2. sz.; www.inaplo.hu/nagyvilag/200102
- Kiss Jenő 1995 *Társadalom és nyelvhasználat. Szociolingvisztikai alapgfogalmak*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Klaniczay Gábor 1999 *Elgyötört test és megtépett ruha. Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez*. www.artpool.hu/performance/klaniczay1.htm
- Koković, Dragan [é. n., 2004] *Kultúra, szubkultúra, ellenkultúra*. <http://szocped.freeweb.hu/dok/kokovic.doc>
- Kömlödi Ferenc [1999] *Fénykatedrális. Technokultúra 2001*. Kávé Kiadó, Budapest.
- Lachmann, Richard 1998 Graffiti – karrier és ideológia. In Bíró Judit szerk. *Deviációk. Válogatott tanulmányok*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 232-252.
- Lajtai László 2000 Nárcisztikus jelenségek az aktuálisan jellemző drogfogyasztó magatartásokban. In Demetrovics Zsolt szerk. *A szintetikus drogok világa. Diszkódrogok, drogfogyasztók, szubkultúrák*. Animula, Budapest.
- Lévi-Strauss, Claude 2001 *Strukturális antropológia I-II*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Luckenbill, David – Best, Joel 1981 Carriers in Deviance and Respectability: The Analogy's Limitations. *Social Problems*, 29:197-206.
- Nagy Terézia 1998 Falfirkák. „Huszadik századi jelek a falakon...”. *Bölcső, JATE Bölcsész Lap*, IV. évf. 3-4. szám. Szeged.
- Nagy Terézia – Rácz Attila 1999 *Falfirka vagy graffiti. Kommunikáció, deviancia avagy művészet II. Csoportstruktúrák, szabályok, kapcsolatok*. Dolgozat a XXV. Országos Tudományos Diákköri Konferencián, Píliscsaba.
- Niedermüller Péter 1984 Az életmód mint a mindennapi élet stratégiája. Megjegyzések a városantropológia életmódkutatásához. In Hoppál Mihály – Szecskő Tamás szerk. *Életmód: modellek és minták*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont. Budapest, 360-373.
- Pentikäinen, Juha 1981 The Symbolism of Liminality. *Studia Fennica*, 26:154-165.
- Peoples, James – Bailey, Garrick 1988 *Humanity. An Introduction to Cultural Anthropology*. West Publishing Company.
- Pócs Éva szerk. 1998 *Eksztázis, álom, látomás. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben*. Balassi Kiadó – University Press, Budapest.
- Pure Hip-Hop Fanzin*
- Rácz József 1988 *Ifjúsági szubkultúrák és fiatalok „devianciák”*. Magyar Pszichiátriai Társaság. Budapest.
- Rácz József 1998 *Ifjúsági szubkultúrák, intézmények, devianciák. Válogatott tanulmányok*. Scientia Humana, Budapest.
- Salisbury, Harrison E. 1969 A galeri. In Huszár Tibor – Sükösd Mihály szerk. *Ifjúságszociológia*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó. Budapest, 315-337.
- Simmel, Georg 1973 *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok. A divat*. Gondolat Kiadó, Budapest, 473-507.
- Turner, Victor 1977 *The Ritual Process*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 94-130.
- Turner, Victor 1996 Liminalitás és communitas. In Zentai Violetta szerk. *Politikai antropológia*. Osiris – Láthatatlan Kollégium. Budapest, 51-63.
- Voigt Vilmos 1998 Az eksztázis, az álom és a látomás. In Pócs Éva szerk. *Eksztázis, álom, látomás. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben*. Balassi Kiadó – University Press, Budapest, 9-11.
- Wells, Patrick – Rushkoff, Douglas 1998 *Ingyen betépni. Drog nélkül – ugyanazt!* Maitreya Kiadó.

Ezeket felül:

www.tilos.hu

www.hiphop.hu

www.drumandbass.hu

Mellékletek

A zenei stílusirányzatok összefoglaló jellemzőiről

A megkülönböztetés a szubkultúra konstruált valóságát tükrözi, valójában a technonak nevezett oldal az overground stílusokat jelöli, populárisabb, szövegeit tekintve hajlékonyabb, simulékonyabb, s hallgatói, résztvevői mások, tehát vonzásköre más.

Az underground oldalon a mondanivaló (mind zenei, mind szöveges) kiemelkedően fontos, nem piacorientált, elsősorban improvizatív műfaj, melyben nincsenek slágerek. Adott helyen és időben, kontextusban létrejövő alkotások, mely a pillanat hangulatára koncentrálnak.

Létezik underground techno, mint zenei szempontokból e szerint építkező szett, s létezik overground hip-hop is, ha az piacra készül, s azt szolgálja ki. Ez utóbbihoz szokták venni a ganxta rapet, minthogy az, ami a legjobban eladható: bandaháborúk és rendőrök, drog és bűnözés... (Nagy 1998).

A zenei mondanivaló és zenei transztechnika azért került elkülönítésre, mert az előbbi zenei és ritmuselemekkel történetet mesél el, addig utóbbi a monotonitásával, a ritmus és szívhangok összecsengésével, manipulálásával a transz segédeszköze. E kettő nem zárja ki egymást, de nem feltétlenül jár együtt.

A ritmusok átívelnek egy-egy szetten, azt alapjaiban határozza meg. Ez alapján lehet elkülöníteni egyes stílusokat; nemcsak gyorsasága, hanem ritmusképlete is rendkívül fontos.

Szó-tár

Acid	Átéltető hangulatok megteremtése a zene által, neve az LSD nevéből (lysergic acid diethylamide) származik. Zenei irányzat volt, abból kulturális mintává nőtt ki magát.
After party	A partyt követő party. Az After Dark party más értelemben „after”.
Ambient	Csúcstechnológiai meditációs zene. Az akusztikus hangzások és zajok, echokkal, különleges hatásúak...
Arc, fej, ember	Ember. „Jó arc”; „gyakori fej [itt]” (=gyakran van itt);
Bad trip	Rossz utazás. A droghasználat során bekövetkező szorongásos állapot, aminek bekövetkeztét a setting-tényezőkben látják hallucinogének esetén, vagy az esetleges drog-drog; drog-alkohol kombinációk következménye.
B-boy	Rajzfilmfigura, aki mára egy öltözködési és életmódfelfogás megtestesítője.
Belefeccölni	Időt, pénzt ráfordítani valamire
BPM	Beats per minute. Ritmus, amely egy bizonyos tartományon belül, végigkíséri a partyt.
Break 1	Breakdance. Futurisztikus táncos mozgás.
Break 2	Zenei részlet, melyet többször ismételnék.
Chill-out	Egyfelől olyan zenei stílus, amely a party résztvevőinek lenyugvását segíti elő, lassabb ritmusaival és hangzásvilágával, másfelől az erről elnevezett helyiséget is jelöli (chill-out room).
Cool	Megfelelő. Jó. A legjobb. Az abszolút.
Coyote	Szimbolikus rajzfilmfigura; a gyorsaságot jelöli a freestyle-ban és az underground partyk világában
Crew	Csapat, banda.
Cucc	Hangcucc; drog; görkorisoknál, deszkásoknál,... védőfelszerelés
Deszka	Gördeszka. Snowboard.
DJ, deejay	Disc jockey, aki nemcsak a lemezeket egymás után lejátssza, hanem azokat keveréssel és különböző technikák segítségével új mondanivalóval ruhazza fel. A party hangulatát teremti meg. „Az akusztikus közjó szolgálja” – írja a Tilos Rádió, a honlapján.
Drum&bass	Zenei stílus, amely poliritmikus, dob és basszushangokkal.
Dub	Zenei stílus. A zenei snittek folyamatos ismétlésével és remixeléssel létrejövő zene, dobokkal és echokkal színesítve.
Dub plate	DJ-k számára előkészített bakelitlemez, melyen folyamatosan ismételt zenei snittek és zajok találhatók.
Ecstasy, ex, ...	MDMA, öröm-drog.
Feeling, filing	Hangulat.
feka	Néger.
Felinstallálni	Magát, ágyra. Azaz lefeküdni aludni.
fingerboard	Gördeszka, amely pontos mása a valódinak, és a trükköket lehet vele modellezni.
flush	Elszállni, felrepülni, az izgalom maximuma. Az a pillanat, ami a különböző technikákkal elért transz csúcsa, innen már csak „lefelé” vezet az út.
Footbag, rastalabda	Színes, puha, pici labda. A játék lényege, hogy úgy dekázni vele, egyedül vagy közösen, hogy ne érjen földet.
Freestyle	Szabad stílus. MC-k számára a helyszínen improvizált stílust jelenti, a mozgásban ez nem is lehet másképp, itt nincsenek kidolgozott mozdulatsorok. Márkanévben, pólófeliratban, szövegben,... megjelenik, jelezve a (szub)kulturális értékét.
Fű, gyep, gyep téglá, rakéta, shiva, spangli, joint...	Marihuana, annak formái megjelenésére is utaló, képszerű elnevezések.
Ganxta, gengszter	Rapen belüli irányzat, mely az élet sötét oldalát tárja elénk, bandaháborúkat, maffiát, drogot, prostitúciót,...
gettó	Szubkulturális értelmezésben egy szimbolikusan zárt tér, melynek a zártsága az

Göngyölni, gurítani,...	életlehetőségekben nyilvánul meg, abban, hogy nincs kiút. A külvárosok, panelnegyedek kapnak ilyen értelmezést.
Graffiti	Fogyasztási módok... Esztétikai igényességgel kidolgozott szimbólum, amely egy betűsoron felül, karakterrel, üzenettel, szignókkal (tagekkel) ellátott, falra kerülő kép. Nem konvencionális, hanem szubkulturális jelekből áll.
Gyorsító	Stimulánsok széles skálája, az energiatartaloktól a speedig minden belefeér.
Hip-hop	Zenei stílus. Sajátos (dubos) ritmusmintákra alapozott, dub platek és DJ technikák (és a scratch) segítségével létrejövő zene, előadói stílusban hozzákapcsolódik a rap.
Jungle	A hip-hop üteme egészül ki egyszerű szubbasszusokkal, poliritmikus.
Lifestyle	Életstílus. Befogadói-fogyasztói stratégiák.
Live act	Élőben való összeállítás a zenének, illetve az MC által improvizált és előadott szövegek együttese; illetve a zenei kollázsok helyszínen való összeállítása.
Loop	Egy zenei snitt folyamatos lejátszása, a hurok szóból, amely arra utal, hogy mintegy folyamatosan körbe fut ugyanaz a snitt.
Manga	Képregény, majd animációs film stílus. Akciódús és erotikus japán eredetű forma.
MC	1. Master of Ceremony, aki az egész zenei és előadói megjelenést irányítja.; 2. Microphon Controller, aki a rap szövegeket előadja, kitalálja, a kontextushoz igazítja.
minimal	„A kevesebb több!” jelszava alatt megszülető stílus, melyben a legkevesebb ritmusképlet és zenei snitt egészíti ki egymást, az monoton ismétlődik.
Nu skul/skool/school breakz overground	Zenei stílus, eklektikus, a minimál zenétől a dubig, a 4/4-es ritmustól a poliritmiával való manipulálásáig minden megfér benne. Piacorientált művészet, az eladhatóság és a popularitás a jellemző. Az underground szcénából kinövő stílus-képviselők, akik formálisan megőrzik a stílusjegyeket, de annak értékeit a szövegi és zenei mondanivalóban már nem jelenítik meg a popularitás okán.
Para	Negatív drogos hallucináció, félelem, szorongás.
Party	A party olyan zenei összejövétel, amelyen a zene aktív – mozgással, tánccal kísért – hallgatása az elfogadott viselkedés. Több órán át tartó, a transztechnikákkal szoros kapcsolatban álló élményorientált részvétel egy társas térben. A tér tagolt, a party centruma a táncos mozgások helye, attól távolabb a kapcsolatok és beszélgetések színhelye.
peace	Béke. Köszönés helyett is.
Punnyadni, sztondulni	Party térben a csendes otlétre, a személy bambulására utal, félálomszerű állapotra, amikor a kommunikáció „nehézkés”.
rakattanni	Átérezni, megérezni valami zene, film, téma ízét, s annak hangulatában lenni.
Rap	A hip-hop előadói műfaja. Ritmikus és pergő szövegelést takar.
Real	Valódi, eredeti. Lehet zene, stílus, mozdulat, kifejezés, ruha,...
Rebel	Lázadó. Meg nem alkuvó.
Remix	Zene újrakeverése, melynek eredményeképp az eredeti sajátos tolmácsolása jön létre, ami csak egyes dolgokban hasonlít az eredetire.
Sampler	Zenei anyagokról, természetes és emberi zajokról hangmintákat válogat vele le a DJ, akusztika, hangzás, hangmagasság, ütem tekintetében „torzítják” a mintákat.
School, coast, front	Irányzat. Stílusirányzat.
scratch	DJ technika. A hanglemezt megakasztja, ritmikusan húzogatja.
snowboard	Hódeszka. A síelők réme, mivel a havat a hegyről mintegy letúrja.
Straight edge	Stílusirányzat, melynek lényege egy olyan életfelfogás-koncepció, amely a tiszta életet, mint a valós megértés alapját tekinti. A képviselői nem fogyasztanak drogot, alkoholt, nem élnek felelőtlen szexuális életet. Sokszor vegetáriánusok, vagy más módon korlátozzák a fogyasztásukat.
Street	Utca, utcai stílus.
Street wear	A B-boy öltözete.
Stroboszkóp	Fénytechnikai eszköz.

Szállni, utazni	Drogos élményben, vagy más transztechnikával elért hasonló élményben részt venni.
Szétesúszni, szétzülleni szett	Fizikailag vagy szellemileg kimerült állapot. 1. mindaz az eszköz, amivel a DJ dolgozik; 2. A DJ által létrehozott zene egy (hosszabb) szakasza, amely egy vázra (ritmus vagy történet) épül fel.
Tag	A graffitis szignó elnevezése.
Techno	Az elektronikus zene egy stílusa. Létezik underground és overground techno is, ez utóbbit más stílusokkal egyszerűen technonak nevezik, sokszor.
Throw-up	A graffitis betűsor kidolgozottabb, térhatású, két-három szín kompozíciójából összeálló szimbólum.
Toy	Kezdő.
Trance	Transz. Zenei stílusirányzat elnevezése is, pszichedelikus és táncos irányzat.
underground	Mindaz a zenei és előadói stílus, amely mondanivalójában a valóság interpretálására törekszik, a popularitás igénye nélkül.
Yo!	A korábbi yeah!-nak felel meg. Indulat kifejező, illetve a rapszövegekben töltelékként is funkcionáló szó.

Nagy István
Elektrógerek
Bevezető egy elektronikus party-kultúrába

Bevezetés

Jelen írás az *Elektrógerek* című videófilmes egyetemi szakdolgozat mellékletül szolgál. Mint ilyen, csakis az említett videófilmmel együtt képes a választott téma komplex kifejtésére. A film és jelen dolgozat egymást kiegészítendő jött létre, ez utóbbi kommentár jellegű szöveg olyan tartalmi adalékokat kíván adni, amelyek a filmből nem, vagy csak részben derülhetnek ki, a megértés és a lehetséges félreértések elkerülése érdekében azonban fontos szerepet kaphatnak. Ilyen adalékok a kutatás céljai, tér- és időkeretei, ismeretelméleti háttere, a téma- és helyszínválasztás motivációi, a mozgóképes megközelítés mikéntje, a film készítésének folyamata illetve a munkafolyamat funkcionális egységei.

A film egy önálló kulturális antropológiai terepmunkán alapuló dokumentumfilm. A terepmunka eredeti célja egyrészt a kiválasztott közösség példáján egy olyan szubkultúra leírása, amelyben fontos szerepet játszik a digitális technológia, az elektronikus médiumok és eszközök ismerete és mindennapos használata, másrészt e szubkultúra „szub” jellegének (vö. Köpeczi 1976:4) bizonyítása, avagy cáfolata, világképük, mindennapi életük profán illetve szakrális momentumainak bemutatásán keresztül. A választott társaság életmódjának közös vonása a „techno-kultúra” (Kömlödi 1997:21) mindennapos megélése, a csoport az arra érzékeny kutató felé jól reprezentálja e kultúra mibenlétét, a közösség tagjainak mentalitását, világ- és jövőképét. A technokultúra sajátos jegyei elsősorban az urbanizált társadalmakhoz kötődnek (Penley–Ross, 1991:15-23), terepünkám helyszínül tehát egy nagyvárost, Miskolcot választottam. A technokultúra témakörét körüljáró kis számú írásos munkák nyomán a film a technokultúra vizuális jegyeit is láthatóvá kívánja tenni, emellett egyéni jellemrajzokat, émikus perspektívákat vonultat fel, mélyebb bepillantást engedve egy, a társadalomtudományok által eddig kevésbé kutatott, a filmes megjelenítés szempontjából pedig jóformán érintetlen szubkultúrába.

Az *Elektrógerek* egy virtuális, többnyire egy 1999 óta működő internetes site-hoz⁵⁵ kötődő, de jellemzően Miskolc város köré csoportosuló fiatalokból álló online⁵⁶ társaság, a köztük lévő napi szintű kommunikáció egy levelezőlistán⁵⁷ keresztül bonyolódik. A vizsgált közösség nagyrészt 15 és 35 év közötti fiatalokból áll, mivel elsősorban ez a korosztály fogékony a digitális technológia fejlődése, az elektronikus zene, a cyber irodalom vagy az online kommunikáció iránt. Választásomat a személyes érintettség mellett egy recens szubkultúra speciális leírásának lehetősége motiválta. A film alapját proxemikai és résztvevő megfigyelések valamint a célcsoport általam kiválasztott tagjaival készített strukturált, illetve félig strukturált interjúk és a helyszínen – többnyire spontán, vagy az alanyok által választott környezetében – készült mozgóképes dokumentációk képezik. Emellett a videófilmet archív dokumentumok (fotográfiák, digitális képek és hangfelvételek) valamint vágóképként használt szemléltető anyagok – úgy, mint party-jelenetek, weboldalak mozgóképes megjelenítései – teszik teljessé. Jelen írás nem elméleti jellegű, szerkezetét tekintve igyekszik szorosan a film struktúráját követni. A szövegben az egyes jelenetekre a filmbeli

⁵⁵ www.elektroger.hu

⁵⁶ A fogalmat itt „rendszerbe (az Internetre) kapcsolva” értelemben használom.

⁵⁷ elektroger@mail.miweb.hu

time code⁵⁸ értékének – valamint, ha interjúrészletet idézek, az interjúalany – pontos megjelölésével hivatkozom.

A kutatásról

A kutatás céljai

A terepkutatás és az annak eredményeképpen megkonstruált dokumentumfilm egyik célja a magyarországi technokultúra kutatások⁵⁹ által lefektetett alapelvek nyomán egy konkrét kiscsoport jellemrajzának komplex bemutatása, kulturális és vizuális szignáljaik mozgóképes megjelenítése volt. Emellett célomnak tekintettem az Elektróger szervezet – ezáltal a Miskolci acid-kultúra⁶⁰ történetének rekonstruálását, a kulturális antropológia módszereit – így az oral history és az összegyűjthető archív dokumentumok feldolgozását, interjútechnikákat, résztvevő és proxemikai megfigyelést – használva adatszerzési eljárásként. Nem tekintem viszont célomnak a technokultúra szélesebb körű társadalomtudományi elemzését, ennek ugyanis hozzáférhető – bár viszonylag kis számú – szakirodalma van. Kutatásom során segítségül hívtam a kapcsolódó kutatási területek – így a városantropológia, ifjúsági szubkultúra kutatások, a helyi társadalom kutatásának módszereit, a társtudományok közül pedig a szociológia csoport és közösség vizsgáló törekvéseit, illetve a pszichológia személyiségvizsgálat kutatási eredményeit. A terepmunka végső célja tehát a filmes megjelenítés volt, az ismeretelméleti tájékozódás mindvégig ennek a célnak volt alárendelve.

A kutatás tér és időkeretei, a helyszín és az alanyok kiválasztása

Terepmunkámat Miskolcon és vonzáskörzetében végeztem, 2002 januárjától 2003 márciusáig, a forgatások befejezéséig. A technokultúra megjelenési formái elsősorban az urbanizált társadalmakhoz köthetők, emiatt választottam terepmunkám helyszínéül egy nagyvárost, Miskolcot. Az eredeti elképzelés szerint a kutatás elméleti és gyakorlati formában egyaránt kiterjedt volna Magyarország egész területére, hiszen a jelenség nem egyedülálló és nem köthető földrajzi helyhez (Horkai 1999:5), de vannak lokális, egy adott kulturális közegre – jelen esetben Miskolc város egy fiatalokból szerveződött csoportjára – jellemző változatai. A parti-kultúrának csakúgy, mint Miskolcon megvannak a város-specifikus változatai Budapesten, Pécsen, Debrecenben vagy Nyíregyházán, ezek tehát nem minden esetben, de többnyire a nagyobb városokhoz kötődnek. Világossá vált számomra, hogy egy kiválasztott lokális csoport kulturális jegyeinek kellő mélységű feltérképezése sokkal informatívabb és szemléletesebb képet tud adni a vizsgált jelenség-együttesről, mint több csoport és helyszín összevetése, ugyanakkor az összehasonlítás hozzásegít az unikális összetevők elkülönítéséhez. Ilyenformán a kutatás folyamán felhasználtam az elmúlt évek során az ország számos pontján szerzett techno parti tapasztalatokat, amelyeket összevettem a miskolci szcena sajátosságaival. A terepmunka tehát kizárólag Miskolc város területén és vonzáskörzetében zajlott, és csakis erre a területre koncentrált. A térbeli keretek mellett a kutatás helyszínei a Miskolcon rendezett elektronikus zenei rendezvények – partik és live act-ek⁶¹ – négy-öt helyszín között folyamatosan cirkuláló „intézménye” lett, itt végeztem kezdetben a résztvevő megfigyeléseket, az álló- és mozgókép felvételeket, ezekhez a helyszínekhez kapcsolódik az első félig strukturált interjúszituációk kialakulása.

⁵⁸ A film időmérő számlálója: kezdőpont (00:00) – a film első feliratának megjelenésétől számítva.

⁵⁹ Fejér Balázs: 1996-ban megírt és Horkai Anita 1998-ban elkezdett kutatásaira gondolok elsősorban.

⁶⁰ Az acid-kultúra fogalom, itt a technokultúra szinonimájaként szerepel.

⁶¹ Elektronikus és digitális hangszerekkel, számítógépekkel előadott élő fellépés, koncert.

A terepmunka fókuszában mindvégig a parti-világ underground hagyományait követő *Elektróger csoport* maradt. A terepválasztásnál szerepet játszott egyfajta strukturálatlan érdeklődés a miskolci underground kulturális színtér iránt, amely már évekkel a terepmunka kezdete előtt megfogalmazódott. Első látogatásom Miskolcon szintén egy elektronikus zenei rendezvényhez kötődik, 1995 novemberében az egykori Joint Klub rendezésében volt alkalmam a Liquid Limbs nevű zenekar koncertjén és az azt követő acid partin részt venni. Már ott feltűnt, hogy mennyire összeforrott, egységesnek ható, viszonylag kis számú – mintegy 60-70 embert számláló – de annál lelkesebb társaság jelent meg. A későbbi kutatás során derült ki, hogy az Elektróger alapító személyek, mint szervezők ekkor már mind jelen voltak. Én akkoriban már aktív részese voltam egy Debrecenhez kötődő, kevésbé egységes, de lényegét tekintve teljesen hasonló parti-világnak, amely megmaradt az informális kapcsolatok szintjén, nem érett „mozgalommá”. A két csoport között lényeges különbséget akkor még nem tapasztaltam, mégis ösztönösen megindult egy összehasonlító folyamat. Ami először megragadta a figyelmemet, az a parti-kultúrát általában jellemző társas interakciók, a gesztusnyelv fokozott jelenléte és a szórakozásnak egy egészen frenetikus, újszerű formája. Később, huzamosabb Miskolcon tartózkodásom során rendszeres látogatója lettem a helyi – havi egy-két alkalommal megrendezett – techno partiknak és feltűnt, hogy gyakorlatilag ugyanazt a 20-30 embert látom minden rendezvényen, pontosabban, hogy ezek az emberek minden alkalommal jelen vannak. Különbözőbb kapcsolatot nem véltem felfedezni közöttük eltekintve attól, hogy zömében 18-25 éves fiatalok, illetve, hogy nagyrészt ismerik egymást. Ezek a rendezvények a legváltozatosabb neveket viselték (Resotrance, Quadrofunk, Ray Day, Megaphonic, Futurefunk, Sound of Miskolc, Elektróger, Elektower stb.) de szinte mind ugyanazokat a lemezlovasokat, ugyanazt a közönséget jelentette, csupán a helyszínek változtak.⁶² Két évvel ezelőtt az Internetet böngészve egy elektronikus zenei honlapról linkelve rátévedtem www.elektroger.hu weboldalra, ami a mainál jóval szegényesebb formában ugyan, de már tudósított az aktuális parti helyszínekről, bekapcsolódott az Internet virtuális techno zenei vérkeringésébe, megjelentek rajta a mait jellemző vizuális védjegyek. Ezután már célirányosan kerestem a jellegzetes emblémával ellátott Elektróger plakátokat és szórólapokat Miskolc utcáin, de csak elvétve találkozhattam velük, mivel a promóció jelentős hányada már ekkor is az Internetre helyeződött át, így rendszeres látogatója lettem a weboldalnak, majd a levelezési listának.

Terepkutatásom kezdetének időpontja gyakorlatilag egybe esik az Elektróger levelezési lista elindulásával – ami kb. 2002 januárjára tehető (ASTRO, 07:09) – így az elejétől nyomon követem a kezdetben alig tíz főt számláló lista növekedését (ASTRO, 05:37).

Az alkalmazott módszerekről

A kutatás helyszíne, időkeretei és alanyai kiválasztása után a terep megkonstruálása vált megoldandó problémává. Minthogy ebben a csoportban eddig társadalomtudományi kutatás bizonyíthatóan nem folyt, követendő példát a helyi társadalom kutatása és ifjúsági szubkultúra kutatások hozzáférhető dokumentációiból meríthettem.

A technokultúra „Miskolc-specifikus” megjelenési formájának vizsgálata során egy helytálló olvasat létrehozásában az első kérdésként az merült fel, hogy mi legyen az az interpretációs keret, amelybe a szerzett információk beilleszthetők. Mivel a kutatás egy körülbelül egy éves periódust ölel fel a kiválasztott csoport életéből – tehát egy meghatározott időbeli szeletet vizsgál – nagy hangsúly kerül a történeti aspektus részletes kifejtésére. A múlt feltárásán át a

⁶² Jellemző hogy egy-egy parti elnevezés egy-egy helyszínhez kötődött, kivételt talán az Elektróger Party képezett, amelyhez nem kapcsolódott konkrét helyszín, sőt esetenként „utazó” jelleget is öltött pl. 2002. augusztusában Nyíregyházán az Y2K klubban rendezett parti formájában.

jelenre reflektáló megközelítési mód lehetővé teszi a helyi kultúra idődimenzióinak felállítását, így ez fokozott szerepet kapott mind a kutatás, mind az elkészült film struktúrájában.

A verbális úton történő adatszerzés a kulturális antropológiában bevett interjútechnikákkal zajlott, eleinte tájékozódó jelleggel, majd fokozatosan egyre strukturáltabb formát öltve. Az énikus perspektívák, a sajátos nyelvhasználat nagy része már a terepre érkezésem előtt ismert volt előttem, így a szemantikai aspektus inkább a munka kezdeti fázisait jellemezte.

Technokultúra

Fogalommagyarázat

Bár a kutatás nem tekinti elsődleges céljának, jelen szöveg értelmezhetősége okán és a társadalomtudományi írás gyakorlatához igazodva szükségessé válik az alapvető, folyton visszatérő fogalmak megjelölése, tisztázása. A filmben felvetődő, magyarázatra szoruló fogalmak részben alább kerülnek kifejtésre, vannak azonban e témának olyan alapfogalmai, amelyeket indokoltnak látom a főszöveg szerves részeként megmagyarázni, mivel lépten, nyomon interpretációs zavarokat okoznak, mind a film, mind e szöveg értelmezésében.

A *technokultúra* fogalma mára több forrásból is bekerült a köztudatba. Jelenkorunk társadalmában egymás mellett él a fogalom számos eltérő, olykor egymásnak ellentmondó olvasata. Maga a kifejezés eredetileg az amerikai irodalomból származik, ahol a *screenager* vagy *techno-kultúra* (*screen-ager culture*, *techno-culture*) elnevezést kapta és egy olyan generáció tagjait jelöli, akik számítógépek és egyéb technikai eszközök mindennapos használata mellett, elektronikus zenén, cyber és science fiction irodalmon és filmekben nőttek fel. Számukra természetes közeget jelentenek ezek a technikai eszközök, világképükbe beépülve azok hatására formálódik gondolkodásmódjuk (Horkai 1999:3). Magyarországra a rendszerváltás idején, az elektronikus zene komolyabb térhódításával párhuzamosan érkezett meg ez a kifejezés, alapvetően a techno zenéhez kapcsolódó kulturális jellemzők megnevezéseként. Mára a fogalom tágabb jelentéstartalommal bővült, az Internet és a mobil-kommunikáció popularizációjával beépült a köztudatba, elszakadva a tisztán zenei kontextustól, a technikai civilizáció szinonimájává lett. Dolgozatomban a technokultúra, mint kulturális közeg tételeződik, amelyben az Elektrogerek csoportja szerveződik.

A *techno parti* (helyesen: techno party vagy acid party) a városi kultúra kínálatának egy eleme, akárcsak a kávézók, kocsmák, mozik stb. Ilyen értelemben a partinak két típusa létezik: a rave⁶³-eknek nevezett rendezvények helye változó, mindig az adott alkalomra kiválasztott helyszín, ugyanakkor a partiélet rendszerességét olyan klubok biztosítják, ahol heti vagy havi gyakorisággal újból és újból „ugyanaz történik” (Fejér 1996:29), többnyire egy rezidens⁶⁴ lemezlovas irányítása alatt. Kutatásom során mindkét típussal találkoztam, bár ez utóbbi formának jelenleg nincs hagyománya Miskolcon, illetve csak időszakos formában tapasztalható, mivel egyelőre nincs olyan klub, amelyik felvállalhatná, hogy csupán az elektronikus zenei kultúra egy szeletét adó underground zenei stílusokból tartsa fenn magát.

⁶³ Rave – eredeti jelentése „tombolás, dorbézolás”, itt a techno partik olyan formáját jelöli amelyek helytől függetlenül bárhol megrendezhetők, előszeretettel választják az extrém, a klub környezethez nem is hasonló többnyire illegális pl. szabadtéri helyszíneket, mint elhagyott gyárépületeket, barlangokat, strandokat vagy az erdőt. Itthon ez a megnevezés kevésbé elterjedt, mint tőlünk nyugatra, pl. Angliában ahol teljesen beépült a mindennapi nyelvhasználatba (Colin – Godfrey, 1998:23).

⁶⁴ A „rezidencia” ebben az értelemben olyan lemezlovasi munkakört jelöl, amely egy bizonyos klubhoz köti a Dj nevét, tevékenységét. Rendszeres – általában heti – fellépéseket jelent egyazon helyszínen.

Az *underground* (jelentése: földalatti) fogalma a populáris, a kommersszel szembemenő, eredeti céljait tekintve az újra törekvő, kísérletező hozzáállást célozza. Jelen írásban a fogalom kifejezetten zenei aspektusa a mérvadó, bár az underground számos kulturális vonatkozásban jelen van. Az underground és a kommersz zenék, rendezvények közötti határ nem egy éles vonal, vannak átmenetek, fokozatok. „*A miskolci techno-patik a két irány között helyezkednek el, közelebb a kommersz vonalhoz*” (Horkai 1999:6). Ez utóbbi megállapítás relevánsnak tűnhetett négy-öt évvel ezelőtt, azonban az elektronikus zene és a hozzá kapcsolódó kulturális elemek folyamatos mozgásban vannak, s az underground fogalma is átértékelődött. A modern elektronikus zene fejlődése kis stúdiók, magánszemélyek invencióiból táplálkozik, befogadói rétege egy viszonylag szűk kör az *underground közönség*, mindaddig, míg a zene nem kerül széles tömegek elé, s nem válik kifejezetten kereskedelmi érdekelttségűvé, ami a további invenció és a progresszivitás megszűnését vonja maga után. Az újra való törekvés, a kísérletező kedv elvesztésével a techno a lényegét veszti el, így az underground közönség számára csak eddig a pontig érdekes. Az undergroundtól a kommerszig terjedő skálán az elektronikus zene stílusait tekintve a már-már hallgathatatlan, extrém zajok és zörejek mentén felépülő, a gépi intelligenciára hagyatkozó *kísérleti elektronikától* (vö. *X-peripheria* 2003 c. film, R.: Nagy István) a diszkókban is lejátszható, dalformájú felvételekig terjedhet, pl. az ún. euro trance.⁶⁵ Ezen belül azonban olyannyira kiterjedt a kínálat, hogy szinte lehetetlen határvonalat húzni az under- és overground közé, s talán nem is célravezető ezt megtenni. Az „elektronikus zene” kategóriát is a jelentésvesztés veszélye fenyegeti, hisz tíz-tizenöt évvel ezelőtt még valóban csak az experimentális műfajok képviselői használtak tisztán elektronikus hangszereket, és nevezték zenéjüket progresszív elektronikus zenének, mára azonban a legpopulárisabb tánczenét is elektronikus hangszerekkel állítják elő, így ez a megkülönböztetés többé nem releváns. Hogy egy parti mennyire underground, vagy kommersz, az lényegében a felcsendülő zeneszámok, tartalmán, minőségén, illetve hangzásán, azaz leginkább a zenét játszó Dj-n múlik, megítélése pedig merőben szubjektív dolog.

A Dj (disc jockey – lemezlovas, *Dee Jay* írásmódban is használatos) a legegyszerűbb formában az a személy, aki a parti során a zenét szolgáltatja, lejátssza a felvételeket, illetve azokat az általa felállított logikai struktúra szerint előadva egy új egységet, ún. dj szettet állít elő. Szerepe tehát a parti levezénylése, de ennél jóval többet tesz. „*Egy csoport tudatilag befolyásolt, multi-percepcionálisan széttagolt élményét egy posztjában kulturálisan megerősített specialista nyilvános együttléti térben befolyásolja, és befogadói/előadói visszacsatolások mellett saját (...) szándékait érvényesíti. A Dj figurája ezen a ponton a pap, a médium és a sámán alakjával kerül összefüggésbe, s ezek a képzetek meg is jelennek az acid-mítosz és ideológia szintjén*” (Fejér 1994:44).

A Dj személyén, zenei ízlésén, szakmai kompetenciáján múlik a parti-élmény, ezáltal az egész rendezvény sikere, az ő felelőssége tehát, hogy a parti nem zökken ki a ritmusából, s hogy egyáltalán valamilyen irányt vesz. A lemezlovasok jelentősége mára felértékelődött az elektronikus zene rohamos térhódításával a Dj-k „korunk operaénekesei” (Bóta – Fülöp 2003:52), de még inkább a technokultúra zenei aspektusának prófétái lettek. A Dj a parti-világának és a résztvevők tapasztalatának korlátlan ura. A Dj eredeti szerepköre nem válik el ilyen mértékben a „fogyasztók” szerepétől, a köztük lévő státuszbéli távolság az általam vizsgált közösségben jóval kisebb, mint a populáris kultúrában. Az elektronikus zenei műfajok osztódásos szaporodása következtében a Dj szerepe is specializálódott, műfaj-specifikus lemezlovasok jelentek meg, akik csak az adott zenei stílust játsszák, abban vannak otthon, zenei repertoárjuk is arra épül. A tánczenei (pl. house vagy

⁶⁵ Az eredetileg valódi underground trance stílus lecsupaszított, gyakran szentimentális vokállal puhított, populáris változata.

trance) Dj alapvető feladata, hogy a keverés (mix) során újabb és újabb ritmikai mintával hangolja össze az előző darabot, míg pl. a chill-out, vagy a jazz Dj a műfaj hallgató-orientált voltából fakadóan a zenei darabokat hangulatuk, vagy akár dallamviláguk szerint csoportosítva adja elő.

Online társadalom

Az Elektrogerek egyik alapvető jellemvonása, hogy információik nagy részét képernyőktől – televízióból, számítógép monitoráról – szerzik, képesek a szimultán adatfelvételre (vö. Horkai 1999:8), valamint, hogy társas interakcióik jelentős része áthelyeződött az Internetre. A köztük lévő napi szintű kommunikáció leginkább itt zajlik, ezen kívül jóformán csak a partikon találkoznak. Az Internet és a technokultúra szoros kapcsolata eddig már számos ponton megerősítést nyert (Davis 1998:14; Ross 1991:108; Kömlődi 1999) mondhatni a technokultúra legjelentősebb médiuma a zene mellett az Internet lett (Kömlődi 1999:24). A kapcsolattartás új módjainak széleskörű elterjedése hozzájárul a Masuda Joneji által felvázolt információs társadalom kialakulásához, aminek célja az információ termelése, politikai rendszere a szervezett anarchia vagy a részvételi demokrácia, legfőbb célkitűzése pedig az egyéni jólét megteremtése (Masuda 1987:15). Ennek a „társadalmi rendnek” bizonyos jeleit felfedezni vélem az Elektrogerek közösségén belül, olyan sajátosságokban, mint a virtuális úton való online szerveződés, vagy a társas interakciók virtualizálódása.

Egyelőre nem széles körben, de rendszeresen megjelenik a techno-parti egy speciális változata a „virtuális party” amikor a résztvevők otthon az Internetre fellépve, a számítógépük előtt, egy chat szobába lépve hallgatják a dj által prezentált szettet. Ez sokkal inkább hasonlít a rádiózáshoz, azzal a különbséggel, hogy itt a hallgatók valós időben kommunikálhatnak is egymással, a chat-elők bevett nyelvi eszközeit használva,⁶⁶ szöveges üzeneteket cserélhetnek.

pst808@freemail.hu

Mappa: érkezett

144. levél

Dátum: Tue, 5 Nov 2002 17:51:38 +0100

Feladó: =?windows-1250?Q?

...elekt=F3ger_info...?=<info@elektroger.hu>,
ismeretlen

Címzett: ELEKTROGER levelezési lista <elektroger@mail.miweb.hu>

Tárgy: [E-tróger] party a neten

FIGYELEM !

o--- virtuális elektroger party ---o

közös zenehallgatás, csevegés, móka, kacagás...

időpont:

2002.11.06. szerda 21:00

helyszín

IRC #elektroger szoba

zene:

budai 2002 c. dupla lemeze

belépés ingyenes!

1. kép

A társas érintkezés egyedüli színtere tehát a partikon kívüli a az Elektroger levelezőlista felülete (Pálmester, 05:50), ezen belül az is IRC szobák.

⁶⁶ Vö. Angyalosy Eszter: Chat. ELTE BTK Kulturális Antropológia Tanszék szemináriumi dolgozat. 2001. Témavezető: Papp Richárd

„Miskolc – kispolc”

A címbeli szójáték egy helyi szólás, humoros utalása arra, hogy ez a város – illetve az északkelet-magyarországi régió – több szempontból távol esik a fővárostól. A szállóigévé lett „Miskolc-kispolc” kifejezés az Elektrógerek énikus kategóriája is, ami az itteni parti élet kisszerűségét, amatőr vonásait hivatott kifejezni, illetve az underground kultúra helyett megjelenő „overground” hagyományokat, amit ők elsősorban a „diszkóorientált város” (Mantra, 13:30) képében látnak manifesztálódni. Ennek ellenére az Elektrógerek nagy része vállalja ezt a „másodhegedüsi” szerepkört, s bár érzi a vidéki lét hátrányait (Astro, 12:40), mégis elégedett a kulturális közeggel, melynek részese és egyben alakítója is. Sőt, egyfajta küldetésnek tekintik a kísérleti jellegű, formabontó rendezvények megszervezését (Mantra, 12:28) Ilyen pl. a Zölderdő Party (00:19–04:30) amikor ez a néhány tucat fiatal a teljes felszereléssel: aggregátorral, lemezjátszókkal, hang és fénytechnikával, dekorációval kivonul a Bükk-hegység egyik elhagyatott fennsíkjára, hogy ott egy kétnapos, non-stop partit bonyolítson le. Hasonló jellegű a május elsejei „Elektróger majális” (16:02–19:01), ami gyakorlatilag az egyetlen rendszeres, nyilvános fóruma ennek a csoportosulásnak, azzal a különbséggel, hogy az előzővel szemben itt jelentős tömegben, több száz ember között jelennek meg, jellegzetes védjegyeikkel: az Elektróger logóval (18:13), emblematisztikus lemezlovasaikkal, a népszerű *foot-bag* bajnoksággal (16:46–17:05), hajnalig tartó *goa-trance* partival. Az Avasi Kilátó birtokba vétele egyfajta szimbolikus győzelem a város érdektelensége fölött, ezenkívül az elképzelhető egyik legideálisabb techno-parti helyszín, ami az évek során összekapcsolódott az Elektrógerek nevével.

Miskolc város megítélésében gyakran fontos szerepet játszik egyfajta negatív előítélet, amit a városról a köztudatban élő „munkás” vagy „ipari” jellegének hangsúlyozása eredményez, valamint alapvetően egy elmaradott térségnek gondolják (Bordec, 19:01) Mindemellett kevesen tudják, hogy Miskolc kevésbé nyilvános, underground kulturális élete jó ideje működik, és folyamatosan termeli ki a tehetséges fiatalokat. Ennek a városnak nincsenek klasszikus értelemben vett kulturális hagyományai sem – s ebben valóban szerepe van a nehézipar kulturális életre gyakorolt negatív hatásának, minden mást kiszorító jelenlétének –, ezért a kulturális terek korlátozottan állnak a felhasználók, Miskolc polgárai rendelkezésére. Megjelent azonban egy új médium, a Internet, amely kulturális, közigazgatási, gazdasági gátakat nem ismerve hoz létre közösségeket és minden egyéb tényezőtől függetlenül lehetőséget nyújt a kulturális dialógusok kialakulásának.

Elektrógerek

Elektróger öndefiníció

„Üdvözlünk az elektrógerek világában. >>>

Kik az elektrógerek?

Elektronikus zenét kedvelő miskolci party arcok, dj-k, zenészek csoportja.

Szeretnénk a helyi party kultúrát minél részletesebben bemutatni és saját rendezvényekkel színesebbé tenni.

Ha segíteni szeretnél, vagy bármi közlendőd van a témával kapcsolatban, írd!!!”⁶⁷

⁶⁷ Az idézet a www.elektroger.hu beköszönő oldalán olvasható.

Az Elektróger valójában egy szűk baráti társaság kezdeményezéséből kiinduló, mára formális kereteket öltő csoporttá vált (Mantra, 12:15), amely a fenti öndefiníció szerint a miskolci partikultúrát hivatott népszerűsíteni, aktívan formálni. Az Elektrógerek közössége két társadalmi szinten fogható meg. Az első szint a rendezvényeken fizikailag is jelenlévő parti-látogatók köre, a másik az online kommunikáció során megjelenő virtuális szint.

Kulcsfigurák

Filmemhez az Elektrógerek emblemikus figuráit próbáltam kiválasztani. Mivel az Elektrógerek csoportjával még semmilyen más társadalomtudományi kutatás nem foglalkozott, velük együtt kellett feltárnom kialakulásuk történetét, motivációját, jellemrajzukat. Egyrészt olyan személyiségeket akartam megszólaltatni, akik valóban a sajátjuknak érzik a szóban forgó csoport identitását az Elektrógerséget, másrészt olyan embereket, akik meg is tudják fogalmazni, és képesek átadni azt verbális közlésként.

Az alábbiakban sorra veszem a filmben szereplő kulcs adatközlőket.



2.kép

DJ Astro (Batta László – „Lackó”) az Elektróger szervezet ötletgazdájának tekinthető. Miskolc egyik első elektronikus zenei lemezlovasa, a helyi parti élet meghatározó személyisége. Szabadúszó, hivatását tekintve videó klippek és weboldalak készítésével foglalkozik. Filmem kulcsfigurája, már a kutatás kezdetén minden adatközlő rá hivatkozott. Megkeresése után rendkívül segítőkészen állta kérdéseim ostromát, és minden birtokában lévő archív dokumentumot a rendelkezésemre bocsátott. Astro 1997 óta folyamatosan dokumentálja az általa szervezett, ekkor már Elektróger néven futó (Bordec, 35:17) techno-partikat, így számomra egy kisebb „aranybánya” volt. Digitális képeiből az Elektróger weboldalon egyfajta „családi fotóalbumot” szerkesztett (36:40), ami dátum szerint csoportosítva tartalmazza az Elektróger rendezvények party-fotóit, flyereit. Jelentős szerepet vállalt weboldal fejlesztésében is, nevéhez fűződnek az oldal banner-ei, flash animációi,⁶⁸ (10:18) valamint az elektróger logó megtervezése is. A parti plakátok nagy részét is ő készíti bár ez utóbbi tevékenység mára kizárólag az internetes megjelenésre korlátozódott. Őt tartják a csoport névadójának is: *„valami könnyen megjegyezhető, beszédes nevet akartunk (...) engem mindig a Chemical Brothers-re emlékeztet, akik elektronikus zenét játszanak, de nem ilyen*

⁶⁸ Bannerek, flash animációk: itt egy speciális, mozgó reklámok, amelyek hívatlanul ugranak elő a böngészés közben.

szépfűk, hanem igazi tornacipős, elektronikus rockerek. Valami ilyen irányvonalat akartunk, hogy azt sugallja, hogy nem egy divat dolog ez, hanem underground.⁶⁹

Dj Bordee (Bordás Gábor) a másik alapító tag. Feladatköre alapvetően a dj-zés, de emellett a parti szervezés és a promóció oroszlánrészét is ő vállalja magára. Az Elektrógerek PR managere, „civilben” az egyik multinacionális áruház zenei részlegének beszerzési feladatait irányítja. Megszállott zenegyűjtő, az elektronikus zene minden formája, de főleg a house és a jazz beütésű tánczene képezi repertoárját. Pénteken és szombaton rendszeres rezidenciája van a Club Havanna kávézóban,⁷⁰ ahol a hely hangulatához igazodva jazz-be, easy listening-be, hajló – sokszor nem is elektronikus – hallgatnivalót játszik, Sunny-val, a képzett kongással kiegészülve. Bordee-nál határozottan érezhető az a törekvés, hogy minél nagyobb népszerűséget szerezzen az Elektrógereknek, és azt valamilyen formában anyagi javakká fordítsa, ami közelebb visz a végső cél eléréséhez, hogy létrehozzanak egy saját klubot, ahol a maguk diktálta szabályok szerint cselekedhetnek. Távolabbi tervei vannak a „mozgalommal”, szeretne bekerülni a Pepsi Szigetre, esetleg saját sátorral, vagy vendég Dj-ként pl. a Cinetrip Labirintusban.⁷¹



3. kép

Dj Mantra (Mori Kornél) középiskolai tanuló. Ő a fiatalabb generációt (30:41) képviseli, 17 éves. Saját bevallása szerint elkötelezett híve a psychedelic és goa-trance zenéknek és a stílus népszerűsítését célzó underground partik szervezésének. Feltétlenül szeretne továbbtanulni, majd a reklámszakmában elhelyezkedni. Mantra azon kevés Dj-k közé tartozik, akik nemcsak lejátszanak, de készítenek is zenét. PC-n alapuló házi mini stúdiójában sorra gyártja az underground, elsősorban goa trance stílusú zenéit, amiket kizárólag az Interneten publikál, az erre rendszeresített fórumokon.

⁶⁹ Interjúrészlet, 2002. december.

⁷⁰ Régebben Réteskék volt a neve a népszerű kávézó – klubnak.

⁷¹ A Cinetrip Labirintus a Tilos Rádió mellett a Pepsi Sziget legnépszerűbb underground elektronikus zenére specializálódott helyszíne. Itt fdellépni valódi presztizst jelent a szakmában



4.kép

Pálmestert (jobbra) a V. éves villamosmérnök hallgatót mindenki ismeri a közösségben. Ő a weboldal „folyamatosan online” házmestere, bárki fordulhat hozzá segítségért. Az Elektroger mozgalom legnagyobb rajongója, barátjával a képen bal oldalon álló „ifjabb Bordással” (Bordás Zsolt) egyetemben. E két fiatalember nélkül gyakorlatilag nincs Elektroger rendezvény, tíz alkalomból kilencszer jelen vannak, valóban fanatikusnak mondhatók.



5. kép

A közösség

Az Elektroger lét természetesen csak egy, a csoportot alkotó egyén társadalmi státuszainak (Giddens 1995:32). Ezek a fiatalok emellett egy kiterjedt szociális hálózat részei, amelyen belül konstruálnak maguknak egy saját kapcsolathálót, egy kiscsoportot, ahol a tagok olyan kis létszámúak, hogy személyesen is ismerik egymást és egymással szoros kapcsolatban állnak. Hasonlóan a munkahelyi, lakóhelyi közösségekhez, klubokhoz, baráti közösségekhez a köztük lévő kapcsolathálózat meglehetősen szoros (Andorka 1992:315). Ez utóbbi megállapítás azonban az Elektroger csoport egy bizonyos alcsoportjára érvényes, mivel az Elektrogerek csoportja legalább három, egymástól nem túl élesen elváló alcsoportra osztható.⁷²

⁷² A fenti terminusok az Elektrogerek saját émikus kategóriái, a filmbe be nem kerülő interjúk során jegyeztem fel őket.

- „Szűk mag” – Az alapító személyek és közvetlen barátaik tartoznak ide ez 15-20 embert jelent, akik rendszeresen eljárnak az Elektróger partikra, és hozzávetőleg heti rendszerességgel jelentkeznek be a levelezési listára. A filmben Astro, Bordee, Suta képviseli ezt a réteget.
- „Fanatikuskok” – Azok az Elektróger tagok, akik minden rendezvényen részt vesznek, napi szinten jelen vannak a levelezőlistán, valamint folyamatos promóciós munkát végeznek, elsősorban az Internet, hasonló jellegű – elektronikus zenei – oldalain. Ez az alcsoporth mintegy 5-10 embert jelent, a filmben Pálmester, és Mantra képviselőként jelennek meg.
- „Szimpatizánsok” – Az a látogatói kör, amely időnként részt vesz a nagyobb rendezvényeken, ismeri az Elektrógerek emblematikus személyiségeit, tud a weboldarról és a levelezési listáról, esetenként részese is az online kommunikációnak. Ez utóbbi kör a legszélesebb, hozzávetőleg 70-100 ember alkotja, nem feltétlenül Miskolc vonzáskörzetében.

Ezen alcsoporthok átjárhatóak, a jól látható különböző átfedések, leginkább a „szűk mag” és a „fanatikuskok” között szembetűnőek. A partikon készült interjúkból kiderült, hogy a közönség jelentős része – a megkérdezettek mintegy 60 százaléka – szóban értesült a partiról, a fennmaradó rész az Interneten látta a hirdetést.

Nyilvánvaló, hogy nem minden partijáró tagja az Elektróger csoportnak, a három alcsoporthon kívül számos egyszeri látogató, „betévedő” is megjelenik a partikon, mintegy 20-30 százalékból. Ezek egy része visszatérő vendég lesz, másik része azt sem tudja igazán, hol volt, ha mégis is felbukkan a következő Elektróger rendezvényen, az többnyire a véletlen műve, ugyanilyen eséllyel bukkan fel bármilyen más rendezvényen.

Az Elektrógerek csoport szinten, egyfajta szélmalomharcot vívnak a fogyasztói kultúra személyiségrombolása ellen, a nagy bevételeket hozó szombat esti „megapartik” helyett az alig ötven-száz fős összejöveteleket részesítik előnyben. Itt még él az a bizonyos életérzés, amivel a techno zene és a hozzá kapcsolódó szórakozási forma teret nyert a 90-es évek elején, s ami mára szinte teljesen feloldódott a kommersz „diszkó-kultúrában”. Ilyen értelemben használják saját émius kategóriaként a „mozgalom” terminust.

Az Elektrógerek közösségének legfőbb összetartó ereje a zene, a zeneszeretet. Az elektronikus zene ebben a kontextusban sokkal többről szól, mint pusztán a szórakozásról, a köztük lévő kapcsolat alapjaként tételeződik.

„Ez a zene miatt van az egész, ha jó a zene és van egy dj, aki ugyanezt a jó zenét játssza és van néhány ember, aki ezt szereti, akkor végül is kész a csapat, ez ilyen egyszerű. Ezek az emberek összetartanak, mert ugyanazokat a fajta zenét szeretik, és többnyire ismerik egymást (Pálmester, 04:00).

Vizuális védjegyek – „Art – tróger”

Az Elektrógerek kifelé irányuló megjelenési fórumain rendkívül hangsúlyos szerepet kap a vizualitás mint az egyik legfőbb önkifejezési forma. Az Internet kifejezetten jó táptalaja ennek a törekvésnek, hisz ott a vizuális kommunikáció alapvető szerepet játszik. A fején fülhallgatót viselő Dj-t szimbolizálva az Elektróger logó maga is egy határozott üzenetet hordoz, megjelöli a csoport fő profilját, a zenei orientáltságot.

Minden rendezvénynek önálló képként megjelenő hirdetése van, ezeket flyereknek⁷³ nevezik. A flyerek ötvözik a plakátok klasszikus formai elemeit – a montázs jellegű információsűrítést, erőteljes figyelemfelkeltést, kollázs technikát – és a technokultúra világképi elemeit, melyek így szerves egészet alkotva új jelentéstartalommal bővülnek. Másrészt a flyerek ikonokként is funkcionálnak. A filmben többször felbukkanó flyerek ugyanakkor meglehetősen éles kritikai éllel is rendelkeznek, fricskát mérnek a populáris kultúra képzeletbeli orrára, helyenként éles társadalomkritika is megfogalmazódik bennük, emellett egy sajátos képi világgal bírnak. A flyerek filmbeli ábrázolásával ez alkotások többletjelentéstartalmára kívántam felhívni a figyelmet, ugyanis jóval mélyebb információkat is hordoznak, mint a parti idejét, helyét. Valójában a technokultúra és az ezredvégi magaskultúra világképi elemeinek sokaságával találkozunk, kissé burkoltan, de a néző absztraháló képességéhez mérten jól olvashatóan megjelennek a technokultúra emberének világképi sajátosságai: a sci-fi és fantasy jellegű képzetek, földönkívüliek, a világűr mint közeg beemelése, erőteljes technokrata hangulat. A filmben egy helyütt látható Elektower Party animált reklám bannere (09:55), nyíltan a Star Wars képi ötleteire épül. Többször felbukkan a film során a pólóra nyomott Elektróger embléma, mint a közösség uniformisa, amivel a közösség tagjai kifelé is megmutatják közösséghez tartozásukat.

A partik vizualitása is többször látható a film során, itt is jellemző a különböző technikákkal – diavetítővel, vetítógéppel vagy az erre specializált számítógépes programmal – történő vetítés. Esetenként egy külön „vizuál dj-t” alkalmaznak, akinek az a feladata, hogy az élmény fokozásaként alátámassza a zenei információkat. Előfordult, hogy magukról készült fotók jelentek meg a parti helyiségének falán, beépülve ebbe a képi szettbe.

A technokultúra vizuális megközelíthetőségéről

A kutatás vizuális rendezőelvei

A film egyik alapvető vállalása, hogy bemutassa a technokultúra megjelenési formáinak vizuálisan perceptálható aspektusait. Ehhez a terepen készített felvételek mellett nagy mennyiségű archív anyag vizuális dokumentálására volt szükség, amelyet több hónapos kutatómunka árán folyamatosan sikerült beszerezni, a vizsgált közösség aktív részvételével. Igen jelentős szerepet jut kap Elektrógerék készítette „családi fotóalbum”, valamint a weboldalon található archív plakátgyűjtemény filmre vitelének. Ez a gyűjtemény lényegében az önmagát megörökítő kultúra alapesete: a fotók mint a kultúra képmásai (Kunt 1994:14) tételeződnek. Astro „saját családját” a szűkebb értelemben vett baráti kört örökíti meg, leginkább parti-jeleneteket látunk, ahol a táncjelentekben az extázis és illumináció különböző fokán álló fiatalok jelennek meg. A képekhez csak különösen indokolt esetben tartozik bármiféle kommentár, akkor is két-három szóból álló, leginkább a képen szereplő személy neve. Nincs is szükség különösebb kommentárra, hisz a képek szándékuk szerint „belső használatra” készültek, egymás között pedig fölösleges szöveges magyarázat, mindenki tudja, hogy épp miről van szó.

A mozgóképes megközelítés problematikája

Felvetődhet a kérdés, vajon antropológiai film-e az „Elektrógerék”? A magam sokkal inkább nevezném egy antropológiai terepmunka során – a kulturális antropológia bevett adatszerzési módszereinek felhasználásával – készített mozgóképes dokumentációkból, archív anyagok

⁷³ A flyer jelentése szórólap, plakát. Ezek eredetileg valóban papírra nyomtatott utcán hirdetőoszlopra felkent plakátok voltak, ma elektronikus formában terjesztett parti-felhívásokat értenek alatta.

felhasználásával összeszerkesztett dokumentumfilmnek. Az antropológiai megközelítés a filmkészítés metodikájában, valamint a terepmunka során történő adatszerzés és anyaggyűjtés módszereiben érhető tetten, ugyanakkor formailag valószínűleg nem illeszkedik a klasszikus etnográfiai, antropológiai filmek sorába. A film képi elemei, kamerakezelése, vágástechnikája, dinamikája mind alá van rendelve a téma nyújtotta lehetőségek minél szélesebb körű kihasználhatóságának. Feltett célom volt egy sodró lendületű, feszes tempójú film létrehozása, lehetőleg a nézhetőség keretein belül maradva.

A filmben szembetűnően sok szó esik a partik szervezéséről, a helyszínekről, a múltról, ennek oka az a koncepció, hogy a történeti sík kiemelésével a múltból fokozatosan jussunk el a jelenbe. Szándékosan inkább a „szolgáltatói oldalt” helyeztem a film előtérbe, semmint a „fogyasztói”, azaz inkább a parti szervezők, dj-k szólalnak meg, mint a parti-látogatók. Ennek egyik oka, hogy a forgatások során nyilvánvalóvá vált, hogy a partik közönsége alapvetően nem szívesen nyilatkozik meg kamera előtt. A kamera jelenléte – a filmre rögzítés ténye – magában hordozza a későbbi visszacsatolás lehetőségét és ez sokakban bizalmatlanságot kelt. Természetesen készültek ilyen felvételek, azonban a film mondanivalójának szempontjából nem éreztem relevánsnak felhasználásukat, mivel a nyilatkozatok legtöbbször minden rábeszélő tevékenységem ellenére távolságtartóak, visszafogottak maradtak. Úgy tűnt, hogy egy-két esettől eltekintve, a direkt, előre egyeztetett interjúszituációk a célravezetőbbek, így inkább ezeket szorgalmaztam. A másik ok, hogy felvetett kérdéseimre eleve inkább a szervezői oldalról vártam válaszokat, mivel véleményem szerint ők látják át igazán a helyzetetüket, összefogott, valós képet tudnak adni az Elektróger mozgalom, múltjáról, jelenéről, jövőbeli esélyeiről.

A film készítéséről

A forgatások ütemezése, szervezése

A film alapját a terepen eredetileg vizuális dokumentációnak szánt mozgóképes anyag képezi. A legelső koncepció szerint a felvételek csupán illusztráltak volna a készülő írásművet, azonban a munkálatok során egyre erősebbé vált a meggyőződésem, hogy ez a kutatási anyag filmre vihető, így már a kutatás kezdeti szakaszában kifejezetten a filmes megvalósítás szándéka volt a mérvadó. A forgatások 2002 áprilisában kezdődtek a Miskolci Egyetem Rock Well klubjában megrendezett goa partin és attól fogva folyamatosan zajlottak majd minden rendezvényen. Elsősorban a tavaszi és őszi időszak felelt meg a céljaimnak, nyáron viszonylag kevés, télen pedig egészen elenyészően kis számú parti valósult meg. Az elővágások a terepmunka ideje alatt is folyamatosan zajlottak, a felvett anyag VHS-re másolása után, a scriptelés többnyire még a forgatás napján vagy másnap megtörtént.

Az interjútechnikákról

A terepmunka kezdeti szakaszában (2002. tavaszán) igyekeztem kerülni mindenféle interjúszituációnak tetsző megnyilvánulást a csoportba való beépülés elősegítéseként, ezért a helyszínen még semmilyen adatrögzítő eljárást nem alkalmaztam, csupán memóriámra hagyatkozva otthon, írásban foglaltam össze tapasztalataimat. Ezek a spontán beszélgetések, tájékozódó jellegű kérdezősködések az addigra felállított hipotézisem alátámasztását vagy cáfolatát célozták. Később sikerült kiválasztanom azt a három-négy embert, akik elképzeléseim szerint a legpontosabb képet adhatják a választott szubkultúra helyi sajátosságairól, az „elektrógerség” mibenlétéről. E néhány ember előtt feltártam valódi céljaimat és kérdéseimet strukturáltabb

formában igyekeztem feltenni. A konkrét kérdések után mindig igyekeztem időt hagyni az interjúalanynak, hogy az esetleg számomra nyilvánvaló a kívülálló számára mégis fontos adalékokat önmagától, saját narratív képességei szerint hozzátegye. Néha a leginkább informatív anyagok a spontán megnyilatkozásokból származtak, igyekeztem az indirekt beszédaktusokat minél pontosabban rögzíteni remélve, hogy ezek a váratlan, be nem tervezett momentumok hozzájárultak az elkészült film hitelességéhez. A film során többnyire én magam tettem fel a kérdéseket, olykor azonban szerepet cseréltem az operatőrrel, vagy párhuzamosan végeztem a két feladatot. Előzetesen kidolgozott, lejegyzett kérdésekkel a legkritikább esetben dolgoztam, igyekeztem mindig nyitott interjúszituációból kiindulni. Előre megbeszélt kérdéseket két alkalommal kellett alkalmaznom, az interjúalanyok kifejezett kérésére. A filmben látható beszélgetések egy része esetenként nem ad a filmhez konkrét verbális tartalmat, ilyenkor a non-verbális közlésekre került a hangsúly, ami a kamera szempontjából az egyik legizgalmasabb élményt nyújtja. A film során igyekeztem a beszélgetés egyirányúságát megőrizni, ugyanakkor többször előfordul, hogy – különösen LCD kijelzővel nem rendelkező kamerahasználat esetén, amikor az operatőr kérdez – a beszélő, kifejezett kérésem ellenére belenéz a kamerába. Ilyenkor általában a másik személy veszi át a kérdező szerepét, némileg megbontva a jelenet egységét.

Az operatőri munka

Az operatőri feladatokat 90 százalékban egyazon a személy végezte, de mint említettem adott esetben előfordult szerepcsere a kéttagú stábnak. A néha különösen ható, speciális kamerakezelést a lekövető jellegű szituációs felvételek indokolják, amikor lehetetlen – és indokolatlan – lett volna az állvány használata. Az interjúk egy része is kézből készült (Compania, Liky Pera) állványról csak a vágóképek és a Sutăval készült interjú (Réteskék) felvétele történt.

A képfelvételi apparátus:

Panasonic NVDX100 3CCD mini DV kamera

Sony DCR–TRV7E MiniDV Handycam

Sony DCR–TRV740E digital8 Handycam

Sony DCR–PC5E MiniDV Handycam

A különböző típusú kamerák használata mint kiderült nem túl előnyös, mivel jól látható eltéréseket okoz a felvételekben. Különösen a speciális színbontási eljárással dolgozó, így egy nagyságrenddel jobb minőséget produkáló 3CCD-s Panasonic felvétel üt el a film viszonylag egységesnek mondható képminőségétől.

A hangfelvételekről

A hangfelvételek során az atmoszféra felvételekhez legtöbbször a kamera belső mikrofonját használtam. Egyszemélyes interjúszituációkban egy URH csipeszmikrofont, több interjúalany egyidejű felvételekor egy dinamikus riportermikrofon volt segítségemre. Minthogy legtöbbször egy személyben töltöttem be a riporter és a hangtechnikus szerepét (kérdező tevékenység és a szemkontaktus fenntartása, a mikrofon precíz pozicionálása kontroll-hang figyelemmel kísérése), figyelmemet többszörösen is meg kellett osztanom. Ez különösen több szereplős interjúknál nehézkessé tette a beszélgetést – nem beszélve a hosszas előkészületek miatti feszültségekről. A felvételek során speciális hangfelvételi eljárásokat nem alkalmaztam, bár több esetben indokolt lett volna, pl. párhuzamos hangfelvétel készítése. A digitális hangsáv 48khz-es mintavételezéssel 16-bit felbontásban került a filmre.

Az audio atmoszféra és a zenei betétek

A film zenei aláfestése 80%-ban a helyszínen rögzített audio atmoszférából származik. A legtöbbször az interjúk alatt a háttérből beszűrődő zene hallható, bizonyos esetekben, pl. a vágóképek rögzítésekor szándékosan fordítottam figyelmet a hangzó információk rögzítésére. Sajnos a felvételekkor használt HandyCam-ek még nincsenek felszerelve a fél-professzionális szinten már megjelenő ún. limiter funkcióval, ami megakadályozza a hangfelvétel túlvezérlését, így a viszonylag nagy hangerő következtében elkerülhetetlenül létrejövő torzulások sok esetben hallhatók, mivel ezeket az utómunkálatok során már szinte lehetetlen korrigálni, mivel digitális adatvesztésről van szó (pl.: tc12:49, tc18:00, tc35:53). Egyes esetekben a vágóképek zenei anyagát újravágtam és körkörös szekvenciákba – ún. loopokba⁷⁴ – rendezve illesztettem vissza a képre (pl. 09:10, tc16:32–16:50, 28:13–28:25). A kép és a hang elválasztása és újrarendezése klipszerűséget eredményez, bár ez az eljárás sok esetben alig észrevehető.

A „külső” azaz általam utólag választott zenei témák leginkább az egyes blokkokat elválasztó, kvázi fejezetcímek (07:11, 09:11, 12:48, 19:40, 26:35, 33:43) valamint a stáblista alatt (38:12) hallhatók. Ezek mellett a filmben tagolásként klipszerű, zenére vágott képsorozatokat alkalmaztam az egyes helyszínek közötti átkötésre, a verbális információk illusztrálásra.

A filmben felcsendülő zeneszámok időrendi sorrendben:

(04:31–05:23, 14:46–15:43, 16:02–16:30) – Orbital: Lush 2–3 – a film során három alkalommal is hallható logic trance felvétel 1994-ből származik. A jellegzetesen „utazós” hangulat a weboldal megjelenítése alatt, majd villamosból készült felvétel, végül klipszerű parti-fotók aláfestéseként hangzik el. Ez a darab egyébként a stílus egyik mérföldkövének számít, és ahhoz az időszakhoz köthető, mikor az első miskolci partikon résztvettem.

(07:12–07:19) – Timo Maas: That’s How I’ve Been Dancing – csak a téma kezdő hangjai csendülnek – illetve mordulnak – fel, átvezető az „ösklubok” fejezet alatt.

(09:10–09:51) – Leftfield: Cut For Life – a Kilátóról szóló rész aláfestője, egy 6 másodperces loop-ot hallunk ismétlődni, hangulati elemként.

(19:43–19:25, 33:39–34:46) – Leftfield: Afro Ride – a téma első része a „Liquid Limbs” fejezet alatt szólal meg, misztikus hangulatot kelt, érdeklődés felkeltő szerepe van. A második alkalommal a flyerekből összeállított klip alatt jelenik meg, ekkor a téma már dinamikus mégis kísérleti jellegű középső része hallható.

(26:24–26:31) – Plaid – Myopia – átvezető részlet a „mikro-partik” fejezet főcíme alatt.

(38:11–39:00) – Timo Maas: Shape Shifter – a 2002-es felvétel a film végén hangzik el, a dinamikus, táncparketre szánt ritmusképlet és a szikár nu skool hangzás méltó befejezése a filmnek.

A szerkesztés, editálás problematikája

A film nagyjából húszszoros ráforgatással készült, tehát kb. 15 óra nyersanyag állt rendelkezésemre a vágásnál. A felvett anyagok szerkesztése két lépésben zajlott. A film szerkezetét tekintve kisebb, tematikus fejezetekre oszlik, ez a koncepció már a terepmunka során kialakult, a kutatási téma operacionalizálása is hasonló módon, fejezetekre, kisebb egységekre bontva történt. Elsőként a nyersanyag szűkítését kellett megoldani, ebből történt meg az elővágás, majd a konkrét filmmé szerkesztés. Mint minden szerkesztő munka során itt is megoldandó problémát okozott, hogy mi maradjon és mi kerüljön elvetésre. Itt annyiból árnylatosabb a szituáció, hogy azt is el kellett dönteni,

⁷⁴ Loop – jelentése „hurok”, olyan hangminták amelyek eleje és vége összekapcsolódik, tehát „körbe játszható”

mi maradjon a képből és mi a hangból, hisz gyakorta kellett hang aláhúzásokat alkalmazni az interjú szituációk kissé egysíkú látványának lefedésére. Az interjúk során feltett kérdések szándékosan ki vannak vágva, ahol benn van a filmben ott elengedhetetlenül szükséges a válasz megértéséhez.

A film során többször megjelenő klipszerű kiállítások egyrészt illusztráció gyanánt, a szöveges információk alátámasztásaként, másrészt önálló entitásként működnek, illetve a néző „pihentetése okán” kerültek be.

A témából adódóan hangsúlyos szerep jut a zenének. A kép és a hang különválasztása után gyakran előfordult, hogy kifejezetten zenére vágtam meg a képet. Szintén a téma engedékeny voltából fakad a gyakori effekthasználat – főként SHTR2, átszínezés vagy színhőmérsékleti beavatkozások, gyorsítások, lassítások láthatók, de úgy gondolom, a képi effektek ilyen mértékű alkalmazása még nem terheli túl a filmet, nem megy a mondanivaló és a hitelesség rovására, sőt esetenként kiemeli, megerősíti azt.

Bibliográfia

- Andorka Rudolf 1992 *Bevezetés a szociológiába*. Budapesti Közgazdaságtudományi Egyetem. Aula Kiadó, Budapest.
- Atkinson, Rita L. 1995 *Pszichológia*. Osiris-Századvég Kiadó, Budapest.
- Bán András – Beke László szerk. 1997 *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Enciklopédia, Budapest.
- Bausinger, Hermann 1995 *Népi kultúra a technika korszakában*. Budapest.
- Beke László 1976 Underground művészet. *Helikon*, 1. XXII. évf. 49-60.
- Bóta Barnabás – Fülöp Zoltán 2003 A keverő is hangszer. Kerekasztal-beszélgetés magyar DJ-kkel. *Replika* 2001/39:45-60.
- Buda Béla 1986 *A személyiségfejlődés és a nevelés szociálpszichológiája*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Davidov, Jurij 1876 Az egyetemi ifjúság és a „tömegkultúra”. *Helikon*, 1. XXII. évf. 93-94.
- Davis, Erik 1998 *TechGnosis. Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*. Harmony Books, New York.
- Fejér Balázs 1995 *LSD kultusza. Egy budapesti kulturális színpad krónikája*. MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpont Munkafüzetek 48. MTA Politikatudományok Intézete, Budapest, 1997.
- Füredi Zoltán – Gergely István – Komlósi Orsolya szerk. 2002 *Dialektus Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest.
- Gagyi József 1994 Terepkonstrukció. A kutató és a videókamera a terepen. *Helikon*, 2:41-53.
- Geertz, Clifford 1994 *Az értelmezés hatalma*. Századvég Kiadó, Budapest.
- Giddens, Anthony 1995 *Szociológia*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Havass Miklós 1995 A Világhálózat és a személy. In Gelencsér Gábor szerk. *Képkorszak*. Korona Kiadó, Budapest, 229-332.
- Horkai Anita 1998 *Screenagerek. A techno kultúra megjelenési formái a mai Magyarországon*. MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpont, Munkafüzetek 67. Budapest.
- Kömlödi Ferenc 1995 Túlélési stratégiák. *Filmvilág*, XL. évf. 10:21-23.
- Kömlödi Ferenc 1999 *Fénykatedrális. Technokultúra 2001*. Kávé Kiadó, Budapest.
- Kömlödi Ferenc – Pánczél Gábor 2001 *Mennyek kapui. Az elektronikus zene évtizede*. Re:Creation Kft. Budapest.
- Kunt Ernő 1994 *Fotóantropológia. Fényképezés és kultúrakutatás*. Árkádiusz Kiadó, Budapest.
- McCandless, Boyd R. 1976 Az én-kép és kialakulása. In Pataki Ferenc szerk. *Pedagógiai szociálpszichológia*. Gondolat Kiadó, Budapest, 145-176.
- Collin, Matthew – Godfrey, John 1998 *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*. Serpents Tail, London.
- Mérei Ferenc 1998 *Közösségek rejtett hálózata*. Orisis Kiadó, Budapest.
- Penley, Constance – Andrew Ross, Andrew 1991 *Technoculture*. University of Minnesota Press.
- Piaget, Jean 1993 *Az értelem pszichológiája*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Rácz József 1992 Subculturas of Hungarian Youth. In: Gazsó Ferenc – Stumpf István szerk. *Youth and the Change of regime*. Institute of Political Sciences of the Hungarian Academy of Sciences Budapest, 109-120.

- Ross, Andrew 1991 Hacking Away at the Counterculture. In *Technoculture*. Editors: Constace Penley and Andrew Ross. University of Minnesota Press.
- Roszak, Theodore 1970 *Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and it's Youthful Opposition*. Faber and Faber, London.
- Toop, David 1995 *Ocean of Sound. Ambient Sounds and Imaginary Worlds*. Serpent's Tail, London.
- Rheingold Howard 1970 Mindennapi élet a cyberspace-ben. *Replika*, 1994. (XII.) 15-16:293-312.
- Schwendtner, Rolf 1976 A szubkultúra elmélete. *Helikon*, 1. XXII. évf. 75-90.
- Szabó Gábor 2002 *Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film?* Ab Ovo, Budapest.
- Bockie, J. W. – Fever, D. J. 1995 Technó – a jövő kultúrája (legalábbis ami a közeljövőt illeti). *Replika*, 2001/39:23-38.

Online szakirodalom

- Dobróka András 1999 *Kultúra és Internet*. ELTE, Tanárképző Főiskolai Kar, Művelődésszervező szak. Szakdolgozat. <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/muszaki/szamtech/wan/hatasok/dobroka/dobroka.mek>
- Nyírtai Orsolya 1999 *Egy lépéssel közelebb a net művészetéhez avagy bevezetés a hálózati művek történetébe*. Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszék. <http://www.c3.hu/~nyors/Diploma/index.html>
- Kósa István 1998 *Az Internet mint új kommunikációs csatorna*. Szakdolgozat. BKE Marketing Tanszék. <http://www.kosza.hu/szakdolgozat/content.html>
- Angyalosy Eszter 2000 *Egy éjszaka a föld alatt. Az underground technozene köré kialakult csoportkultúra antropológiai elemzése*. ELTE BTK Kulturális Antropológia Tanszék, Szemináriumi dolgozat. www.ludens.elte.hu/~orlovsky/under.rtf
- Angyalosy Eszter 2001 *Chat*. ELTE BTK Kulturális Antropológia Tanszék szemináriumi dolgozat. Témavezető: Papp Richárd. www.ludens.elte.hu/~orlovsky/chat.rtf

Filmek jegyzéke

- EXTrémek*. Rendezte: Ian Kerkhof, 1997.
- Techno, az egyén diadala*. Rendezte: Füstös Zsolt, 1997.
- A techno világa*. Rendezte: Jon Reiss, 1999.
- Partik népe*. Rendezte: Papp Gábor Zsigmond, 2002.
- Pop on the edge*. Rendezte: Szakáll Tamás, 2002.
- X-Peripheria 003*. Rendezte: Nagy István, 2002.

Absztrakt

A film egy önálló kulturális antropológiai terepmunka összefoglalásaként, egy kiválasztott közösség kulturális jegyeinek mozgóképes rögzítését és értelmezését tűzte ki céljául. Az Elektrógerék csoportja egy virtuális, többnyire az Interneten keresztül szerveződő, de jellemzően Miskolc város köré csoportosuló fiatalokból álló közösség. E társaság életmódjának jellemző vonása a technokultúra és az online társadalmi élet, mint mindennapi valóság intenzív megélése. A film alapját proxemikai és résztvevő megfigyelések a célcsoport általam kiválasztott tagjaival készített félig strukturált interjúk és a helyszínen készült mozgóképes dokumentációk, valamint a terepmunka során összegyűjtött archív anyagok képezik. A technokultúra témakörét körüljáró kis számú írásos munkák nyomán a dokumentumfilm a technokultúra vizuális jegyeit is láthatóvá kívánja tenni, emellett egyéni jellemrajzokat, énikus perspektívákat vonultat fel, mélyebb bepillantást engedve egy, a társadalomtudományok által eddig kevésbé érintett, a filmes megjelenítés szempontjából pedig jóformán érintetlen szubkultúrába.

A film mellékleteként szolgáló dolgozat elsősorban a filmben ki nem fejtett fogalmakat tisztázza, kitér a kutatás elméleti hátterére, emellett a terepmunka nem megfilmesíthető, de a megértés szempontjából lényeges aspektusait kívánja rögzíteni. Az írás első részében szó esik a téma és helyszínválasztás motivációiról, az alkalmazott kutatási módszerekről, majd az alapfogalmak tisztázása kerül sorra. A parti-kultúra helyi sajátosságainak számbavétele mellett az Elektrógerék öndefiníciója, mélyreható jellemzése következik, komoly szerepet szánva a közösségformáló tényezők elemzésének és a csoportot jellemző vizuális aspektusok kifejtésének. A szöveg második felének középpontjában a választott téma mozgóképes megjelenítésének problematikája áll. Szó esik a film készítésének ütemezéséről, a munkafolyamat egyes stádiumairól, a különböző részfeladatok egymáshoz való viszonyáról.

Kovalecsik Katalin
Roma muzsikások a plurikulturalizmus színpadán:
esettanulmány a Kalyi Jagról és utódairól*

Manapság már enyhe sajnálkozást vált ki, hogy a romák az 1970-es évektől hagyományos zenéken keresztül kezdték el kifejezni emancipációs törekvéseiket. Imre Anikó Tony Gatlif francia roma filmrendező 1993-ban készült *Latcho Drom* című filmjének elemzésekor megjegyzi, hogy „noha a film magas esztétikai minőséggel rendelkezik és pozitívan értékeli a roma hibriditást és mobilitást, mégis kimondatlanul tovább él benne a zenei és etnikus autenticitás állítása” (Imre [2008]:332.). Éppen ezért üdvözlí a mai kor roma *hip hop* énekeseit, akiknek működése következtében a romák megítélése a zenélés hagyományosan leértékelő asszociációjával szemben megváltozik, és a fiatalos lazaság, a globális rugalmasság és nem utolsósorban az anyagi sikeresség szempontja kerül előtérbe. Sőt, magát a zenélést mint kitüntetett foglalkozást is túlhaladottnak tartja, mivel ma már „a megfelelő nemzeti és európai uniós állampolgárság egyedül helyes útja az Európa-központú nemzeti oktatás és a magas szintű kulturális igényesség” (Imre uo. 336.).

A fentiekből látszik, hogy a romák zenei tevékenysége, ennek megítélése, illetve a romákkal szembeni elvárások az utóbbi évtizedekben gyors változáson mentek át. A többség-kisebbség diskurzusban a roma zenészek derekasan alkalmazkodtak a változó követelményekhez, miközben sikerült a ma létező zenei műfajok terét egyre jobban belakniuk. A kelet-európai rendszerváltások idején, ami nagyjából egybeesett a *Latcho Drom* című film elkészítésének idejével, a kelet-európai romák körében valószínűleg élénk tiltakozást váltott volna ki, ha kultúrájukat hibridnek és mobilnak nevezik. Hiszen akkor éppen a letelepedettség és a paraszti típusú néphagyományörzés, vagy legalábbis a beágyazottság hangsúlyozásával juthattak közelebb a befogadáshoz azokban az országokban, amelyekben megtelepedtek. Ennek nem mond ellent az a tény, hogy Gatlif filmje Indiától Európa különböző országaiig kíséri végig a romák zenélését, hiszen szinte kizárólag szolgáltatott zenéket vesz szemügyre, amelyek jól mutatják a romák lokális kötődéseit. A *Latcho Drom*-film mintegy összegzése a roma emancipációs mozgalom első kulturális korszakának, amit a mozgalom hatására a nemzetközi média indított el, és a filmek és zenei fesztiválok révén a romákat diaszpóráként (Bohlman [2004]) mutatta be. Az „úton lévő cigány” a letelepedett kelet-európai romák számára – akik akkor még nem láthatták előre, hogy a kezdődő munkanélküliség és a nyomában járó nélkülözés tartós kihatással lesz további sorsukra – a múlt romantikus köntösbe öltöztetett realitásához tartozott, és a zenészek hangsúlyozott univerzalizmusa (lásd pl. Pettan [2002]) nem azonos a hibriditással. A hibriditás és mobilitás mint érték kb. az 1980-as évektől kezdte elérni Kelet-Európát, a cigányokkal kapcsolatban először szűk körben, az antropológiai irodalom megismerésével, illetve általánosságban a világzene térhódításával, de csak az 1990-es évek közepe után vált szélesebb körben elfogadottá. (A nemzetközi populáris zene hibriditása ebben a térségben kevésbé kelt érdeklődést, mivel a falusi zenei hagyomány az az érték, amelynek felhasználására figyelmet fordítanak.) Ezért érdemes megvizsgálnunk, hogy hogyan jutott a hazai

* Az írás a *The Romani Musicians on the Stage of Pluri-Culturalism: The Case of the Kalyi Jag Group in Hungary* című tanulmány átdolgozott változata. In: Michael Stewart – Márton Rövid (szerk.): *Multi-Disciplinary Approaches to Romany Studies. Selected Papers from Participants of Central European University's Summer Courses 2007–2009*. Central European University Press, Budapest, 2010, 55–70. (e-book)

roma zenészek egy része arra a felismerésre, hogy paraszti típusú kultúrát reprezentáljon, illetve hogyan volt képes azt törés nélkül továbbalakítani a táguló lehetőségekhez. Erre a legfontosabb példa a *Kalyi Jag* együttes tevékenysége, akiknek a „roma” zenei teret a rendszerváltás körüli időkben abszolút módon sikerült uralniuk, és tevékenységük több mint egy évtizeden át megkerülhetetlen volt azok számára, akik a romák mint etnikum zenéjét kívánták felmutatni a nagyközönség számára. Először azzal foglalkozunk, hogy milyen esztétikai-ideológiai térben jelent meg a *Kalyi Jag*, majd azzal, hogy hogyan alkalmazkodott hozzá, illetve alakította azt. Végül *A Kalyi Jag után* c. fejezetben megvizsgáljuk, hogy a romáknak milyen lehetőségük van manapság a zenélésre. Ezen ismereteket keretbe foglalja a romák zenélése megítélésének nyomon követése.

A romák zenélésének hagyományos megítélése Magyarországon

A romák zenészi tevékenysége történeti kronológiájának elkészítése a 20. század terméke. A szolgáltató zenészek „fénykorát” a 19. század első felére teszik (Sárosi [1971], [2004], [2008]), amikor az újonnan kialakult magyar városi zene, a verbunkos, majd később a magyarnóta-repertoár előadásával a nemzeti zenekultúra letéteményesei voltak. Ezt a szolgáltatót zenét nevezték kezdetben „magyarnak”, „magyar dalnak”, később előadóiról külföldön és Magyarországon egyaránt „cigányzenének”. Bár a zenélés az előadók egy részének beilleszkedési és polgári életlehetőséget adott, a zenészekről a környezet egy része továbbra is elhatárolódott, illetve a zenészek elfogadása nem terjedt ki a más foglalkozásokból élők elfogadására. Legutóbb Szabó Levente idéz egy cikket a *Vasárnapi Újság* 1858. december 12-i számából, amelyben az újság egyik „levelezője” felháborodik azon, hogy a korszak egyik leghíresebb cigányprímásának, Patikárus Ferkónak a lakodalmán fővárosi írók is részt vettek:

„A nagy többség megbotránkozott abban is, hogy a lakodalom tiszteletére a Pestről lejött írók akademizáltak. Sok nép begyűlt a kis színházba, de elégedetlenül jött ki, – miért? Én nem tudom, de azt tudom, hogy szeretem a cigányzenét; ha huzatom, megfizetem; de addig is a barátság!” (Szabó [2003]: 268.).

A *Vasárnapi Újság* cikkének megjelenése után néhány hónappal, 1859-ben adták ki Liszt Ferenc, Párizsban élő zeneszerző híres-hírhedt könyvét a magyar cigányzenéről, amelyben azt állítja, hogy nemcsak az előadók romák, hanem a zenei anyag maga is romáktól származik (Liszt [1859], magyarul: [1861], [2004]). Az általános felháborodás, amely a magyar zene „elperlését” fogadta a szabadságharc bukása utáni országban, nemcsak a roma muzsikások előadásmódja helyességének megkérdőjelezési lehetőségére hívta fel a figyelmet, hanem az eredetiség problémakörére is.⁷⁵ A 19. század vége felé a műfaj elfáradásáért a roma muzsikásokat kezdték hibáztatni. A cigánykutató Herrmann Antal (1851–1926) *A Pallas Nagy Lexikona Cigányok* c. mellékletében (1893) öt pontban foglalta össze a roma muzsikások zenei tevékenységére vonatkozó elképzeléseit, amit a frissen alakult, nemzetközi tudományos társaság, a *Gypsy Lore Society* 1891-es londoni folklórkongresszusa elé terjesztett (Bódi [1999]: 73.), és ahol azt el is fogadták. Témánk szempontjából Herrmannak két megállapítása érdekes. Az egyik az, hogy szerinte a roma muzsikások „megrontották és meghamisították” a „tősgyökeres” magyar zenét. A romák „rossz ízlésének” feltételezése már a cigánykutatás egyik úttörője, Grellmann művében megjelenik, amit később már Liszt is ellenérzéssel idéz a könyvében (Liszt [1861]: 130.). Az az elképzelés, hogy a

⁷⁵ És Liszt megítélésében nem segített az sem, amit már a kortársak egy része feltételezett és a 20. század végére megerősítve látszik, hogy a könyv nagy részét vagy egészét nem is a zeneszerző, hanem élettársa, Carolyne de Sayn-Wittgenstein hercegné írta, lásd Sárosi (1971): 127–128., Hamburger (2000–2001).

romák „elrontják” azokat a zenéket, amelyeknek a közelébe kerülnek, a kolonialista attitűddel (Szabó uo. 260.) áll kapcsolatban, mivel a romák mint „természeti”, vagy legalábbis periférián élő nép nyilván nem rendelkeznek olyan fejlett ízléssel, mint a befogadó népek.

Herrmann másik megállapítása, roma közösségekben végzett gyűjtései nyomán, hogy a romák saját dalaikat nem hangszeren játsszák, hanem éneklik, de azok dallamát a környező népektől vették át, és csak előadásukban vannak „cigány” sajátosságok. A nemzetállami gondolkodásnak ez a tipikus szempontja, amely szerint minden „nép” rendelkezik sajátos, csak rá jellemző népi kulturális termékekkel, különösen hátrányosan érintette a romákat.⁷⁶ Abból a tényből ugyanis, hogy a romák zenéje, és egyéb kulturális termékei (meséi, tánci stb.) szoros kapcsolatban állnak a befogadó népekével, még a 20. század folyamán sem a romák integrálódási attitűdjére következtettek, illetve nem látták ezt aényt pozitívnak. Ugyanakkor a 20. század, a szisztematikus folklórgyűjtések megindulása korszakának felfedezése, hogy a nem hivatásos zenélésből élő roma közösségekben a környező paraszti közösségek már elfelejtett, vagy elhagyott hagyományait gyűjteni lehet. Ily módon a romák mégiscsak felértékelődtek valamennyire, mint a környező népek hagyományainak „örzői”, de továbbra is megmaradtak a szolgáltató szerepben, illetve a zenei szolgáltató szerepük lett kiterjedtebb. Az 1972-ben indult magyarországi táncházmozgalom (Siklós [1977]; Frigyesi [1996]), amely a főleg romák által játszott magyar hangszeres néphagyományokat, illetve a falusi, autentikusnak nevezett előadásmódot népszerűsíti, nemcsak informátorként, hanem alkalmilag fizetett tanárként is alkalmaz, elsősorban erdélyi, falusi roma muzsikusokat. Itt tehát nincs arról szó, hogy a zenészek „elrontották” volna a magyar paraszti hagyományt. De mivel a mozgalom célja a kulturális termékek beillesztése a nemzeti hagyományba és előadási gyakorlatba, amelynek eszköze a fiatal, egyelőre döntő többségükben nem-roma zenészgenerációk kinevelése, kérdéses a roma muzsikusok fennmaradása ezen a területen.

A roma folklórmozgalom megindulása

A szocializmus évtizedeiben célként jelent meg a romák megfelelőbb lakáshoz, egészségügyi ellátáshoz és iskolai oktatáshoz juttatása. Önmagában a (majdnem) teljes foglalkoztatás (Kemény [1974], [2000]) is hozzájárult volna ahhoz, hogy a romák egy támogató környezetben, saját erőből előre jussanak. A romák azonban (a cigányzene színterét kivéve) láthatatlanok voltak a kulturális szférában és többnyire falba ütköztek, ha a segéd- vagy maximum szakmunkás létnél magasabbra törtek. Hofer Tamás antropológus rámutat – Bibó István történész nyomán –, hogy „megfelelő képviselői intézmények hiányában vagy korlátozott-akadályozott működése mellett Kelet-Közép-Európában számos politikai, emberi jogi stb. törekvés a kulturális szférában, így az irodalomban keresett áttételes kifejezést” (Hofer [1991]: 8.). A romákat övező nagy csendet először az 1970-ben 17 éves gimnazista Bari Károly első, *Holtak arca fölé* című verseskötetének berobbanása törte meg (Bari [1970]). Az érettséget és műveltséget mutató, expresszív versek a romák életét új megvilágításba helyezték, és felkeltették sokak szolidaritását. A romák problémáinak következő kulturális híradása Daróczi Ágnes szereplése volt az 1972-es *Ki mit tud?* tehetségkutató televíziós versenyen, ahol az akkor szintén 17 éves gimnazista lány magyarul és románi nyelven is szavalt verseket. A roma folklórmozgalmat, amely a szocializmus

⁷⁶ Szintén Grellmann volt az, aki közös, indiai eredetű hangsúlyozott, illetve feltételezett, és ezzel az eredet kérdésére terelte a figyelmet. A korábbi, 17. századi uralmi szövegekhez hasonlóan, kevert népeességnek ábrázolta a „cigányokat”, akik főleg-meddig bűnözők, koldusok, társadalmon kívüliek. Ebből indult ki a kulturálisan „igazi” cigányok keresése, de a német nemzetiszocialisták „tudományos” kutatása is a cigányok faji tisztaságának megállapítására (Willems [1998]: 21.).

évtizedeinek utolsó zenei mozgalma volt, később az egyetemi diplomát szerzett Daróczi Ágnes és férje, Bársony János jogász kezdeményezte, illetve szervezte.⁷⁷ Magyarországon 1969-ben kezdődött egy népzenei mozgalom, „Röpülj páva” néven (egy emblematis, szabadságvágyat kifejező magyar népdalról elnevezve, amelynek kezdősora: Röpülj páva, röpülj), és amelyet a népzene kutató szakma kezdeményezett, a falusiak népdaléneklésének fenntartására. A kezdeményezés számos falusi, ún. asszonykórus megalakulásához vezetett, akiknek a vidéki fellépések és az esetleges rádiós szereplések szint hoztak az életükbe. A Daróczi–Bársony házaspár hagyományosan hangszeren nem játszó, falusi oláh- és magyar roma családokból szervezett együtteseket, akiket először 1981-ben a Tatán rendezett *Cigány Hagyományörző Együttesek I. Országos Találkozásán* léptettek közösen fel. Eddigre már Darócziék megszerezték a néptánc kutatók, elsősorban a magyar tánc házmozgalomnak nevezett népi kulturális *revival* mozgalmat elindító Martin György támogatását. Martin európai kitekintésű munkássága tudományteremtő jelentőségű a magyar néptánc kutatás terén, és ő és munkacsoportja kezdte meg a roma néptáncok szisztematikus filmezését is már az 1950-es években (Martin – Pesovár [1958]; Martin [2003]). A tánc házmozgalom fontos kapcsolódási pontot jelentett a többségi kultúrához és annak mozgalmaihoz, mivel hivatkozási alapul szolgált, hogy a tánc házmozgalom tudományos célja szerint már kezdettől fogva beemelte a repertoárjába más etnikumok hagyományait is.⁷⁸ A romák kapcsolódása nemcsak a zenei tehetségükkel kapcsolatos pozitív sztereotípiára építés miatt tűnhetett célszerűnek, hanem azért is, mert a hivatásos zenélés alacsony társadalmi presztízse ellenére a romák körében mégis vágyott foglalkozás volt, és most újabb csoportok előtt állt a lehetőség, hogy megpróbálkozzanak vele. A magyar tánc házmozgalom megjelenése egyben azt is eldöntötte, hogy a romák zenekulturális mozgalma milyen irányba induljon. Míg korábban többen (többek között Varga Gusztáv és Balogh József, a későbbi Kalyi Jag együttes tagjai) is játszottak rockzenét, illetve rock együttesekben zenéltek, ez az irány háttérbe szorult. Martin és néhány más néptánc szakember (Erdélyi Tibor, Vásárhelyi László) először két fiatal roma néptáncost támogatott, akik ugyanabból az északkelet-magyarországi faluból, Nagyecsedről származtak: Balogh Bélát (1957–1995) és Balázs Gusztávot. Később kezdtek megjelenni a két táncos nagyecsed-i rokonai is a tudományos térben, előbb mint informátorok, később mint potenciális folklóregyüttesek tagjai. Balázs időközben néprajzos diplomát szerzett, és aktív kultúrpolitikai tevékenységbe fogott a folklóregyüttesek körében.

A roma folklóregyüttesek azonban már kezdetben sem tették magukévá a magyar szakemberek azon purista elképzeléseit, hogy a falusi hagyományt változtatás nélkül tegyék át a színpadra. Az 1980-as években, amikor a romák folklóregyüttesei egyre több szereplési lehetőséget kaptak falusi és városi rendezvényeken, a mozgalom hamar önálló életre kelt, és érdeklődése szinte azonnal a professzionális színterek felé fordult.

A Kalyi Jag együttes megjelenése

A kötelező munkavállalás az 1950-es évektől a romák nagy tömegeit mozdította ki a falusi romatelepekről. Különösen az északkelet-magyarországi falvak roma lakosai kerültek abba a

⁷⁷ Daróczi előadóművészi és folklóregyüttes-szervezői tevékenysége mellett fórumot épített az akkoriban kialakuló, autodidaktának nevezett cigány képzőművészet érvényesülésének is, lásd Daróczi – Karsai (szerk.) (1979), Daróczi – Kerékgyártó (szerk.) (1989).

⁷⁸ Sebő Ferenc tánc ház zenész, majd zenetudós későbbi megfogalmazásában, a tánc házmozgalom más etnikumok hagyományaira úgy tekintett „mint a közös európai nyelvezet helyi színezetű, eltérő korokat reprezentáló változataira” (Sebő [1994]: 90.).

helyzetbe, hogy nagyvárosokban, illetve a fővárosban vállaljanak, gyakran építőipari segédmunkát, mivel a helyi mezőgazdaságban nem adódott munkalehetőség. A hét közben munkásszállón lakó, hétvégén a fekete vonathoz nevezett munkásvonatokon hazautazó fiatalok szabadidejükben együtt zenéltek, és ez átalakította a falusi roma hagyományt. Az angol-amerikai rock- és popzene megjelenése, beatmozgalom néven, Magyarországon is elterjesztette a korábban alig ismert hangszer, a gitár tömeges használatát. A roma fiatalok előadásában a korábban hangszerkíséret nélkül énekelt népdalok átalakultak, hogy kísérni lehessen őket. A kíséretben az előadók a rock- és popzenéből eltanult elemeket alkalmazták. Mire elérkezett az idő ahhoz, hogy saját hagyományaikkal színpadra léphessenek, a népzene jellege erősen megváltozott, idomulni kezdett a környező, populáris zenei világhoz.

Az első valóban sikeres, színpadképes együttes, a Kalyi Jag (Fekete Tűz), amely nevét Bari Károly második, *Elfelejtett tüzek* című kötetének egyik verse alapján választotta,⁷⁹ budapesti munkásszállókon élő, északkelet-magyarországi fiatalokból alakult. Noha az együttes már 1979-ben elnyerte A Népművészet Ifjú Mesterei címet, hangfelvétel megjelenésére mégis nyolc évet kellett várnia, a szocialista kultúrpolitika tiltásának fokozatos enyhülésével. A kezdetekről az együttesvezető, Varga Gusztáv később így nyilatkozott abból az alkalomból, hogy a Kalyi Jag együttes Európa-díjat kapott:

„Talán fél éves lehetett az együttes, amikor [...] a néptánc tudósok előtt játszottunk. És nem tudták eldönteni, hogy egyáltalán, ez-e a cigány folklór és megérdemeljük-e ezt a [A Népművészet Ifjú Mesterei] címet. Meglepetés volt számukra, hogy az anyanyelvünkön énekelünk. A '70-es években tilos volt cigányul énekelni, mert azt mondták, hogy gajdolnak a cigányok [...] Közben rájöttünk, hogy ez a kultúra nemcsak olyan kultúra, amit belső berkekben kell művelni, meg a vonatokon. Mikor ingáztunk az éjszakai fekete vonaton, reggelig énekelünk, táncoltunk. Nagyon sok ember körénk gyűlt, hallgatta, akik szimpatizánsok voltak a cigányokkal. És én azt hiszem, hogy az lepte meg az akkori bizottságot, a versenybizottságot, hogy itt van egy együttes, kiállnak farmernadrágokban meg kis szandálokban, és folklórról beszélnek meg népzeneről. És az volt furcsa számomra, hogy még a néprajzkutatók sem merték nyilvánosan bevallani, hogy van cigány folklór” (Gábor [1995]).

Barbara Rose Lange is leírja Varga Gusztávval és egy másik együttesvezetővel, Balogh Jánossal készített interjúja alapján, hogy a románi nyelvet és éneklést a környezet stigmatizálta. Az iskolában nem volt szabad románi nyelven beszélni, és a falusiak gajdolásnak nevezték a cigányok énekét, és rájuk szóltak, ha nyilvános helyen hallották, mert a „műveletlenség” jelének tartották. A románi nyelvű éneklésre Lange szerint az etnikus legitimáció miatt volt szükség, de az énekstíluson változtattak, és a művészi éneklési stílushoz közelítették abból a célból, hogy szimpátiát keltsenek maguk és ezzel a romák iránt, azaz „újradolgozzák a romák és a magyarok kapcsolatát a többségi társadalomban” (Lange [1997]: 7.). Ugyanakkor Varga az interjúban farmerről és szandálról beszél, amely viselet a beatmozgalom idején jött divatba, de a táncházmozgalom is fenntartotta. Ez a kép azt mutatná, hogy a Kalyi Jag a táncházmozgalom értékeivel azonosul. Figyelemre méltó továbbá, hogy miközben Varga a fekete vonat említésével céloz a városi munkáslétre, azt állítja, hogy a

⁷⁹ Bari (1973). A kifejezés a kötet kezdő versében szerepel: „Kiszolgáltatva hitemnek / haláltalan szavakkal szólok, / ande muro jilo káli jag phabol, [szívemben fekete tűz ég, ford. K. K.] / kimondom nektek az éjszakát.” Varga Gusztáv együttesvezető nyilatkozata szerint a „szóösszetételben a *fekete* [kiemelés végig B. M.] az emberek félelmét, szorongásokkal teli lelki világát, a *tűz* a pusztító erőt jelképezi. A fekete tűz legyőzi, elpusztítja a félelmet, s az ebből fakadó előítéletet. Úgy érzem, hogy a Kalyi Jag együttes tevékenysége is egy olyan pusztító erő Magyarországon és szerte a világon, amely megszünteti az előítéletet” (Blaha [1992]).

kutatók nem merték nyilvánosan bevallani, hogy van „cigány folklór”. A roma kisközösségi zene munkásfolklórrá nyilvánítása érdekes, átmeneti kísérlet volt a szocializmus idején. Az ötlet Maróthy János zenetörténésztől származott (Maróthy [1981]), aki az 1970-es évek elején pártfogolt egy *Monszun* nevű (elsősorban nem roma tagokból álló) együttest, amely roma népdalokat is feldolgozott, és amelyben Bársony János is zenélt.⁸⁰ Az a tény pedig, hogy a roma folklórt zenei jellemzői alapján nem tartották a kutatók önállónak, Varga interpretációjában már a folklór létezéséről való eltitkolt információként jelenik meg. Ezzel a megközelítéssel a kutatókat is a rendszer áldozatainak tünteti fel, akik nem tehettek róla, hogy nem beszélhettek nyíltan a romák kultúrájáról. Az esemény után tizenhat évvel készült riportban tehát az együttesvezető bemutat egy harmonikus képet: a mozgalom céljait (a román nyelv és kultúra elismertetésén keresztül a romák elfogadtatása) és ezek fokozatos teljesülését, a szakértelmiség meggyőzésével, illetve az együttes nemzetközi sikerével. Ily módon Varga, és egyben a roma folklórmozgalom megnyugtató módon tett pontot a 20. század végén egy, a 19. században elindított diskurzusra, egy olyan időszakban, amikor a szabadság és demokrácia mámorában durva sértés lett volna a romák igazát megkérdőjelezni.

A Kalyi Jag együttes tevékenysége

Az 1978-ban alakult Kalyi Jag, amelynek roma tagjai zenészi tevékenységüket budapesti munkásszállókon kezdték, és a világ nagy színpadaiig jutottak, miközben számos fontos kitüntetés birtokosai lettek, a magyarországi roma folklór legreprezentatívabb együttese. Esztétikájuk kialakításában saját folklórhagyományaik és popzenei érdeklődésük mellett Balázs Gusztáv, és a pártfogóként fellépő magyar néptáncszakemberek és kutatók vettek részt. Első lemezükből egy hónap alatt harmincezer példány kelt el, és 1989-ben aranylemez lett (lásd Kalyi Jag [1997]) Az együttes akkori felállása: Varga Gusztáv (Nagyecsed), Balogh József (Újfehértó), Balogh felesége, Künstler Ágnes, aki budapesti és nem roma származású, valamint Balogh Béla (Nagyecsed). A nagy sikerre való tekintettel még három lemezüket adta ki a Hungaroton, amely az egyetlen magyar hanglezemkiadó vállalat volt a rendszerváltás előtt (1989; 1992; 1993). A '90-es évtizedben bejárták a világot, de itthon is sokat szerepeltek, klubokban, illetve roma családoknál, akik meghívták őket keresztelőn vagy lakodalomban muzsikálni. A második lemeztől kezdve Balogh Béla helyében Nagy József vette át a ritmusszekciót.

Színpadi zenélésük és táncuk fontos állomása egy német–osztrák szuperprodukcióban, a *Magnetenshow*-ban való részvételük 1993-tól, amelybe Indiától kezdve Európán át professzionális roma együtteseket hívtak meg. A show alapkonceptiója a romák virtuóz zenélése és tánca volt. A Kalyi Jag a népzene mellett magyarországi roma szóló-, páros- és botoló tánc-koreográfiát adott elő. Hat hónap alatt 138 koncertjük volt Ausztriában, Németországban és Svájcban. Ezzel olyan színpadi gyakorlatot szereztek, amellyel kevés együttes tudott versenyezni. A showban való szereplésnek köszönhetően, hogy részt vettek a *World Music Festivalon*, ahol *World Music Megastar* címet nyertek.

Az Európa-díjat 1994-ben kapták az Európai Ifjúsági Parlamenttől és a *One World Group and Music Television*-tól. Még abban az évben Varga Gusztáv, az 1991-ben megalakított Kalyi Jag Roma Művészeti Egyesületre építve, elindította Budapesten a Kalyi Jag Roma Nemzetiségi Szakiskolát, ahol a román nyelv és kultúrát (elsősorban a zenét és a táncot) is tanítják. Ez a kezdetben csupán kétéves szakiskola négyosztályos szakközépiskolává fejlődött, és jelenleg már két vidéki városban is van tagintézménye (Kalyi Jag Roma Nemzetiségi Szakiskola és

⁸⁰ Lange (1997) feldolgozta az együttes történetét, de Maróthy szerepéről nem tudott.

Szakközépiskola [2009]). 1996-ban az együttes állami kitüntetést kapott. Két következő lemezüket saját kiadásukban jelentették meg (1998, 2002), amelyeken, különösen az utóbbin a '90-es évek új divatirányzatához, a világzenéhez való óvatos közeledés is megfigyelhető, a meghívott hangszeres zenészek előadása révén. Ezen a felvételen már szerepel új tagjuk, a szintén a nagyecsed-i rokoni körből származó, kissé fiatalabb Farkas Zsolt. Balogh József és Künstler Ágnes 2003-tól előbb *Ethnix*, majd *EtnoRom* néven alakított önálló együttest, és felvételeket is megjelentetett (*Ethnix* [2003]; *EtnoRom* [2006]). A Kalyi Jag nevet Varga Gusztáv megtartotta, és előbb egy rockzenei elemekkel színezett, magyar karácsonyi és búcsúsenéket tartalmazó CD-t jelentetett meg (Kalyi Jag [2004]), majd az együttest zenés színházzá alakította, amely a lehetőségek függvényében, Vargának a 2005-ben bemutatott, és a romák mitikus történetét feldolgozó *Roma legenda* című rockoperáját szokta eljátszani. Még 2005-ben Balogh Józsefnek is bemutatták egy színpadi művét, a *Nomád szenvedély. Kígyóballada* című táncjátékot. Az előadó egy professzionális néptáncegyüttes, a Honvéd Művészegyüttes volt, a darab egy cigány ballada szövegére épül. A *Roma legenda* a gatlífi mítosz továbbvitele, a zene és tánc mitológikus történeti keretbe helyezése. Ily módon – Gatlífhoz hasonlóan – egy „szép” előadást ad a romáknak. Problematikussága abból származik, hogy a speciális történelmi ismeretek hiányában a nézők egy része nyilván nincs tisztában a történeti keret fikciójellegével. A *Nomád szenvedély* a néptáncszínpad közönségének nyújt színvonalas szórakozást, illetve hozzájárulhat a roma néptáncmotívumok szélesebb körben felhasználható standardokká alakulásához.⁸¹

A Kalyi Jag világhódító útja közben képes volt kialakítani sajátos stílusát, majd azt megtartani és fejleszteni. A két utódegyüttes a folklórtól a divathullám vége felé visszajutott ifjúkora kedvenc műfajához, a rockzenéhez és abból is építkezik, azzal is kísérletezik. Az iskola létrehozása azt is biztosítja, hogy a Kalyi Jagot nemcsak többé-kevésbé letűnt zenei divatok képviselőjeként tartják számon a zenetörténetben. Az iskola aztán, mint később látni fogjuk, az egyik kiindulópontjává válik a roma fiatalok ugrásszerű térhódításának a divatos nemzetközi populáris műfajokban.

A Kalyi Jag után

A Kalyi Jag 1987-ben megjelent első felvétele, amely revelatíván hatott az ország roma lakosságára, mintát adott és divatot csinált a folklóregyüttesek körében, de a divat változásait nem ő diktálta. Tény, hogy az együttes külföldi roma népi és népies anyagokat is feldolgozott, és ezekből más együttesek ötleteket kaptak. A '90-es évek első felének folklórmozgalmában gyors egymásutánban lezajlott három divathullám: az orosz, a balkáni, majd a spanyol divatok. Ezek előadói elsősorban az ottani „cigányzenék”, vagyis a népies zenék stílusait tanulták meg, illetve használták föl, amivel kibővítették a „folklór” kereteit. A nemzetközi szintén professzionális együtteseinek egy részében általánossá vált a cserebere, külföldön is jelentek meg például olyan CD-k, amelyeken Kalyi Jag dalokat dolgoztak fel. Továbbá a nagy kiadók is előmozdították ezt a folyamatot azzal, hogy nemzetközi válogatásokat adtak ki roma együttesek, illetve szólisták anyagából. A romák esetében is működött tehát az egzotikusság iránti igény (Bausinger [1995]: 72–76.), amely a *revivelek* egyik mozgatórugója, és a későbbi fejlemények ismeretében azt is látjuk, hogy a külföldi zenékben való kalandozások elősegítették annak a zenei tudásanyagának az

⁸¹ Ennek lehetőségét mutatja a 2009-es televíziós tehetségkutató verseny, a *Csillag születik* egyik döntősenek, Csikó Szabolcsnak a szereplése, akinek virtuóz roma néptáncstudása modern, tematikus koreográfiák alapjául szolgált. (TV2, 2009. december 12. és 19.)

elsajátítását, amely néhány év múlva lehetővé tette roma együttesek és szolisták teljes jogú részvételét a világzenei előadásokban.

A Kalyi Jag külföldi darabokból csak néhányat játszott, ragaszkodva a '90-es évek elején kimunkált stílusához. A '90-es évek második felében ezért már konzervatívnak számított a nemzetközi populáris zenéhez egyre jobban közelítő hazai roma fiatalok szemében. Ugyanakkor a nemzetközi szinten éppen azért tarthatott számot az érdeklődésre, mert a leginkább „hagyományos” roma folklóregyüttesnek ismerték el. A magyar táncházmozgalomhoz hasonló mozgalmak a környező országokban nem voltak, ezért az ottani roma együttesek szinte mindegyike populárisabb volt mind hangzásában, mind repertoárjában a Kalyi Jagnál.

A roma folklóregyüttesek, bár a táncházmozgalom indította útra őket, nem tudtak abban meggyökerezni, több okból. Egyrészt nem tették magukévá annak purista esztétikáját. A roma népzene döntően az énekhangra épül, az első hangszer, amivel az oláh roma fiatalok ismerkedni kezdtek, a gitár volt. Köztudott, hogy az új hangszer új helyén (legalábbis részben) játékmódjával és repertoárjával együtt honosodik meg. A romáknak a populáris zenei háttérrel kellett kialakítaniuk színpadi zenéjüket, professzionális zenészek a népi előadásokban csak később, a világzenei korszak idején jelentek meg ezen a szinten. További problémát jelentett a stílus és repertoár eltávolítása az intim, családi közegtől. Ebben az esetben tehát ellentétbe kerül a táncházmozgalom kívülálló értelmiségi hagyományörző-hagyománytanuló szemlélete a kultúrahordozó kiterjesztő-modernizációs igényű szemléletével. Végül döntően befolyásolta a vezető együtteseket a nemzetközi trend, miután látták, hogy milyen előadásokkal lehet a „cigányzene” új, nemzetközi színpadain sikert aratni. Másrészt a nemzetközi érdeklődés megerősítette gazdasági önállóságra törekvésüket, hogy saját elképzeléseik és közönségük ízlése szerint alakítsák ki előadási stílusukat és repertoárjukat, illetve maguk kutassák föl megrendelőiket.

Érdekes módon, a táncházmozgalom is megteremtette a maga roma népzenei olvasatát a *Parno Graszt* (Fehér Ló) együttesel, amely egy falusi roma nagycsalád tagjaiból áll, de profi folklóregyüttesként egy magyar nép- és világzenei kiadó, a *Fonó Records* alkotása. A Parno Graszt énekesei felhasználják mindazt, amit a Kalyi Jagtól és más korábbi, professzionizálódott roma folklóelőadóktól tanultak, de éneküket olyan professzionális népi hangszeres kíséret keretezi, amely azt mégis archaikusabbnak mutatja (Parno Graszt [2002]). A Fonó Records alkalmilag kiadja a főleg Budapesten élő roma folklór- és világzenei együttesek CD-it, a legrepresentatívabb évi táncházas eseményen, a budapesti Táncháztalálkozón pedig a roma hagyományt egy-egy falusi család tagjai képviselik. A táncházmozgalom a Kalyi Jagot valamilyen szinten magához tartozónak tartja (lásd legutóbb Árendás [2011]), a mai, népdalfeldolgozásokat játszó világzenei együttesekkel együtt, ami hosszú távon elősegítheti a többféle megközelítésmód képviselőinek és híveinek kölcsönös elfogadását, illetve a romák és művészi törekvéseik iránti tisztelet növekedését.

A Kalyi Jagnak az 1990-es évek közepéig abban az értelemben nem voltak riválisai, hogy a leginkább professzionális együttesnek ismerték el. Feldolgozási stílusa megkerülhetetlen volt, és a többi együttes hozzá képest határozta meg magát. Noha az *Ando Drom* együttes versenytársa kívánt lenni a Kalyi Jagnak, igazán előtérbe kerülni csak 1997-től tudott, amikor korábbi tagsága szinte teljesen kicserélődött és kimunkált egy új, világzenei stílust (Ando Drom [1997]). Az évtized második felében azután nagy mozgás indult meg. A Kalyi Jag iskolából nemcsak a hagyományos zenét játszó *Ternipe* együttes tagjai kerültek ki, hanem a hazai roma rapet megteremtő *Fekete Vonat* együtteséi is. Első CD-jük nagy hazai siker volt (Fekete Vonat [1998]), amely megmozgatta a magyar fiatalságot is, fiatalos lendületével, és az afroamerikai *hip hop*-ból átdolgozott politikus szövegeivel, és egyben a romák mint etnikum képét a színes bőrű kisebbség képe felé mozdította el (Somogyi [2002]). Ettől kezdve a fővárosi és a vidéki roma zenei szintér egyre inkább eltávolodott

egymástól. A főváros az újabb és újabb műfajokban jelentkező roma előadók terepévé vált. A fővárosi népzenei közéleti színteret, vidéki tapasztalataim szerint a hazai romák számára ma leginkább a *Váradi Roma Café* képviseli, amely nem a falusi roma folklórtól érkezett, hanem szalonzenekar volt, és az új évezredben alakított ki egyfajta népies stílust romániai roma énekesek (elsősorban Nicolae Guță) előadási stílusának felhasználásával, és hazai feldolgozott roma népdalok dzsesszes-latinos átformálásával. A fennmaradt vagy újjászervezett fővárosi folklóregyüttesek (néhány kivétellel, mint például a *Szilvási Gipsy Folk Band*) jó hangszeres kvalitásokkal rendelkező, világzenét játszó zenekarokká alakultak (*Khamoro, Romano Drom, Karavan Familia*). A Váradi Café kiemelkedő népszerűségének titka nyilván modern zenéjében és abban a tényben rejlik, hogy tagjai kizárólag magyarul énekelnek. A világzenét játszó zenekarok létalapját sokkal inkább adják a külföldi és a budapesti exkluzív klubokban való fellépéseik, mint egy szélesebb roma közönség támogatása. A magyar médiumokban jellemző maradt, hogy a folklóregyütteseket ritkán, vagy sose mutatják be, a populáris zenei színtér támogatóiban viszonyul a romákhoz, mivel a populáris zenének sokkal nagyobb a közönsége. Ezért tehetett nagy népszerűsége szert az évezred elején a *dance* zenét játszó *Romantic*, majd a *Megasztár* popzenei tehetségkutató verseny roma énekesei 2004-től. Vidéken a '90-es években tömegével adták ki a falusi-kisvárosi folklóregyüttesek felvételeit, harmadik világbeli minőségű (Manuel [1993]) kazettákon. Ez az anyag eleve a magyar lakodalmas rock piacán jelent meg, amelynek roma verziója hamarosan hódítani kezdett a romák körében. A roma lakodalmas első nagy sikerű előadóját, a *Nagyecsedti Fekete Szemek* együttest Galambos Lajos, közismertebb nevén Lagzi Lajcsi ismertette meg az ország lakosaival 2002-től *Dáridó*, majd *Új Szuperbuli* című televíziós showműsorában.

A magyar lakodalmas rock (Lange [1996]),⁸² amely ma a vidéki bálók, köztük a lakodalmak legfőbb műfajcsoportja, a magyar népies, kis részben a népzene modernizálásának fő terepe. A kelet- és dél-európai térségben általánosnak mondható, hogy a népzene nemzeti zeneként a kultúrpolitika a 20. század második felében egyfajta védelemnek tartott ellenőrzés alá vette, előadását és feldolgozásának lehetséges módjait szabályozta. A populáris zenei feldolgozás a tiltott kategóriába tartozott. Magyarországon rövid életű kísérlet volt az első rockgeneráció (Illés, Tolcsvay Trió) lehetősége a népdalfeldolgozásokra, aminek a fonalát néhány, a táncházmozgalom kialakulása körüli időkben formálódott együttes (Kolinda, 100 Folk Celsius) szintén kevés sikerrel próbálta újra felvenni (Szemere [1983]: 128.). A magyar népzene populáris elemekkel megszólaló előadásai csak a rendszerváltás után, a világzenei áramlat révén terjedtek el. A magyar nótát viszont, amely a 19. század nemzeti zenéje volt, de a két világháború között, illetve a II. világháború alatt betöltött szerepe miatt nacionalistának bélyegezték, bár a rendszerváltás után lassan kikopott a nacionalista jelző (korábbi használatáról lásd pl. Vitányi [1976]: 115. példáját), a nemzetközi ún. érzelmes műfajok között (Demeuldre dir. [2004]) nem rehabilitálták, élvezőit ma is gyakran a „rossz ízlés” példaképekül állítják. Nem véletlen, hogy a szocializmus utolsó, már szabadabb évtizedében jelent meg az elsősorban a falusi-kisvárosi lakosság zenei igényeit kielégítő lakodalmas rock olyan elemi erővel, amely az értelmiséget megrémítette és heves ellenállásra készítette.⁸³

⁸² A magyar lakodalmas rock egy kelet- és dél-európai műfajcsoport tagja, lásd ezeket Silverman (2000).

⁸³ Fontos azonban megjegyezni, hogy a különböző városi és populáris zenék stigmatizálása nem egyedi jelenség. A spanyol értelmiség egy része például elítélően nyilatkozik a flamencóról, figyelmen kívül hagyva, hogy az nemcsak otthon, hanem hagyományos, illetve fúziós változataiban külföldön is több millió érdeklődőt tudhat a magáénak. A magyar lakodalmas rockkal funkciójuk szerint rokon műfajok általában nem kedvesek az adott ország értelmiségének. Érdekes példája ennek Rosemary Stelova: *The Seven Sins of Chalga* c. könyve (2005), amely már a címében megmutatja az ellenérzést. A helyzet paradoxona, hogy a helyi értelmezési körből kikerülve a zenék máshol új értelmet,

Christopher Washburne és Maiken Derno definíciója szerint a „rossz zene” elsősorban és mindenekelőtt társadalmi konstrukció (Washburne – Derno [2004]: 2.), és tágabban, a kontextualitás tekintetében olyan zenét lehet érteni alatta, amely valahogy váratlanul jön, nem megfelelő kontextusban adják elő vagy nem megfelelő okból (uo. 1.). A lakodalmas rock kontextusa elsősorban a falusi-kisvárosi bál (illetve a ma már szerencsésen az érdeklődőkre fókuszáló tévécsatornák). Jelleget illetően olyan „mindenevő” műfajcsoport (Manuel [1988]: 122.), amely részben kanonizált területi repertoárral rendelkezik a kedvelt népi(es) és dallamos sláger anyagokból, részben óvatosan követi az országos populáris zenei divatot is, elsősorban a rockzene tekintetében. Hangsúlyozottan generációkat összekötő zene, amelyre a különböző korosztályok együtt mulathatnak, a fiatalok átélhetik az idősebbek által megőrzésre méltónak ítélt zenéket és részt vehetnek kanonizálási folyamatban is. A dalok dallamai könnyen megjegyezhetőek, szövegük megnyugtató vagy hangulatfokozó, de semmiképpen sem kedélyborzoló, és tánc közben alkalmilag együtt dúdolhatóak vagy énekelhetőek az előadóval. Ezért a falusi bál (tapasztalataim szerint) mindig ünnepélyes, viszonylag ritka esemény (általában a nagyobb ünnepek alkalmával tartják: karácsony, farsang, húsvét, pünköszt, búcsú) a generációk közös szórakozására.⁸⁴

A romák népzenejébe – láthatatlansága okán – a rendszerváltásig senki se avatkozott bele, és éppen a zene és használatának láthatatlansága, a médiumokból való kizárás hosszabbította meg a népi kultúra fennmaradását, az ország számos pontján az ezredfordulóig. A helyi hagyománytól való távolodás a folklórmozgalom zenéjével kezdődött, és hamarosan a vidéki romák is, környezetükhöz hasonlóan, a populáris zenéket kezdték előtérbe helyezni. A falusi-kisvárosi romákat a budapesti folklórzenei divatok, majd az azoknál elvontabb világzene kevésbé érintették. A populáris stílusokban átdolgozott roma népdalok mellett, illetve után ezért ők is a dallamos zenék iránt kezdtek érdeklődni, ha nem is mindig ugyanazon stílusok után, mint a magyar lakodalmas rock közönsége. A magyar lakodalmas rock (amelyet később lakodalmas, majd mulatós zenének kezdtek nevezni) előadói általában nem romák, de a romáknak a roma verziót játszó előadók többnyire azok. A mai roma lakodalmas zene (amelyet a romák többnyire cigány vagy roma nótának neveznek) előadóinak egy része a '90-es évek folklórzenészeiből kerül ki, akik megélhetési vagy egyéb okokból választották ezt a göröngyös foglalkozást. Ezek a roma báli zenészek ma a zenészszakma leginkább kiszolgáltatott rétege, akik az alacsony jövedelmű romák mulattatásából szeretnének megélni. Ez éles kontrasztot mutat a fővárosi, CD-ket kiadó profik, pl. a Nagyecsed Fekete Szemek életlehetőségeivel. A roma lakodalmas zene elterjedésével a roma színtér hasonlóan megosztottá vált, mint az a többségi társadalom esetében látható, és ezért ma már a vidéki roma zenészeket, illetve a divatot irányítókat is sújtja fővárosi értelmiségük egy részének elutasítása.

A roma kisközösségi folklór ebben a műfajcsoportban él tovább, a mai kornak megfelelőnek érzett átdolgozásban. A falusi romáknak öntudatot ad, hogy van a környezet által is sajátjuk elismert, modern mikrozenéjük, minden kocsma zenegépében megtalálhatóak kedvenceik felvételei, és azokat bármikor meghallgathatják a nyilvános térben. Dunántúli falvakban végzett kutatásaim alapján azt látom, hogy a falusi lakosság tagjai (noha időnként tesznek is egymás között – szigorúan csak esztétikai szempontú – bíráló megjegyzéseket) elfogadják a romák által kedvelt zenék létezését, és a falusi bálók repertoárjának ma már éppen úgy részei a legújabb Nagyecsed Fekete Szemek számok, mint a területen élő más hagyományos kisebbségek (németek, délszlávok) zenéinek egyes darabjai. Romáknak tulajdonított zenék mindig is szerepeltek a hagyományos szórakoztató repertoároknak, de a mai divat szerinti dalok kedvelése azt mutatja, hogy a roma

újabb értéket nyerhetnek. A politikailag korrekt amerikai kutatók például nem lelkesednek különösebben a *country* egyes származékaiért, amelyek viszont „amerikai zeneként” külföldön, például Magyarországon is népszerűek.

⁸⁴ A magyar falusi zenélésre vonatkozó kutatásomat 2008 és 2011 között az OTKA támogatta (76875).

lakodalmas zene jól illeszkedik a falusi konzervatív zenei világhoz. Ami a hagyományos zenészfoglalkozást illeti, a cigányzene és előadói ma már nosztalgia forrásai, különösen azért, mert a területen a II. világháború előtt a szegényparasztok közül is kerültek ki zenészek. A mai falusi zenélés megbecsült szakmunka, a magyar bálók zenészei, akik fő foglalkozásukra nézve szakmunkások vagy szakipari vállalkozók, jövedelemkiegészítő tevékenységként művelik. A zenészek egy részének felmenői között találunk falusi zenészeket, tehát nyugodtan mondhatjuk, hogy a lakodalmas zenélés egyfajta hagyományt folytat. A romák színvonalasabb hangszertudását mind a lakodalmas zenészek, mind a hobbiból divatos popzenét játszó fiatalok elismerik. Ennek ellenére összehasonlíthatatlanul gyakoribb az, hogy nem roma zenészek játszanak romáknak, mint hogy ez fordítva történne, aminek oka nemcsak a többségi társadalom tagjainak szorosabb kapcsolataiban rejlik, hanem a technológiai fejlettség, játéktípus, repertoár és mulatási szokások közötti különbségekben is.

Ami a romák zenélését általában illeti, a roma dzsessz-zenészek egyre kimagaslóbb sikerei és a klasszikus zenei virtuózok számának növekedése jelzi, hogy még van mit megmutatniuk tudásukból és fejlődőképességükből a világnak. A szórakoztató zenei műfajokban és műsorokban szereplő romákkal kapcsolatban pedig azt lehet mondani, hogy ez az a terep, ahol a romák egyre több műfajban kipróbálhatják magukat, és ahol szintén tapasztalatokat kell szerezniük. Emellett van a közönségnek egy része, amelyik csak itt találkozik roma előadókkal, és ha ezek a műsorok segítő környezetet biztosítanak, itt tanulja meg a korábban megszokottól eltérő szerepekben is elfogadni őket. A roma előadók erőfeszítései az új zenei világok felfedezésére és az azokban való helytállásra inkább felértékeli a munkájukat. A leértékelés terepei a politikailag nem közömbös műfajok és stílusok lehetnek, amiről viszont nem a romák tehetnek.

Irodalom

- Árendás Péter 2011 „Variációk egy csárdásra. Népzeneészek és cigányzenészek Magyarországon”, *Élet és Irodalom*, 55. (8), 13. (február 25.).
- Bari Károly 1973 *Elfelejtett tüzek*. Szépirodalmi, Budapest.
- Bausinger, Hermann 1995 *Népi kultúra a technika korszakában*. Osiris–Századvég, Budapest.
- Blaha Márta 1992 „A szívet melengető Fekete Tűz. Beszélgetés Varga Gusztávval, a Kalyi Jag együttes vezetőjével”, *Amaro Drom*, 2. (13), 19.
- Bódi Zsuzsanna 1999 „Herrmann Antal és a hazai cigánykutatás”. In: Bódi Zsuzsanna szerk. *Tanulmányok Herrmann Antal emlékére. Studies in Memory of Antal Herrmann*. Magyar Néprajzi Társaság. (Cigány Néprajzi Tanulmányok 8. Studies In Roma /Gypsy/ Ethnography 8.), Budapest, 72-82.
- Bohlman, Philip 2004 *A világzene*. Magyar Világ, Budapest.
- Daróczi Ágnes – Karsai Zsigmond szerk. 1979 *Autodidakta Cigány Képzőművészek Országos Kiállítása*. (Katalógus.) Népművelési Intézet, Budapest.
- Daróczi Ágnes – Kerékgyártó István szerk. 1989 *Autodidakta Cigány Képzőművészek II. Országos Kiállítása*. (Katalógus.) Budapest.
- Demeuldre, Michel dir. 2004 *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*. L'Harmattan, Paris.
- Frigyesi Judit 1996 „The Aesthetic of the Hungarian Revival Movement”. In Slobin, Mark szerk. *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Duke University Press, Durham/London, 54-75.
- Gábor Péter rend. 1995 *A cigány kultúra közelről*. MTV, Budapest. (riportfilm)
- Hamburger Klára 2000–2001 „Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása. Első rész, 1859–1861., Második rész, 1881–1886.”, *Muzsika*, 2000, 40. (12):20-25, 2001, 41. (1):11-17.
- Herrmann Antal 1893 „A cigányok népköltészete és zenéje”. In *A Pallas Nagy Lexikona*. IV. kötet. Cigányok. Külön melléklet a 360-364. lapon lévő Cigány nyelv és Cigányok cikkhez. XXXIII–XXXIX. Pallas, Budapest.
- Hofer Tamás 1991 „A „népi kultúra” örökségének megszerkesztése Magyarországon. (Vázlat egy kutató vállalkozásról)”. In Hofer Tamás szerk. *Népi kultúra és nemzettudat. Tanulmánygyűjtemény*. Magyarságkutató Intézet, Budapest, 7-13.

- Imre Anikó 2008 „Roma Music and Transnational Homelessness”. *Third Text*, 22. (3):325-336.
- Kalyi Jag 1997 *The Kalyi Jag Group*. (1978–1997). (Szórólap.)
- Kalyi Jag Roma Nemzetiségi Szakiskola és Szakközépiskola 2009 *Kalyi Jag 1994–2009*. Kalyi Jag Roma Nemzetiségi Szakiskola és Szakközépiskola, Budapest.
- Kemény István 1974 A magyarországi cigány lakosság. *Valóság*, 17. (1):63-72.
- Kemény István 2000 Előszó. In Kemény István szerk. *A romák/cigányok és a láthatatlan gazdaság*. Osiris – MTA Kisebbségkutató Műhely. (Szarka László sorozatszerk. Kisebbségek Kelet-Közép-Európában VI.), Budapest, 7-37.
- Lange, Barbara Rose 1996 „Lakodalmas Rock and the Rejection of Popular Culture in Post-Socialist Hungary”. In Slobin, Mark szerk. *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Duke University Press, Durham/London, 76-91.
- Lange, Barbara Rose 1997 Hungarian Rom (Gypsy) Political Activism and the Development of *Folklór Ensemble Music*. *The World of Music*, 39. (3):5-30.
- Liszt Ferenc [Franz] 1859 *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Librairie Nouvelle – Bourdilliat, Paris.
- Liszt Ferenc [Franz] 1861 *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon*. [Haeckenast], Pest. Hasonmás kiadás: (2004) Szerk. Bencsik Gábor. Magyar Mercurius, Budapest.
- Manuel, Peter 1988 *Popular Musics of the Non-Western World*. Oxford University Press, New York/Oxford.
- Manuel, Peter 1993 *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*. The University of Chicago Press, Chicago/London.
- Maróthy János 1981 A Music of your Own. *Popular Music*, 1:15-25.
- Martin György 2003 *A botoló tánc zenéje*. Szerk. Kovalcsik Katalin – Kubinyi Zsuzsa. MTA Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, Budapest.
- Martin György – Pesovár Ernő 1958 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai”. *Ethnographia*, 69. (3):424-436.
- Pettan, Svanibor 2002 *Roma muzikusok Koszovóban: kölcsönhatás és kreativitás. Rom Musicians in Kosovo: Interaction and Creativity*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. (Európai Cigány népzene 5. Gypsy Folk Music in Europe 5., CD melléklettel).
- Sárosi Bálint 1971 *Cigányzene...* Gondolat, Budapest.
- Sárosi Bálint 2004 *A cigányzenekar múltja. 1776–1903. Az egykori sajtó tükrében*. Nap, Budapest.
- Sárosi Bálint 2008 *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Balassi, Budapest.
- Sebő Ferenc 1994 *Népzenei olvasókönyv*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest.
- Siklós László 1977 *Táncház*. Zeneműkiadó, Budapest. (Zeneélet.)
- Silverman, Carol 2000 Rom (Gypsy) Music. In Rice, Timothy – Porter, James – Goertzen, Chris szerk. *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 8. Garland Publishing, Inc., New York/London, 270-293.
- Somogyi László 2002 „Az igazi roma hip hop” – *etnicitás és rapzene Magyarországon*. Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Romológia Tanszék, Pécs. (WHS – Gypsy Studies – Student 2.)
- Statelova, Rosemary 2005 *The Seven Sins of Chalda. Toward an Anthropology of Ethnopop Music*. Szerkesztette és bevezetővel ellátta Angela Rodel. Prosveta, Sofia.
- Szabó Levente 2003 „Csupán zene? Liszt Ferenc *A cigányokról* (sic!) és *a cigány zenéről Magyarországon* című könyve és kontextusai”. In Biczó Gábor – Kiss Noémi szerk. *Antropológia és irodalom. Egy új paradigma útkeresése*. Csokonai Kiadó, Debrecen. (Biczó Gábor sorozatszerk. A Csokonai Kiadó és a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszék sorozata), 252-269.
- Szemere Anna 1983 Some Institutional Aspects of Pop and Rock in Hungary. *Popular Music*, 3:121-142.
- Vitányi Iván 1976 Az amatőr művészeti mozgalom ideológiai-politikai helyzete és feladatai”. *Társadalmi Szemle*, (8–9):106-120.
- Washburne, Christopher J. – Derno, Maiken 2004 Introduction. In Washburne, Christopher J. – Derno, Maiken szerk. *Bad Music. The Music We Love to Hate*. Routledge, New York/London, 1-14.
- Willems, Wim 1998 Ethnicity as a Death-Trap: the History of Gypsy Studies. In Lucassen, Leo – Willems, Wim – Cottar, Annemarie szerk. *Gypsies and Other Itinerant Groups*. MacMillan Press, London/New York, 17-34.

Említett hangfelvételek

- Ando Drom 1997 *Phari mamó*. 26.981. Network, Frankfurt. (MK/CD)
- Ethnix 2003 *Hívd a Zenét. Call the Music. Gipsy Pop — Folk Music*. Ethnix 001 4. Szerzői kiadás, Budapest. Felelős kiadó: Künstler Kft. (MK/CD)
- EtnoRom 2006 *Rományi Luma. Szá szá szá. Cigány Világ. Gipsy world*. FA-233-2. Fonó Budai Zeneház, Budapest.
- Fekete Vonat 1998 *Fekete Vonat*. 7243 4 97864 4 8. EMI-QUINT. (MK/CD)
- Kalyi Jag 1987 *Gypsy Folk Songs from Hungary*. SLPX/MK/HCD 18132. Hungaroton, Budapest. (LP/MK/CD)

Kalyi Jag 1989 *Lungoj o drom angla mande. Gipsy Folk Songs from Hungary*. SLPX/MK/HCD 18179. Hungaroton, Budapest. (LP/MK/CD)

Kalyi Jag 1992 *Karingszo me phirav. Amerre én járok. Gypsy Folk Songs from Hungary*. SLPX/MK/HCD 18199. Hungaroton, Budapest. (LP/MK/CD)

Kalyi Jag 1993 *O suno. The Dream. Az álom*. SLPX/MK/HCD 18211. Hungaroton – Fonofolk, Budapest. (LP/MK/CD)

Kalyi Jag 1998 *Cigányszerelem. Gypsy Love. Romano Kamipo*. CDK 001. Szerzői kiadás, Budapest. (MK/CD[CD-ROM])

Kalyi Jag 2002 *Köszöntünk titeket. Naisaras tumen. Greeting (sic!) for you*. CDK 005. Kalyi Jag Roma Művészeti Egyesület, G+A Production, Budapest. (MK/CD)

Kalyi Jag 2004 *Minden dalom a Tiéd. All my Songs are Yours. Tjirej le Gilja*. Music and Text by Sir Gusztáv Varga. Szerzői kiadás, Budapest. Kalyi Jag+A Production MCK 007. – RTL Zeneklub MC068-4. (MK/CD)

Parno Graszt 2002 *Autentikus cigány népzene*. FA 202-2. Fonó Records, Budapest.

A.Gergely András
Autentikus és inautentikus diskurzusok
a kortárs magyarországi afrozenében és koncert-platformon
/Zeneantropológiai esettanulmány/⁸⁵

Afrika Party évente többször és egyre több helyen... Dobfesztivál Dévaványán, Afrika Falu a Művészetek Völgyében, Afrika-napok iskolákban, táncitanítás, dobleckék, afrikai előadók szereplései klubokban, koncerteken, work-shopokon, rögtönzések aluljárókban, expókon, felvonulásokon, fesztiválokon – egyre gyakrabban afrikai dobo(lá)sok mindenütt...! Javarészt olyanokból álló dobcsapatok révén, akik nem afrikaiak...

Terjedő afrokultúra? De mégis, hát mi ez? Kultúraátvétel? Fogyasztói piaci olló nyílása a szórakoztatóipari térben? Eredetiség keresése a művi, globalizációs hullámban? Eszközigényes beszédkenyszer? Az egzotikum és a világnézeti kikapcsolódás találkája a féllegalitásban? Vagy valóban új, alternatív társadalmi igény a kortárs afrikai népzene megismerésére? Egy hangszerkínálat ügyes PR-ja és kereskedelmi értékterének megformálása? Van nekünk ekkora „Afrika-piacunk”? S éppen maga a Fekete Földrész van jelen ezen a megnyíló téren belül, vagy csupán az újgyarmatosítói, akik immár eredeti zenéjétől is megfosztják? Ez a kihívó témaköre lenne a kultúraközi randevúkat zenei oldalról szemügyre vevő áttekintésemnek.

Áttekintést mondok, holott legalább annyira kritikai, amiről szólok, mint amennyiben tézisem kerete olyasfajta metahistorikus elbeszélés, amely megannyi más narratívát fog át, de várhatóan nem fogja tudni az összeset átkarolni. Sőt, még indokoltabb lenne, ha visszafognám magam és az *autentikus vagy inautentikus diskurzus* kifejezést a hivatkozott címen túl nem használnám a továbbiakban... Elbeszélésem végére az Olvasó is érteni fogja, miért... – itt a helyzetkép bonyolultságáról csupán egy párhuzamos problematikát hadd idézzek fel. Az afrikai (és afro-amerikai, afro-európai, afro-orientális) zenei műfajok, előadói életművek és a fogyasztói piacon tált megjelenítések analogikusan elképzelhetők úgy, mintha egy nagytérségi kommunikáció széles tartományában megszólaló *hangok és jelképletek* univerzumából idéznénk föl *zenei mondatokat, dikciókat, szavakat, toposzokat, jelentéseket*. Ha például Ózd környékén, mondjuk Kissikátorban valaki „palócosan” beszél, annak fonémáit lehet, talán „Sálgótárjaanban” is megértik, de kiejtés szerint mégsem fogják fonetikáját önként követni, mert a nyugati palóc és a keleti palóc (barkó) nyelvjárás itt-ott azért csak-csak eltér. Ha ehhez a térség fölött elterülő gömöri palóc nyelvjárást és átszüremlő hatásait is hozzávesszük, árnyalódik a jelentéskör. De ha a palóc(os) nyelvi eszköztárat ezután Mikszáth-elbeszélések anyagában látjuk viszont, ahol a polgári irodalmi nyelvahagyományba ágyazottan jelenik meg, már gyanakodhatunk, mennyire maradt meg az „eredeti”, autentikusan paraszti nyelvezet és beszéd. Sokaknak, olvasóknak és akár nyelvészeknek is ez a konvencionális nyelvmegmaradási folyamat az elmúló, változó nyelvjárási hagyomány konzerválását, a „hiteles” egykori nyelv-anyag túlélését szimbolizálja. Mármost kérdés, ha Szécsényben vagy Borsodnádason egy amúgy jó adottságú iskolában a magyartanár Mikszáth nyomán igyekszik tartósítani az egykor ékes nyelvi-artikulációs gazdagságot, mennyire lesz ez a szándék néprajzi-antropológiai értelemben *hiteles*. Hasonló kérdések a stílustörténet megannyi korszakában, a művészet- és kultúrhistoria ezer területén, a muzeológiára vagy a turisztikára mint

⁸⁵ Az itt közölt írás eredetileg önálló kutatási témakör része volt *Afro és afrikai zenék a kelet-európai/magyar zenei közéletben* címmel. Átírására bővítése miatt került sor.

iparágra beállított óriási térségek tárgyi vagy más kultúraközvetítési eszköztárára egyaránt érvényesek, a palóc példa itt csupán a stilisztikai problematika közvetlen „hazahozatalának” konkrétságát kínálja. Annál is inkább, mert amikor egy Magyarországon működő, afrikai humanitárius célokat szolgáló alapítvány (az „Afrikáért Alapítvány”) palócföldi iskolákban végzi népszerűsítő interkulturális munkáját (európai pályázaton elnyert pénzből, amely Afrika megismertetését támogatja), s eközben a már palócságukat jócskán elveszített szécsényi iskolásoknak afrikai zenét mutat be (jobbára magyar zenészekkel, de kongói „törzsfőnökkel”), akkor itt vajon a hitelességnek és hitelhiánynak nem ugyanazon léptékéről, vagy épp interkulturális transferről van-e szó...? Az afrikai zenei szcéna térbeli osztottsága, zenei nyelvjárási tagoltsága épp oly sokrétegű és sokszereplős, mint a palóc példa „dialektusainak” változatai – némi eltéréssel persze, hisz a palóc táj zenei narratívái ezidáig a legkisebb mértékben sem lettek a világzene részeivé, ha talán összegyűjtöttebbek és feltártabbak is, mint a kortárs afrikai zenei műfajok és interpretációk.

Ugyanakkor nincs egyetlen hajógyári Sziget-fesztivál ma már, melyen ne lenne jelen öt-hat autentikusan afrikai tónusban és (részben) afrikai zenészekkel játszó zenei celebritás, akik származás (olykor 300 vagy 600 éves zenészi múltra visszatekintő griot-családok tagjai)⁸⁶ és mintegy „vérükben hordozott” technikai tudás, művészi alkotómunka és előadói stílus reprezentánsaiként a befogadók előtt ne „autentikus” afrikai dalokat (egymás közt szólva: nemegyszer immár világzenét) kínálnának a közönség számára – az extázisig hangolt, szcenikailag kimunkált és technikailag perfektualizált minőségben. Ámde afrikai-e mindez? Azonos-e azzal, amit Dél-Egyiptomban, Kelet-Szudánban vagy Észak-Maliban a falusi muzsikások produkálnak? Dialektusok, zenei nyelvjárások alapján alig van az elképesztő méretű afrikai földrész bármely pontján két (akár szomszédos) falu, ahol ugyanazt a dialektust, ugyanolyan hangszereken vagy azonos vokális/instrumentális eszköztárral és egyező tartalommal beszélnek el. S akkor még ott van a tartalom közvetítésének, a mondanivalónak, az improvizációknak, az effektusok használatának, az előadói stílusbravúroknak hatalmas tárháza, ott van a hangszerkészítés és -kezelés nemcsak roppant eltérő minőségeinek, hanem a közlési szándék intencióinak kérdése is... Talán nincs beszédesebb példa, mint mikor a kongói France Mutombo egy koncertszerű játéka után feltett kérdésre – milyenek az autentikus afrikai hangszerek...? –, szerény őszinteséggel úgy válaszolt: nem okvetlenül ilyenek, mint a sajátjai, mert a városi vagy falusi muzsikások azt használják, amit elérnek, s az európai piacra háziipari szövetkezetek által „hitelesen” elkészített hangszerek helyett a helybeli muzsikásoknak csak olyanok állnak rendelkezésére, amilyeneket maguk gyártanak vagy szereznek, adott esetben a drága, speciális bőrbe vont tökhéj helyett konzervdobozba rakott kólásüveg-kupakok szolgálnak csörgőhangszerként... Akkor hát a kólásdoboz, műanyag kupakokból font csörgő lenne a hitelesség aktuális tárgykultúrája, vagy az európai múzeumokban látható arany lantok és nemesfa-faragvány díszdobok...?⁸⁷

Mindezekon felül, a zenei örökség, előadói stílus, eszközhasználati specifikumok és zenei nyelvjárási dialektusok mellett még felosztható az afrikai zenék exportálásának és magyarországi importjának több területe a *zenészek származási országa*, *szórakoztatópiaci helyzete*,

⁸⁶ Griot („igric”, jokulátor, történetmondó előadó): a nyugat-afrikai zenész-familiák kivételezett szereplője, egyes (mende, mandinka) zenei hagyományban a törzsi/népi kulturális örökség legfőbb képviselője. Legjelesebb előadói személyiségeik balafon, djembe és chora-játékosok is, utóbbi húros hangszer a mandinka zenei kultúrában csakis egyes nemes (Koyate, Kante, Kende, Diabete, stb.) családok leszármazottainak kiváltságos előadóművészetére épül, mások számára a hangszer használata a konvenciók alapján nem ildomos – a világzenei hatások révén azonban, s főleg a „más világokban” ez a normatív kizárólagosság már nem teljességgel érvényesül.

⁸⁷ Autentikus afrikai ütőhangszerek, dobok és zenekarok egyik nemzetközi weboldala (2009.07.18.) <http://patlotch.free.fr/text/1e9b5431-1330.html> ; <http://patlotch.free.fr/text/1e9b5431-143.html>.

befogadottságának mértéke szerint is, továbbá még eltérőbb mindaz, amit a *hangjelenségek* rítusában megforgalmaznak, végső soron pedig mindeme kontextus nem független az előadók és a befogadó közeg közötti *alkalmak* (színpadi, fesztiváli, stúdió-beli, utcazenei, demonstrációs, oktatási, reprezentatív, stb. megjelenések, szcénák) változataitól sem. Ha egy marokkói francia muzsikusz, Abdul Aziz Párizsból jövet Budapesten alakít ki dobiskolát, ahol guineai, mali, szenegáli, elefántcsontparti vendégmuzsikussal egészíti ki a saját tanulmányait és adja át „hozott” tradicionális tudását, akkor mind tartalmi, mind stílári, s olykor még technikai kérdések terén is egészen másféle gyakorlatot fog bevezetni *hiteles* dobtudásként, mint a ghánai hatást szenegáli ismeretekkel elegyítő és éppúgy hiteles megszólaltatás tökélyére törekvő Fehér Károly, aki eredeti afrikai oktatók hiányában maga indított dobtanfolyamot a 2000-es évek elején Budapesten és a dévaványai dobfesztiválon...; és ismét más Mbaye Ndiaye vállalása, aki reprezentatív önképe szerint „*az első kábé, aki hozta a dobot és aki csinállok itt dobtanítás Magyarországon 1997-től*”, mint előtte hét évig a Szenegáli Nemzeti Balett táncosa és zenésze, majd a Budapesten létrehozott Afro Magic vezetője, aki úgy látja: „*Hát igen, nekem sok lehetőség van megkapni itt, tudod Európa és minden, anyagilag például, tudom mutatni nekem kultúrámat, mert itt tudom élni kultúrámat, mert Afrikában például sok ember zenél, nem annyira kényelmes, de itt például Magyarországon, nekem van, mert Magyarországon nem sok afrikai kultúra van. Amikor jöttem ide, láttam, nincs itt sok afrikai kultúra, gondoltam akkor ez nagyon jó itt*”.⁸⁸

A fenti állítások látszólag összefüggéstelen konglomerátumba zavarodnak... Pedig ezek csupán a rendezett (bár kétségtelenül a problematikák sűrűjébe vezető) kérdések felé vezető ösvények nyitó szakaszának témakörei. Mindössze annak illusztrálására szolgálnak, hogy a *hitelesség* mint a kulturális antropológia klasszikus terepkutatásainak egyik leg súlyosabb alapkérdése miként is áll a zenei dialektológiai rendszerektől független, nem zenetudományi, hanem zenei antropológiai problematikák kontextusában, a jelen Magyarországon, egy fővárosi kulturális szcena belvilágában. Az autentikus és a művi-utánozott-hiteltelen *minőségek* ilyenén viszonyítási kérdése ugyanis éppen a helyzetek, interpretációk, közlők és befogadók közegében nem az esztétikai tisztaságú, sterilen elméleti, normatív vagy esszencialista megközelítések alapján föltehető hipotézis problematikája, hanem épp oly jogosan a kultúrák, szubkultúrák, közléskultúrák, közvetítő és befogadói kultúrák változó minősége, továbbá reprezentativitása alapján megfogalmazandó állapotrajz narratívája is. Ezenfelül, amiként az antropológiai típusú kultúrakutatásokat nem az érdeklő elsősorban, megféle-e a kutatók saját nézőpontja szerinti, saját értékrenddel mért fogalmainak a kutatók kultúrája, ez esetben is az a fontosabb: ők maguk, a szereplők és a rendszer aktorai, formálói miként és miért, mennyiben és mihez képest tekintik autentikusnak az adott kulturális kifejezőmódokat. Ennek kibontása révén ezt a *hitelesség és innovatív értékminőség, formatív tartalom és interaktív kommunikáció-tematikát* vállalom bemutatni egy rövidebb időhosszban mérhető terepkutatás elméleti konklúziói révén, s összefüggésben mindennek mintegy „zenepolitikává” válási kérdéseivel.

Az alaptónushoz – egy térségi idill idézete

„Afrika legszebb ajándéka a világnak, a ritmikus kerék... Ez a ritmikus játék hangzik fel valahányszor a falu térségében, szárnyal erdőn és mezőn túl a nap tétlen és megelevenedő pillanataiban és mindannyiszor, amikor valamilyen ünnep, vagy szertartás van. Amikor ezt a zenét játsszák, az emberek mindössze ezt mondják: 'forog'. A faluban mindenkinek, a legkisebb

⁸⁸ http://www.bevandorlo.hu/?page=todd&video=mbaye_film&interjuk=Mbaye-1%20interju

lánykától a legvénebb nagyapóig megvan a maga módja, hogy miképpen lép be a ritmikus játékba – dobon, kivágott fatönkön, üvegen játszva, miközben nyelvükkel, ujjakkal csettintgetnek, vagy valamiféle más, húros hangszeren, ócska gitáron játszanak.

Ez a „kerék” több napon és éjszakán keresztül tud megállás nélkül forogni. A falubeliek pillanatnyi hangulatuk, vagy közérzetük szerint belépnek, vagy kiszállnak belőle. Ha kilépnek, azért teszik, hogy enni, dolgozni, vagy szeretkezni menjenek. Aztán visszajönnek.

A nagyváros afrikai embere számára az a legmeglepőbb az erdő ritmikus gyakorlatában, hogy nincs mellébeszélés, társadalmi hazugság. Az vagy, aki vagy, ritmusod elárulja, lehetetlen színlelni. Ha olyan ritmust akarsz játszani, ami nem a sajátod, nem tarthatsz ki egy éjszakán át.

A baj abban áll, hogy az ember nem hallja már a szívverését, azt a metronómot, ami a mellkasában dobog. Ez azt jelenti, hogy az ember nincs egészen jelen. A nyugatiak nem laknak már teljesen a testükben. Pedig a test a legszebb hangszer a földön. Tökéletesen kifinomult hangszerdoboz”.⁸⁹

A zenei poézis életvitelre tükrözött ekkénti megjelenítése számunkra mintegy „hitelesíti” az afrikai és európai előadói vagy szubkultúra-aktivitási *másságot*. E másság nyugatiak számára evidens jele, hogy megkülönbözteti az írott (s persze kortárs értelemben a képre írott, filmes, disco-mixelt, épületvetítésekkel aurát teremtő, szcenikailag perfektualizált, underground életvitelbe, öltözetbe, divatba kódolt vagy viselkedési reprezentációkká vált alternatív közlésmódjait), valamint a „népi”, organikus, folklorikus közlésmódokat egymástól, vagyis a népi kultúra mint a tudatos, konstruált műzenétől eltérő minőség rangkülönbségét ezáltal vitathatatlan kánonná emeli. A népzeneben indifferens „szerzői” jelenlét persze elsősorban a lokális miliőben nem nyeri el rangját a siker- és üzletképes presztízs értelmében, nincs szavatolt copyright-ja, hanem inkább kommunikatív értéke van; ugyanakkor mégis elnyeri, mert a hivatásos „komponista” nélküli előadói műfajok művelői, gyakorlói, megjelenítői éppúgy ismerik vagy fölismerik egymás *stiláris narratíváit*, mint a műzenei szerzők vagy műélvezők egymást közt. Stiláris narratívának azért nevezem, mert a professzionális zenészszerzői és előadói világban a védjeggyel megformált produktum, a szerzemény, mű, kompozíció, jogvédelem a közfelfogás legevidensebb haszonterméke volt a technicizált rögzítés és közlés/sugárzás kezdetei óta, szemben a népművészetekben elhalványodó „eredeti” szerzői vagy előadói státussal, amely erre nem tartott igényt, s ahol a hagyomány épségben megmaradásának kérdése sokkal inkább úgy vetődik fel, hogy maga az előadó lesz az „őseredeti” közlés megjelenítője, azzal együtt, hogy a szabott attrakciós határok között ő maga variál és alkot újra. A magyar zenefolkórban e témakör kutatása korábban Kodály, Bartók vagy Lajtha László révén került megvilágításba, utóbbi szerint: „a népzene par excellence a variálás művészete” (idézi Schaeffner 1943:217).

A *variabilitás*nak az autentikusság zenei határain megjelenő teljesítményeiről nem csupán a „szerzői én” szociológiai jelentőségéhez köthetően alakult ki elfogadottsága az utóbbi mintegy fél-másfél évszázadban (lásd többek között Adorno 1970:330-472; Einstein 1990:167-240; Elias 2000; Losonczi 1969:3-78, 191-205, 214-217; Bohlman 2004; Robecchi 2009; Darvas 1977:9-23, 273-312; Schaeffner 1943; Tchebwa 2005), hanem részint a zene mint társadalmi integrációs közvetítő-közeg funkcionálását, manipulálását, fogyasztóivá válását értelmező rendszerek sajátjaként, részint pedig a zene társadalmi hatásfolyamatainak szubkulturákba tagolódását közelebbről szemlélő felfogások egyik fokmérőjeként is. A szubkulturális mediatisáció, amely nem kizárólag a sztárformálás és kultuszképződés terében alakít ki új értékrendet, vagyis nem pusztán az előadói imázs-kreáció ellentmondásos és hullámtermészetű jellegzetességét követi, amúgy a média közvetlen befolyásán túl vissza is hat magára a keltető-élesztő-kibocsátó miliőre is: a média-

⁸⁹ Patrice Van Eersel: *Az ötödik álom*. Ferenczy Kiadó, 1994. http://almodok.blogspot.hu/tag/megtalalni_helyed

tartalmak szinte generikusan átértelmezik például a zenészeket kibocsátó kulturális csoportokat, átírják a fogyasztói csoportok határait, sőt visszahatnak a tradicionális felfogásmódokba kódolt stíláriis elemekre is. A *kulturális narratívák* ekként a szerzőiség és kollektív befogadóiiság funkcióit is lassan már meghatározni látszanak. A címben fölvetett kontraszt alapján tehát az inautentikus válik sokszor autentikussá ebben a szcénában, mert fogyasztóiisága mintegy „visszahitelesíti” azt, ami nem okvetlenül, vagy nem minden tekintetben hiteles önmagában. Az általam alább majd közelebbről leírandó jelenség-együttesben például a Buena Vista Social Club kubai vagy a Fanfare Ciocărlia román példájához, Goran Bregovićhoz, vagy Nusrat Fateh Ali Khan késői felvételeihez hasonlítható alkotói reflexióként a számok, témák, dallamvilágok finom változása a felvevőpiac igényei szerint formálva úgy jelenik meg, hogy a maga „afrikás” hitelességét nemcsak színpadi jelenlétre stilizálja egyre több előadói csoport, de a tradicionálisan húszperces-félórás (esetenként több órás) szertartás-zenéket átalakítja CD-képes három-és-félperces töredékekre, ezen belül az előadói imázs formálásában pedig a többszólamú szereposztás helyébe a kiemelt szólista reflektorfényes attrakcióját helyezi, a táncnak hagyományosan dialogikus funkciója helyébe a látványelemek túlsúlyát illeszti be, stb. Ilyen példák az afrikai dobzenék értő ismerői számára seregestül adódnak a Youtube-felvételeken, ahol a „totem-zenei show” kerül előtérbe a látványpiaci szcénába szánt színpadi-fesztiváli termékeknel, míg a hitelesen „magánérdekű”, a szűk befogadói körre, lokális törzsi- vagy csoportszintű közönségre számító produkcióknál szemlátomást megmarad a „mezítlábas” verziója annak, amiről mint *tradicionális zenélésről* lehet beszélni egy afrikai falu piac-sarki szegletén vagy focipályáján összeverődött muzsikusi és táncos csoport közegében.⁹⁰

A stíláriis és kulturális narratívák összefüggése a variabilitással még nem kínál okvetlenül elvont teoretikus értelmezést. Kézenfekvően más maga az *afrikai utcazene*, hitelesség, művesség, kifejezési hagyomány és újítás érvényesülési tere egy kistelepülés köznapi életében, eszköztárában és kommunikációs szcénájában, mint az afrikai fővárosi, európai világvárosi vagy amerikai bevándorolt miliókben. Annyiban „képletszerűen” mégicsak lefordítható a folyamat jellegadó jegyeinek többsége, hogy a tradicionális afrikai közlésmódok (település-közi kommunikáció, lokális térben kialakult jelzőfunkció, konvenció-kötötte ritmusok és tartalmak átadása) a mikroközösségi szcénából már jobbra megváltozott kellékeivel kerül át a fesztiválképes nagyvárosi színházi, előadótermi, operai, balett vagy más kulturális piaci terekbe, ott professzionalizálódik, stilizálódik, eladhatóvá változik, versenyképessé alakul, nemzetközi hódító útjára indul, s viszi magával az autentikus kultúra „imázsát”, vízióit, képzezeit, egzotikumát is. Ez teljességgel megfeleltethető a Boglár Lajos által (számos művében és követőinek körében még több esettanulmányban-elemzésben) „nappali és éjszakai kultúrának” nevezett dél-amerikai bennszülött narratíváknak, abban is egyezve, hogy a nem mindig közvetlen gyarmatosított közegből érkező lokális kultúra is adaptálódni próbál (ha képes) a befogadói-megrendelői oldal igényeihez. Ennek ellenpéldáját ismerteti köteteken át és zenei, interjú- vagy társadalomtörténeti értelmezések alapján LeRoi Jones, aki a néger rabszolgák Újvilágba hurcolt tömegei körében megmaradt és átalakult zenei- vagy tánc-hagyomány alakváltozásait tárja föl a gospel és blues amerikai sikertörténetében. E folyamat végjátzmája nemcsak a tradicionális (vagy migráns, telepített, mesterséges vagy diaszpóra-) közösség megmaradását nem segíti, s nem egy-egy falu népének vagy szubkultúrájának túlélési stratégiáját és identitását szolgálja, hanem sokkal inkább a nagyvárosi kulturális adaptáció, akkulturáció és piacosodás hatásainak eluralkodását szolgálja. Központ nélküli kultúra alakul ki a belső migráció következtében, és tákakra, attrakciós terekre tagolódás bontja szubkulturális

⁹⁰ Kimerítő hangszer- és zenekar-történeti ismeretanyag található itt: <http://patlotch.free.fr/text/1e9b5431-143.html>; <http://www.djembe.com/?c=1&s=4>.

csoportokra az amerikai afrikaiakat, ezzel együtt zenei tradícióik átalakulását is meghatározza (Jones 1970:141-155).

Érdeemes gondolkodástörténeti előzményei vannak e tagolódás- és felfogástörténet korábbi korszakának is: Max Weber a megértő szociológia alkalmazása révén (a *Gazdaság és társadalom* záróakkordjában, 1921–22) történeti alapon levezeti az oksági összefüggéseket a hangszerek anyagi keletkezése, alkalmazása és a használatukat körülvevő spirituális klíma szempontjából, és zeneszociológiai megfigyeléseiben (*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*) összefüggéseket mutat ki a tőkés fejlődésben megmutatkozó társadalmi struktúra-értelmezések európai középosztályi változatai és a nem-európai zenei világok funkcionális harmóniáinak nem racionalizált világai, hangszerformálási és kompozicionális specializációi között.⁹¹ Hatása a társadalomkutatás utóéletére (messze nem függetlenül Adorno *Új zenefilozófiájától*) azzal is járt, hogy a kutatók különböző felfogást tükröző mozgalmak másként és másként tanulmányozták vagy szemléltették a tradicionális zenét, nem utolsósorban mint a modern, kortárs zenék forrásértékű hatásegységét, individuális és kollektív zenei műfajokat, elvont vagy magányosságba szorult személyiségek hangját és ritmus-érzékenységét (Courtilles – Prevost 2009). Ez értelmezésmódot részben követve, magam is úgy vélem, felhasználói oldalon a szubkulturális szűkkörűség és/vagy magányos marginalizáltság teremt életfontos teret a kollektív zenei szcénában, előadói oldalon pedig az erre ráépülő vagy ezt generálni is képes csoportszervező erők aktivitása formálja a hazai afro-zenei szubkultúra nyilvánossági piacra kerülését. Ennek azonban nemcsak megvan a maga időisége, de térbelisége is jellegzetes. Mert ha nem is rabszolgák és nem is kifejezetten csak afrikaiak tere, de az afrikai kultúrák követhető zenei lenyomatait átvevő magyar csoportkultúrák is hasonlóképpen *belső tagolódás* irányában reprezentálódnak, vagy mozdulnak el. E térbeliség háttértörténetéhez érdemes egy „lábjegyzetnyi” adalékot ide-idézni...

A városi térhasználat és szegregálódás az amerikai késő-feudalizmus és korai kapitalizmus mintájához hasonló tagoltsági mezőkbe sorolja a magyarországi afrikaiak szubkulturális csoportjait, melyek szegregációs térigénye szintúgy megjelenik mindennapi életük során, de mutatkozik kapcsolathálózataikban is. Budapesti térképre vetítve jellegadóan eltér egymástól a VIII. és IX. kerületi, a VII. és XIV. kerületi, valamint a budapesti agglomerációban élő afrikai migránsok identitáscsoportjainak számos sajátossága. A moderált létszám alapján (és vonatkozó kisebbségi vagy migrációs statisztika hiányában) nehéz lenne a származási, etnikai vagy nyelvi közösségek pontos helymeghatározása, de bizonyosnak tetszik, hogy a széttagoltság mellett apróbb helyi csoportok adnak arculatot és „csomósodási pontokat” formálnak a főváros térképén, kifejezetten az etnikai csoportokra jellemző együttélési stratégiák révén. A belső kerületek társadalmi térképén (Gyáni Gábor mikrotörténeti leírásával párhuzamban, de némileg ellentétben is) a 19. századi hatósági erőfeszítések az utca személytelen és semleges voltának fenntartására fokozatosan eliminálódnak: míg száz-százötven évvel korábban „különösen hatványozottak voltak ezek az erőfeszítések a munkásnegyedeken belül, ahol az utcák, egyéb közterek, sőt nemegyszer a lakások szorosabb hatósági-rendőri felügyelete éppen arra lett volna hivatva, hogy a közszféra polgári normáinak gyakorlati érvényt szerezzen, /.../ a nagyvárosok meglehetősen polarizált társadalmi szerkezete, melyben többnyire az alsóbb, a munkásrétegek, proletár társadalmi csoportok alkotják a számszerű többséget, ám mellettük az átlagost meghaladó mértékben vannak jelen a leggazdagabb, legtöbb hatalmi befolyással és presztízzsel rendelkező vezető osztályok tagjai. Ebben az éles osztálykülönbségektől szabdalta városi társadalomban az embercsoportok térbeli elhelyezkedésének kulcsjelentősége van. Olyannyira, hogy az eltömegesedő, mert népességszámban oly mértékben felduzzadó nagyvárosi társadalomban a pusztta tájékozódás, az eligazodás megkívánta megismerés

⁹¹ Lásd a szöveget on-line: http://www.textlog.de/weber_musik.html

elsőrendű eszközévé a térbeli lokalizáció válik. Az idegenek világának a boldogulásához, a mindennapi életvitelhez szükséges kiismerése már nem hagyatkozhat a pusztá vizualitásra; nem elégséges már a gyakorlott szem, az iskolázott tekintet, hogy eligazítson bennünket az idegenek, a nagyváros általunk személyesen nem ismert lakóinak identitása felől. A test külső megjelenésének, a ruházat, a gesztusok figyelmes tanulmányozásán alapuló „rendszerezés”, a város „szövegének” illetően „olvasása” nem lehetséges többé a modern (az ipari korszakban kiteljesedő) nagyvárosban. Fel kell hogy váltsa azt annak megfigyelése és állandó tudatosítása, hogy mi a dolgok térbeli rendje, hogy az ilyen és ilyen identitású (társadalmi hovatartozású) egyének és csoportok, vagy ez és ez a tevékenységforma hol is helyezkedik el a város térképén, /ahol/ az egyes társadalmi makro- és mikrocsoportok egymástól eltérően vélekednek a nyilvánosság jellegéről és határáról, s ennek megfelelően köztéri viselkedésmódjuk szembetűnő különbségeket mutat. Vegyük elsőként szemügyre a nagyvárosok ökológiai felépítésében bekövetkezett döntő átalakulást, amelynek hatására a nagyvárosi ember a vizuális rendszerezésről kénytelen volt áttérni a térbeli lokalizációra, mint a dolgok és emberek közötti eligazodás fő módusára”.⁹²

Ez a migrációs stratégia, a polgári kori proletár népesség elegyedésének hatósági akadályozása ellenében a mai szabad költözés lehetősége és ingatlanpiaci terek időleges megnyílásai lehetővé teszik, hogy az afrikaiak egyes csoportjai maguk is részévé váljanak a főváros szociális topográfiájának, mikrokulturális szegmenseinek, lokális térhasználatok kialakulásának vagy tudatos „feltöltésének”. Láthatóan ezek azok a kulturális terek is, ahol az afrikai kultúra iránti érdeklődés teret kaphat, ahol megnyílhat Afrika-centrum (Almássy tér, Wesselényi utca, Thököly út, Visegrádi utca), vagy programok lebonyolítására kerülhet sor (Gödör klub, Corvin-tető, Tűzraktér, Vágóhid, Hungexpo, Lurdy-ház, nagykörúti és terésvárosi pinceklubok, Rákóczi-tér környéki helyszínek, Dos Dios, Cökböc, Underground), esetleg alkalmilag olyan nyilvános terek birtokbavétele is elkezdődhet, amilyen a Blaha-aluljáró, a Nyugati tér, a Margitsziget, az Erzsébet tér – Városháza tér vagy a Hajógyári-sziget és „A zene körútja”. A szegregált etnikai miliőben meglévő nyitottság-igény és mutatkozás-vágy persze kézenfekvően kontextusba és konfliktusba kerül a helyi lakópolgári kultúra konvencióival (körúti és margitszigeti dobolások új-lipótvárosi lakossági bejelentésekkel tarkítva, tűzraktéri feljelentések állandósulása, aluljárói szubkultúrák közötti kiszorítási játéktér megelevenedése, és természetesen mindenütt a folytonos feljelentés, tiltakozás, rasszizmus határáig futó indulatosság, stb.), mindez a városfenntartás funkcionális voltát igazolandó a szegregálás, „megtisztítás”, „fertőtlenítés” gesztusaival körülvéve kínálja terét a kultúraközi igazodásoknak, rendszerint rendvédelmi beavatkozással körítve, miáltal is maga az utcazenélés lesz valamely hatalomellenes megnyilvánulás, antipolitika vagy alternatív ellendialógus... – s éppenséggel nem a magyarországi afrikaiak aktív részvételével, akik némiképpen óvakodnak a nyilvános nagyvárosi konfrontációktól, hanem az afrikai kultúrákat átvenni igyekvő „afrofókbok” körében, akik számára az afrikai zenei kultúrák éltető közeget, narratívákat jelentenek. Ezeken a zenei rendezvényeken így az afrikaiak vagy előkelő „idegenként” (nagykövet, kulturális attasé, diplomáciai vagy konzuli testületi tagok) vesznek részt, vagy „definiálatlan” státuszú nézőként, akik bekapcsolódása a zenei folyamatba inkább környezeti feltételek függvénye, sőt: az előadói produkció minőségétől, zenei nyelvezetétől függő esetlegesség is. Ennek magyarázata persze kézenfekvő, hisz más-más ország, más nagytérség zenei nyelvén megszólaló kulturális értékközlés épp oly idegen sokszor számukra is, mint mondjuk egy ortodox görög-keleti szertartás egy magyar faluban a lakópolgári többség számára..., s attól, mert például valaki ghánai, még ugyanolyan sokféle zenei tér veszi körül (nyolc-tízféle tájegységi

⁹² Gyáni Gábor 1990 A városi mikroterek társadalomtörténete. *Tér és Társadalom* (4) 1:1-13. On-line: http://www.szochalo.hu/varos/varostud/varosszoc_tan/gyaniny.html

harmónia és ritmikai dialektus), mint Magyarországon a sokác kólót vagy a nagykanizsai és ózdi roma hangszer- és tánckulturát.

A térbeli státusz, a helyfoglalás bizonyos társadalmi terekben és miliókben, esztétikai vagy kulturális/fogyasztói piaci közegben nemcsak tisztán szociopolitikai vagy kultúraszociológiai kérdés, hanem részint a legkülönbözőbb „policy”-kkal is összefüggésben van (migrációpolitika, idegenbefogadás, szociokulturális integráció, menekültpolitika, kulturális fogyasztás-politikák, etnokulturális térhasználatok, rendvédelem, antirasszizmus és kisebbségpolitika, stb.), részint pedig tárgyalható a szóbanforgó etnokulturális csoportok esztétikai reprezentációinak problematikájaként is. A példa kedvéért: Jean Maurice Noah könyve a *makossárról* (2010), e poliritmikus kameruni divatos zenei elbeszélésmódról, nemcsak arról a városi keretről ad világos leírást, amelyben a *rumba* és a kongói *soukous*, a nigériai *afro-beat*, a szenegáli *mbalax*, a ghánai *high-life*, a dél-afrikai *mbanganga*, az algériai *rai* vagy az elefántcsontparti *coupé-décalé* teret nyert mint a legnépszerűbb afrikai zenék egy-egy típusa a gyarmatosításból fölszabadult új afrikai államok kulturális kirajzása nyomán, hanem arról az episztemológiai, megismerés- és keletkezéstudományi problematikáról is, mely mindezen etnokulturális jelenségek eredetét, struktúráját, átalakulási és térnyerési folyamatát kívánja érdemben feltárni. Vagy hasonlóképpen Isabelle De Courtilles – Liliane Prevost munkája (2009) a „fekete muzsikások” első felszabadult nemzedékének vizsgálatában kimutatja, milyen multiethnikus „bölcsőből” indult el az a művészi-alkotói közösség, amely az Egyesült Államok és a Karib-térség felé elszállított rabszolgák később felszabadult nemzedékeiben megerősítette az ellenkulturális hatást a korábbi rabszolgatartóikkal szemben, de ez nem harcos mozgalmi dacosságban nyilvánult meg elsősorban, hanem az örökre reménytelen integráció ellenében „megénekelte” hagyományok, a fölélesztett hangzások, a *gospel* majd a *jazz* vokális műfajainak egyedi hangzástudományában. E „vokális térnyerés” mint újra meg újra érzelmileg végigjárt szomorú vándorút és kiszolgáltatottsági közérzet nemcsak mentális felszabadulásként volt átékelhető az első rabszolga-nemzedékeket követő negyedik-ötödik generáció számára, hanem a XX. századi kortárs modern zenét (klasszikust, jazz-t és esztrád-műfajokat is) átható interpretációként, mintegy győzelmi diadalként is. Egyének és stílusok, a „fehérek világában” feketeként is presztízst megszerző sikerképesség bizonyosságával nem csupán maga az előadható, hallgatható, lokális piacra vihető „termék” sorsa itt az érdekes, hanem a zene mint tárgy, a hang mint eszköz, a stílus mint fegyver, az éneklés mint gyakorlati cselekvés, és a siker mint tét, esély, bizonyossága a hatékonyságnak, az érzelmek piacának és forgalmazhatóságának, úgyszintén sajátos kontextusba ágyazódik. Így az etno- vagy szubkulturális csoportok esztétikai-művészeti reprezentációja mint megismeréstudományi problematika maga is a muzikológusok, zeneantropológusok és társadalomtörténészek érdeklődésének fókuszába kerül, források értéke és az érzelmi, kognitív, individuális és kollektív minőségek megjelenésének tudáselméleti értelmezése is korunk hangsúlyos témaköreivé válnak, mint „új esztétikai minőségek szétterjedésének”, teresedésének folyamatában átékelhető élmények (vö. még Jones 1970; Széli 2008:256-296; Bohlman 2004:87-91, 132-173; Tchewba 2005:13-56).

Nyilvánvalóan nem lenne korrekt csúsztatás a rabszolgaság-kori amerikai néger sorsot korunk etnokulturális migránsainak identitás-világával összemosni, de ugyanakkor nem is kellene bennfentes kisebbség- vagy identitás-kutatónak lenni ahhoz, hogy érzékelhessük a magyarországi afrikai „fekete zene” iránti etnikus nosztalgiaját, ennek lehetséges önreprezentációs formáit vagy tartalmait, s párhuzamosan azt a közeget is értelmezni próbáljuk, amely terepet, teret ad ez etnikai örökség megszólaltatásának. Sőt, nemcsak megszólaltatásának, hanem átélésének, testbeszéddé válásának, kommunikációs narratívába szerveződésének is. Bergson óta szinte esztétikai közhely,

hogy mivel „a zene sír, bennső emberségünk vele együtt könnyezik”,⁹³ a zene kifejezőkészlete és rejtett érzelmi alapvonásai vagy vitális szekvenciái⁹⁴ a mindennapi élet test-reprezentációiban is megjelennek, akár élethossziglan is, térben és időben szabadjára engedve a hovátartozás dinamikus megnyilvánulásait, válaszképpen a környezet fizikai és társas kihívásaira, komplex információ-hordozóként. A társadalmi lét ritmusa, stílusa annak újrafelfedezését is lehetővé teszi, mi volt, mi lehetett kifejezhető tartalma, kódolt és stilizált alakzata a történeti és társadalmi jegyeknek, melyek szimbolikus értékek tartósításában, megmaradásában és átadásában rögzültek. A *zenei tudás* konstruktuma ennek keretében a legjellemzőbb, ezáltal ismerhető fel és nevezhető meg a (köznapiasan szólva) „vérükben hordják a táncot, zenét” fogalmával élve. S ez nemcsak a zenei formák dinamizmusában nyilvánul meg, hanem abban is, ahogyan a zenéhez mint kommunikatív formához viszonyulnak az afrikaiak. Az általam itt megismerésre kínált közös-csoportos zenei műfaj, a kollektív dobhasználat szinte „legelső leckéje” során a dob mint közléshordozó, mozgósító, ritmikus konstrukcióban a nyelvhasználattal egyezően alkalmazott *kommunikációs forma* jelenik meg. Hasonlóképpen az „univerzális nyelvek” egyik evidens formanyelvének tetszik a tánc is, melyhez a közfelfogás szerint nem kell szótár, hisz kifejezőkincse érthetően egyértelmű... Ám nem kell táncosnak lenni, elég zenésznek is, vagy alapos megfigyelőnek, hogy közvetlen közelből, belülről láthatóvá legyen, mennyire nem „közérthető” a táncnyelv, mily sokértelmű, s a maga konstruált mivoltában milyen művészi, költői, magasrangú tartalmakat hordozni képes közlésmód, amelynek minden fordulata, szerkezeti eleme, mondatrésze-szavahangja más és más verzióba illeszkedik helytől és időtől, közlő és befogadó személyétől kézenfekvő függésben. A megkeresett, megtalált, megformált felismerések gesztus- vagy zenei nyelvbe „átfordítása”, a kifejezési konvenciók ismerete, szabályszerűségek és eltérések használata épp oly természetes konstruktum, amilyen a szó, mondat, jel, gesztusnyelvi elem, mimika, stílus révén kifejezhető más kommunikatív tartalmak roppant gazdag világa.

E megismerés- és értelmezéstudományi „rátekintés” itt nem a sokfelé ágazó értelmezési tartományok hasznavehetetlenül rövid foglalata kíván lenni, hanem csupán annak a népzene-világzene-partyzene folyamatnak strukturális pillanatképe, melyet megannyi funkcionális elemzés kell kiegészítsen. Jelen keretek nem kínálnak ehhez komplex kibontási lehetőséget, így a zenei diaszpórák és a zene mint globalizáció-kori beszédmód térnyerése mentén csupán annyit hangsúlyoznék, amennyi *a koloniális zenék és a posztkoloniális terek találkozási pontjain elsősorban kulturális és politikai entitásként megjelenő helykeresés és helynélküliség diskurzusában reprezentálódik* (a kelet-európai, ázsiai, andoki, klezmer, arab és afrikai zenei kultúrák világméretekben széttelepült pólusairól mint a diaszpórák környezeti rasszizmusig vezető, provokáló hatásairól lásd bővebben Bohlman 2004:149-160; Széli 2008; Letenyei 2008; Robecchi 2009; A.Gergely 2005; Goytisolo 1995). A zenei szubkultúrák helykeresése, a zenei struktúrák kollektív identitást építő, történeti összefüggésekre épülő, mentális és politikai entitásként konstruálódó jellege, vagyis térnyerése és a betelepülő migráns csoportok révén *lokális helyfoglalása* nem csupán azt tükrözi, hogy a mentális érintkezési felületeken kialakul a helynélküliséget nehezen tűrő, önmaga teresedésében érdekelt és érvényes akcionalizmus. Hanem azt is, hogy a (jellemzően inkább városi-nagyvárosi, semmint falusi) terekben a topográfiai

⁹³ Imberty, Michel – Gratier Maya ed. 2007 *Temps, geste et musicalité*. L'Harmattan, Paris.

⁹⁴ Vitális szekvenciák: (1) mentális állapot-formáló hatás; (2) relaxációs, rekonstruktív, revitalizációs funkció; (3) zene-, szín-, szakrális, kollektívisztikus, experimentális, reorganizáló hatás. Ezekről ehelyütt nincs mód részletesebben okoskodni, de a zeneelmélet kortárs szótárában és a világzene sodrása révén nemegyszer szinte terapeutikus közegbe került akusztikus funkciók szakirodalma egyre gazdagodó forrást kínál. Lásd egyebek között Cuen 2007: 151-168, Alzina 2007:247-268.

dekonstrukció úgy valósul meg, hogy a legkevésbé sem a helyi etnikai közösség saját zenei nyelvének elnyomásával, térbeli kiszorításával formál ütközési felületet. Sőt, inkább már a posztmodern városformálódás „elszűrítő” hatásainak univerzális panaszával egyenesen szemben állóan éppen a sokféleség édes hasznai érvényesülnek: a zenei transzformációk és kommunikációk a nagyvárosi találkozási felületeken növelik az interakciók, kölcsönhatások, fúziók számát, s még inkább az etnikai-zenei szubkultúrák közötti falak állandó bontogatásával azt a terjeszkedési teret is, ahol a multikulturalitás a mobilitás feltétele, körülménye, s együttesen érvényesül előadók és befogadók egyre növekvő számú részvevői körében. Mozgásba jön nem csupán a zenészek köre, hanem a közönség egyes csoportjainak „fan”-klubjai is részvevőivé, ellenkulturális formálóivá válnak a zenei tereknek. Nem „elszigetelt hangok” világáról van tehát szó (mint egykoron New York harlemi, vagy Chicago, New Orleans egy-egy negyedére, Párizs bizonyos külvárosi vagy turisztikailag preferált milióire volt jellemző), hanem olyan termékeny kakofónia kialakulásáról, amelynek megszólalását Canetti a „*Marrakes hangjai*”-ban (Canetti 1999) vagy Vincent Battesti kairói, khartoumi és párizsi (La Goutte d’Or) terek hang-antropológiáját megalkotva illusztrálta (lásd Battesti 2004). Ehhez kapcsolódik még a zene narratív idői struktúráinak (Cuen 2007:151-168; Alzina 2007:247-268), illetőleg a zenei kultúrák, szubkultúrák, a szórakoztatóipar és a zenei funkciók közösségi, társasági, testfelfogási, kommunikációs dimenzióinak vizsgálata (vö. Petiau 2001, 2007, 2010; Hobsbawm 1961/2009; Széli 2008; Losonczy 1969; Tagg 1998), s így együtt sejtenek valamit abból, ami zene, tér és városi léthelyzetek kapcsolatrendjéből formálódik.

A város akusztikus tereinek kialakulása mint evidencia korántsem egyértelmű, de empirikusan mégis igazolható. Ha Budapest térképre tekintek, szinte kizártnak tetszik, hogy a Rózsadomb tetején, a Hároson vagy Újpest kertvárosi miliójében ütné fel a fejét mondjuk andoki vagy afrikai, roma vagy klezmer zenei kultúra. Érdekesen zajlott egy kísérletünk, melyben a szegénységi szolidaritási akció volt a hangsúlyos, nem a zenei terek kutatása, de a VIII. kerületi Kesztyűgyárban kialakult kulturális központ (Mátyás tér) látogatói elé vittünk nyugat-afrikai dobzenét, melyet a jelenlévő, többségében roma hallgatóság azonnal „lefordított” a maga zenei- és mozgásvilágára, ritmikus tánc-kísérleteivel a cigányzene és a kortárs hip-hop/rap elemeit „húzta rá” a rituális jelentéstartalmától e körben nyilván megfosztott afrikai ritmusokra. Ezek az érzelmi terek és kreatív térformálási vagy kommunikációs játszmák a „városbeszéd” alakításán túl a lokális milió szervezettségi, védelmi, kényelmi és más szubkulturális funkcionalitásától is nagy mértékben függenek. S nem utolsósorban attól is, hogy a bennük megfogant „legitim kultúra” (Bourdieu fogalmával élve, mely a fogyasztóiságnak és a piaci sodrásnak a meghatározó társadalmi osztályok-csoportok által szabályozott hatását tükrözi, egyebek között az iskolázottság, esztétikai képzettség és intézményesített zenei ízlés terén is) készséggel keveredik ama bizonyos esztétikai konvencióval, amely viszont nem „előírt”, szabványosított értékrendet tükröz, hanem közvetlen, legalább annyira érzéki, mint tudatos élvezetet, s „válaszaiban” a hallgatóság intenzívebb (testiesebb) jelenlétére enged következtetni: fizikai válaszokra (Frith 1996; Merleau-Ponty 1945; Hennion 2004), vagy magával a zenével tisztább effektuális viszonyba kerülésre, felszabadulásra, a kényszerekkel és „illedelmekkel” nem törődve, mediatizáltságtól kényelmes távolságban... (Petiau 2010; Bourdieu 1979).

A megjelenítésmódok és a városi terek belső, intenzívebb és sűrűbb viszonyrendszere látszólag távol esik az afrikai zenei szcénák általam bemutatni kívánt belső, intim világától. Azonban mégsem, s épp ezért kanyargok effelé az értelmezési mód felé. Ugyanis mindaz, ami a városi organizációban rendezett, felügyelt és színpadszerűen megjelenített, meglehetősen távol esik attól a szubkulturális világtól, mely ebben a szcénában nem saját, hanem tőle idegen kulturális világokat lát, ezt elutasítja úgy is, mint társadalmi egyed, úgy is, mint fogyasztó, úgy is, mint

szabályozott viselkedésmódok intézményes „jóváhagyására” kényszerített városlakó vagy potenciálisan befogadó-szolgáltató intézmény. Helyette pedig a maga kulturális normáit, szerepeit, dramaturgiáit, dialógusait, játszmáit vívja meg, a maga tétjeit teszi föl és veszíti el, a maga kapcsolatait reszkirozza és gazdagítja, vagy metszi el és alakítja újra ez a színpad.

Vagyis a helyét kereső zenei szubkultúra az uralkodó, divatos, „napirenden lévő”, „kortárs” szcénákkal szemben a maga mikroközösségi konvencióit állítja, ellenbeszédbe kezd, magatartási és időfelfogási, térhasználati és kapcsolathálózati kontextusba helyezi át mindazon hatásokat, melyek kihívást, megerősítést, régít vagy újat, kiszorítót vagy bekebelezőt jelentenek számára. S mindezt, avagy mindennek sikerességét azért tudja ön maga számára legitimálni, városi „szomszédsági” közösségei révén fölépíteni és védeni, mert jószerivel azok is, akik magát a zenét szolgáltatják, ugyanebben a szcénában szerepelnek ugyanilyen másság nevében, éppoly „ellenkultúrásan” vagy szubkulturális autonómiával. Ez pedig talán a budapesti afrikai társas csoportok, közösségek, származási vagy lokális körök, rokonságok és barátsági kapcsolathálók legerőteljesebb jellemzője, így a köröttük kiépülő zenei szcena sem igen tér el ettől a formától, módtól, kihatástól, dramaturgiától.

A szabványos, intézményes koncert-ipari események kontrasztív arculata, a muzsikuskoknak a közönséggel ténylegesen szembefordított testhelyzete, a zenehallgatás „kényelmes karosszékre” cövekelése olyan típusú európai vagy euro-amerikai konvenciót tükröz, mely bár megtestesít bizonyos szakrális, arisztokratikus vagy polgári beidegződést (templom, trón, oltár, uralkodó, stb.), de ezzel nagymértékben eltér az eredendően szabadabb, szélesebb, intenzívebben kihasznált térfelfogástól vagy tér-beéléstől, amely Afrika másfajta, szublokálisan érvényes közösségi dimenzióhoz kötődik mélyebben. A koncert-hallgatóság, a jegyvétel, a kiváltságosság, a részesedés megválthatósága (mint a muzsikuszereplőt a közönséggel mintegy „szembefordító” mechanizmus) helyett a tradicionális szcena (még professzionális világzenei, vagy a kolonializmust megelőző időkben szakrális mivolta előtt) sokkal több jelenlétet, testi intenzitást, gesztikuláris szabadságot, mozgásdinamikát tekint(ett) természetesnek, mint ennek autentikus mivoltát elvitató vagy megszüntető, a zenészeket színpadra száműző és kiváltságos szerepüket kivételezettséggel honoráló „fehéremberi” megoldások többsége. Az efféle általánosítás persze úgy hamis, ahogy van, amennyiben nem tisztázom a helyszínt, a körülményeket, a résztvevők helyzetét, a folyamatot, a műfajt, stb. – de annyi bizonyosra vehető, hogy a néhány tucatnyi egyén, jellegzetes személyiség vagy karakteres „arc” kivételével a zenei szcénában jobbra a „másságok másságainak” változatai a legjellemzőbbek.

A budapesti afrikai zenei szubkultúrában ez a „térégi idill” mint folyamatosan kommunikált, artistikusan is hangsúlyozott (test-díszek, eredeti ruházatok, szimbólum- és színhasználat, harsány mutatkozás, stb.) forgás, „ritmikus kerék” képzetét követő látványosság és megnyilatkozási közvetlenség kap hangsúlyt. Hasonló „feeling” veszi körül például a fado világhódítását, az andalúz gitárzenék barcelonai vagy berlini atmoszféráját, a klezmer vagy a „balkáni” zene hódító útját, vagy még tradicionálisabban a „négritude” érvényesülését a francia irodalomban, szobrászatban, festészetben, s megannyi más vizuális-akusztikus műfajban/performance-ban. (Ennek hátteréhez alább egy kisebb „kulturális kalandtúrát” kellene tennem, de kénytelen leszek elnagyolni, mivel nem szólhatok részletesen a Fekete Földrész európai befogadását mozgalom-szerűen intézményesítő határról még pusztán francia vonatkozásban sem. Ehelyett azonban egy analógiát kínálok alább, mely az autentikus művészet és dekonstruktív identitás-formálás példájával magát az interaktív környezeti hatást jelzi talán érzékletesen).

Státus és funkció, avagy a zene narratív idői struktúrái

A városi terek használatának és a „fekete kultúra” budapesti jelenlétének megvan az a fajta intimitása, amely a Patrick Williams által leírt (2004) kálderás cigány kultúra Párizs-külvárosi jelenlétének fő jellemvonásaként lett ismeretes: egyfajta rejtekezés, „láthatatlanság”, amely mind az egyéni életvezetési stratégiákra, mind a csoportos mutakozásokra egyaránt jellemző. A pesti (elsősorban zenei) szcénában jelen lévő köre sem nem könnyen definiálható társadalomszerkezeti hovatartozás szempontjából, sem nem eléggé látható, milyen háttérrel, milyen terjeszkedési-építkezési stratégiával marad „életben” vagy érvényben. Mintegy százas nagyságrendben „ismerős” budapesti afrikai résztvevői körrel a legszigorúbb faggatás alkalmával sem tudnám megmondani, hol lakik, miből él, milyen kapcsolathálót épített ki, hogyan egzisztál évek és olykor évtizedek során. Ezen belül persze világos tagolásként elkülöníthető mondjuk az afrikai diplomácia, a kereskedelem és szolgáltatás (turizmus, idegenforgalom, hangszerárusítás, bizsuforgalmazás, vendéglátói piac, stb.), az értelmiségi vagy ügyviteli szférában jelenlét, végül a marginális lét megannyi változata, de egzisztenciális minőségek terén több bizonytalansággal lehet körülvenni látható létüket, mint amennyi kézenfekvő rálátással identitásuk mibenlétét körül lehetne írni. S még valamit bizonyossággal lehet kimondani: sem maguk az itt érintett fekete zenészek/szereplők, sem az őket körülvevő társadalmi világ nem írható le csak úgy „magában”, kultúráközi kölcsönhatások, kölcsönösen ható definíciók tudomásulvétele nélkül. Közösen, egymás viszonylatában írják le önmaguk és a másik pozícióját, létüket számukra leginkább a környezetükkel kialakult *kapcsolat*, a kölcsönviszony határozza meg mindkét oldalon, tehát a többségi társadalomban is. A környezetük számára, a külvilág felfogásában pedig életmódjuk adja másságukat, illetve vándorlásuk, élethelyzetük, identitásuk elfogadhatóságát. Ennek lényege pedig, hogy olyan helyzetűek, akiket ha el is fogadnak, s megannyira, ha elutasítanak, leginkább csak „máshol szeretnének látni” – a magyarországi akut rasszizmus az elmúlt negyven-ötven év alatt erőteljesen izmosodott, a környezeti agresszió intenzitása mérhetően növekedett, a másságnak pedig a „bőrre írt” eltérés, a testszín mint jellemző olyan eleme, amelynek ismeretében a szóbanforgó csoportok tehetősebb része a teljes ismeretlenség homályát választja legszívesebben, a „félegzisztenciák” pedig a csoportos lét kapaszkodóit. Az együttlét definíciója tehát mindezen összhatások révén a környezet számára a távollétben, vagy legalább a *távolságban* fogható meg a leginkább. A fekete életmódközösség számára ezért (bármely kapcsolati, gazdasági, igazgatási, életvezetési kérdésben) mindig az áthidalás, a közeledés, a viszonyulás az első teendő, a kölcsönkapcsolat alapjaként az adaptáció, a mindennapi és változó *alkalmazkodás* tehát a legfőbb feladat vagy kiindulópont.

Mindezek okán (és párhuzamosan a nyugati nagyvárosokban jelen lévő afrikai vagy más zenei szubkultúrák körében) a kutatói álláspontokat is mindenekelőtt az érdekli, milyen *helyzetet* alakított ki a társadalom, amelyben szétszóródva vagy csoportosan együttélőként jelen vannak – vagyis a *státuskérdés*, helyzetábrázolás jellemzi a legfelszínebb megközelítési lehetőséget (lásd migráció-statisztika, idegen-ellenőrzés, fogyasztói felügyelet, kulturális-piaci kontroll, stb.). A lehetséges másik kutatási pozíció számára az érintkezések felületei, a létmódok és megismerési feltételek együttese, a zártságok és mozgások adják a témát, ők az identitást a történelemben, a gazdasági rendszerekben, a kultúrában, az intézményekben és a szervezetségben keresik, vagyis *funkcionális* sajátosságokat elemeznek. Utóbbi kutatói attitűd számára immár nem a formális térhasználat legnyilvánvalóbb elemei, hanem a jelenlét minőségei adnak témát, kutatási programtervet vagy megfigyelési terepet. Így számomra is, aki a bizalmi pozíció egy felszínes állapotában indifferensnek tetszem mindannyiuk számára, vagyis legalább nem veszélyesnek. (Azt azonban, hogy mintegy „leírom” Őket, nem egyeztettem Velük, részint nyelvi/nyelvismereti

hiányosságaim, részint az anonimitást hangsúlyozottan fenntartani törekvő stiláris feltételek, megoldások tudatos követése miatt, de nemkülönben létszámuk és széttagoztságuk okán). Ennek a státusz-konzisztenciának és *funkcionális definiálhatatlanságnak* persze megvan a maga kézenfekvő magyarázata, kétfelől is: egyrészt a tradicionális rokonsági kötelékek foglyaként szocializálódó egyének köréből kiválni képes személyiségek a tőlük idegen „fehér európai” közegben annak az individualizációs folyamatnak lehetnek haszonélvezői itt és most, amelyben a másik emberrel foglalkozás, a törődés vagy a szolidaritás mindegyre idegenebb magatartás, ritka „erény” lesz, s a szekularizálódásnak módfelett kedvez a rejtett identitásokba zárkózó, nyelvi nehézségekkel küzdő, idegensége okán elfogadott vagy deklarált módon „zárkózottan” élő státusz fenntartása. Másfelől a látványos másság, amennyiben az érdekesség és reflektorfénybe burkolt eltérés hangsúlyozása révén elkerülheti a konfliktust, rejtve tartja azt az evidenciát is, melyet a migráció-szociológia a bevándorolt féllegitim státuszával magyarázhat, de egyúttal azzal is, hogy a kibocsátó közegből leginkább a vállalkozásra merész, elszakadni tudó, marginalizáltságában még el nem vesző, vagy induló élethelyzetét józan kompromisszumokkal kiegészíteni képes személyiség kerekedhet fel a leginkább, ő is elsősorban annak árán, ha beolvadását vagy segítik, vagy békén és türelemmel veszik körül. Ezért egyetlen afrikaitól sem tanácsos megkérdezni egy alaposabb interjúban sem, mit és kit hagyott maga mögött, amikor ide telepedett, menekült-e vagy szerencsét próbált, tart-e még kapcsolatokat kibocsátó közegével, rokonsági hálójával, és bekerült-e éltető közösségbe itt, ahol még maga sem szeretné, ha megkérdeznék tőle, miből él, hogyan tartja fenn magát, van-e szándéka és módja hazája és kapcsolatai időnkénti felmelegítésére, vagy kiteszi életét a mindennapi egzisztálás megannyi sajátos módja, és nem tart igényt sem segítségre, sem kérdezősködésre, sem gyanúra, sem együttérzésre...

Nyíltan fölvethető tehát az alapkérdés: ezekből a formális és tekergős identitás-játszmákból akkor hát melyik az autentikus, melyik a hamis, melyik a kényszerű, melyik a praktikus, organikus, időleges, szereptudatos, stratégiai, álrepräsentatív, stb. Jószerivel azonban bármelyik válasz kínálkozik is, önmagában hamissá lesz. Mert ezt a jelenlétet, fényben és mesterkélt sötétségben megmaradást nem (vagy nem csupán) az adaptáció stratégiája, a *viszonyulás* teszi karakteressé, hanem az a „mozgalmas változatosság” (Patrick Williams kódja a kálderások viselkedési szabályrendjére utalva), mely a származás és vándorlás mentén szükségképpen a szétaprózódáshoz vezet, de karakterét nem csupán az illékonyság, nem-definiálhatóság adja, (tehát a „láthatatlanságra” épített jelenlét és mozgás a „külső” vagy környező társadalomban), hanem a kölcsönkapcsolatok és tanulási folyamatok, *válaszok*, kiszolgáltatottsági viszonyok és vállalt identitás töredezettsége inkább. Ebben a „négerséget”, afrikaiságot részint harsányan vállaló, részint rejtegető szerepjátékban a hétköznapi életben is és a zenei-táncos önreprésentációban éppúgy megmutatkozó töredezettség kap főszerepet, mely részint látványos, részint pedig megfoghatatlan. Ebben az etnikai szubkultúrában (és persze zenei szubvilágban) talán az van jelen, amit Joseph Brodsky *Velence vízjelei* között ír le oly érzékletesen: „Az emberi valóság természetének ismeretében az álmok magyarázata tautológia, amelyet legjobb esetben is csak a nappali fény és a sötétség viszonya igazolhat. Mindazonáltal kétkem, hogy a természetben működik ez a demokratikus alapelv, hiszen a természetben semmi nincs többségben. Még a víz sem, amelyben minden, még önmaga is reflektálódik és refraktálódik /lábjegyzet: tükröződik és fénytörésben elemeire bomlik/, ami megváltoztathatja a formákat és a tartalmakat, néha finoman, néha pedig szörnyűségesen”.⁹⁵

Hát így, ilyen nem-afrikai fénytörésben reflektálódik az afrikanizálásban és hasonlóképpen így refraktálódik, szétesik és újraértelmezett kompozícióként vagy rögtönzési repräsentációként

⁹⁵ Joseph Brodsky: *Velence vízjele*. Typotex, Budapest, 2008:79.

jelenik meg az utcai-köztéri szcénában a dobzene, a maga nemdemokratikus, nemtöbbségi, de kihívó és válaszadó módon megszólaló, környezetét is e szubkulturális másságával megszólító alternatív arculatával hívja föl a figyelmet. Egzotikum és parafrázis, rákérdés és újraformálás, átinterpretált nyelvi anyag, aktualizált közlésmódban... – ez lenne rövid foglalata annak a struktúrának, amely a nem-afrikaiak számára átláthatatlan funkciók együtteseként mutatkozik, ám mégis rendszert alkot belülről nézve. Kézenfekvő lenne struktúrákba és funkciókba sorolni az etnikus sajátosságok leltárát, hogy e rendszer átláthatóvá legyen, ám félő, hogy az Afrikától mint földrésztől nézőpontjában eltávolodni kész vagy merész „afrikanisztika” éppen az érintettek szabadságának és lehetséges kiteljesedésének béklyója lenne inkább, semmint „megértő” kezelője, vagy etnográfiai értelemben „leírója” ennek a közösségnek. A magyarországi (jelesül budapesti) afrikaiak illetően megmutatása nemcsak könnyen félreérthető deskripció lenne, hanem téves képzet is, amennyiben az antropológiai kutatás egyszerre jelent érvényes tudást nemcsak a Másikról, hanem önmagunkról is, ezért leginkább az „ők” és a „mi” közötti folyamatos interakció lejegyzéséből kellene állnia, azt célozva, hogy másságuk ne legyen egzotikusnak vagy anarchikusnak tűnő, hanem a mi világunk megtanulásának módja is láthatóvá legyen egyúttal. Esetükben az „elillanó” struktúrák és funkciók, devianciák és elfogultságok együtt adják azt a totalitást, amely a magyar-afrikai kapcsolatok összességét jelenti a különbözőségek és hasonlóságok összeegyeztethetőségében (lásd erről párhuzamként Williams 2004:55-56). Az etnikai vagy „makro”kulturális identitás, vagy akár az afrikaiak intézményeinek megjelenítése helyett itt részben inkább egy szubkultúra artisztikus miliójére kívánok koncentrálni, részben az etnográfiai hitelesség vétele helyett valamely totális mikrotársadalmi tényként kívánom elfogadni azt a szereptudatot, amelyben a környezet oktondi előítéleteivel szemben (amennyiben őket tolvajnak, lustának, koszosnak vélik, mindenestre súlyosan idegennek...) egyénileg megválasztott olyan „idegenséget” vállalnak láthatóan, amely elfogadottabb a kelet-európai társadalmi közviselkedésben (értsd „láthatatlanság”), avagy épp ellenkezőleg, harsány retorikával, mind a színpadi, mind más partnerkapcsolati terekben, mind a fesztiváli és más interakciós mezőben, ahol az „afrikai-magyar” relációban ez már régtől fogva konvencióvá vált.

A miliót körülvevő, magát a szubkulturális szcénát alkotó jegyeket kézenfekvően lehetne szimpla kommunikációs alapképlet elemeiként tárgyalni, közlő-kibocsátó és értelmező-befogadó oldalra tagolni. De épp azért nem teszem ezt, mert maga a közeg is kettősen kétféle: az afrikai szubkultúrában sem mindenki szereplő, táncos vagy dobos, és a befogadói szférában is jelen van adaptálódni kész, szimpla felhasználó („fan”), valamint aktív elsajátító is. E funkcionális tagoltságot strukturális elemek is körülveszik, mindenekelőtt az új fogyasztási szokások és az új csatornákat nyitó fórumok (fesztiválok, dob-körök, lemezkiadás, party-élet, konferenciák, évfordulás ünnepek, táncitanítás, stb.) mellett a *hálózatok* szubkulturális közösségek szerveződésében betöltött szerepe – zenészeké és közönségé egyszerre és egymás mellett, *intézményesült* mivoltukban ugyanúgy, mint marginalitásban. A szubkulturális miliók változatos hazai platformjain megjelenő új média-szereplők körül mindegyre gyarapodó táborot alkot az afrikai (nem okvetlenül fekete, de valamely vonásukban a földrész egészét reprezentáló) aktorok köre, akiket valamilyen módon-mértékben körülvesznek az afrikaiak és mint intézményeket behatárolnak a nem-afrikaiak.⁹⁶ Emellett létezik, csomósodási ponttá és frissen kreált közeggé válik a főként

⁹⁶ Csupán jelzésképpen: a mai magyarországi kisebbségi térben a hivatalos migrációs becslési adatok (a közvéleményben sokszor megjelenő mintegy tízszeres létszám-víziójával ellentétben, lásd Keserű – Radics 2011:126-128) szerint nagyságrendben 2500 afrikai él, többségük Budapesten és körzetében, felerészben maghrebiek, másik felük a szub-szaharai térségből érkezett (legjelentősebb létszámban Nigériából), de ezzel is mintegy a hazai kisebbségek tizenhárom csoportjába nem számolt, viszont az örmények, ruszinok, bolgárok, görögök csoportlétszámát

Budapesten élő fekete-afrikaiak számos találkahelye, intézménye, rendezvénye, Afrika-napi mutatkozása, expókon, fesztiválokon egyre látványosabb megjelenése is. Elnagyolt talán az állítás, de a mindegyre erősödő hazai afro-kultúrában fokozódó nyomatókkal kezd mutatkozni a „négritűde”, mint a fekete kultúra valamely posztgyarmati vonása, amely főként reflexió persze, a kreált-konstruált „magyar-afrikaiság” imázsának építése érdekében megnyilvánulni készen – viszont mintha valamely „újafrikanista” igénynek kívánna megfelelni, ez a „Fekete Földrészt”-képviselőt mind határozottabban kialakítja a maga egyre gyarapodó kis köreit, a magyar és „fél-afrikai” második generációs milióból jöttek, illetve nyilván Afrika különféle tájairól érkezettek kapcsolathálózatát. E *hálózatosodás* a meg-megszakadó életviteli folyamatokkal együtt (változó migrációs állapot, bonyodalmas egzisztenciális feltételrendszer ad teret az új bevándorlóknak) hozzájárul lassan egy hazai/budapesti „kis Afrika” installálódásához – természetesen nem londoni, amszterdami vagy párizsi méretekben. De e közeg, mely számára az „afrikai” szónak az evidenciánál árnyaltabb jelentése van, függően a táji, nyelvi, etnikai, nemzeti hovatartozásoktól is, olyan afrikaiság-látzatokat, „nagycsoport-identitásokat” tart fenn, melyekben kifelé nem az elválasztó, hanem az integráltságot mutató jegyek vannak túlsúlyban. Tehát a kreált „földrészt-identitást” szolgálják beilleszkedésükkel vagy rejtekezésükkel az egyes (senegáli, marokkói, ghánai, nigériai, kongói, tanzániai, tunéziai, stb.) csoportidentitások, melyek szubkulturális tekintetben egymással versengésben, nemegyszer ellenségeskedésben is állnak. Ez a belső viszonyrendszer a zenei hálózatok újonnan alakuló terében is megnyilvánul, tehát az „afrikai afrikaiak” egymással jószerivel beszédkapcsolatban sincsenek sokszor, közben a magyarok közvetítésével mégis interpretációs formát találnak maguknak (egyesületek, alapítványok, kulturális fórumok, piaci nyomásgyakorlás, kulturális értékközvetítés megannyi alakzatában). Ezt érintve jeleztem fentebb, hogy ilyen nem-afrikai fénytörésben *reflektálódik* nemcsak az afrikaiság, hanem az afrikanizálás elfogadtatásában érdekelt civiltársadalmi csoporttevékenység is, mely az egyes (migrációs és/vagy kulturális) csoportok köré szerveződik: a legritkább esetben kerül egyazon érdekkörbe és kulturális milióba ghánai és marokkói, senegáli és nigériai, szudáni és dél-afrikai, kongói vagy tunéziai, kenyai vagy mozambiki, annak dacára, hogy magukat az afrikaiakat is több magyar civil és kormányzati szervezet próbálja integrálni (AHU, Tanzánia Barátai, Afrikáért Alapítvány, Afro Productions, Ebony Afrikai Egyesület, Magyar Afrika Platform, stb.). A kulturális-közéleti és politikai-reprezentációs szerveződés talán leggyengébb felülete lenne a hazai afrikai kapcsolathálóznak és a nemzetközi kapcsolatokra vagy diplomáciai hálózatra épülő önszerveződéseknek, de e téren akár még mélyebbre világítva sem igen kezdhünk elemzésbe. Annyi azonban máris látszik, hogy szinte teljességgel hasonlóképpen *refraktálódik*, szétesik és újraértelmezett kompozícióként vagy rögtönzési *reprezentációként* jelenik meg a zenei piacon is mindez a rétegzettség. A látványos elemek, mint szöttesek, faragványok, szobrok, táncok, viselet vagy ékszer piacra vitelének megannyiszor kísérője a gasztronómia, nemegyszer a hangzatos Afrika-asszociációk köre is (Bamako-rally, tevelés vagy oroszán-simogatás, csimpánz-mentés és fair-trade termékek forgalmazása, Kilimandjaro-kalandok vagy vadászati gyűjtemények presztízs-növekedése, fotókiállítások, kiadványok, filmek, konferenciák egyre szélesedő köre), de mint leghangosabb és a lehetséges közönséget tetszőleges helyszínen befogadói impressziókra kényszerítő eszköz: az utcai-köztéri vagy színpadi-fesztiváli dobzene is. A nemzeti kultúra-építés intézményrendszere és a nemzetközi kapcsolatok gazdagításának politikai-gazdasági platform-jellegű fejlesztési céljai, Afrika-kutatás és ökológiai, nemzetközi kapcsolati, politikai modernizációs tér változására fókuszáló tudományos meg üzleti át-orientálódás ebben a sűrűn zajló

egyenként is meghaladó populációt testesítenek meg. Annak, hogy nem jelentkeznek nemzeti kisebbségként, nyilván eltérő származásuk, etnikai-nemzeti identitásuk és részben rejtekezésük, migráns mivoltuk is magyarázata lehet.

hazai stratégiai térben mutatnak látványos eltérést, olykor konfliktusokat is. De ezeknek elvont vagy „magas”, makropolitikai szintje (tudomány, diplomácia, üzleti befektetések, észak-dél vagy kelet-nyugat stratégiák, európai Afrika-projektek, ökológiai vagy humanitárius programok, ivóvízpiaci vagy egészségügyi támogatás, stb.) ezidő szerint még korántsem találkozik a kulturális transzferek révén viszont sok apró sodrásban hazánkba áramló hatással. A makrostruktúra még intakt a mikrokultúrák hatásától, s fordítva: a szubkultúrák megmaradnak a marginalitásban, nem tudnak és nem is akarnak makroszerkezetbe illeszkedni. Ebből pedig itt nem a két szféra eltérő volta a hangsúlyos, hanem a magyarországi afrikaiak önköreiben lehetséges kulturális intézményrendszer belső tagoltsága, a származási-kulturális közösségek kicsiny voltából eredő széttagság válik inkább fontossá. S nyilvánvalóan ennek a marginális, a magyar nemzeti és kulturális szcénán belüli roppant kicsiny volta az, mely élesztő és befogadó közege lehet a kortárs zenei szcéákban megjelenő afrozenei csoportoknak is.

E kortárs zenei szcénák a lehető legegyszerűsebb módon kötődnek az egyes afrikai országok, kulturális nagytájak, nyelvek, hagyományok, eredeti vagy refolklorizálódott tradíciók kistérségi vagy szinte települési zenei örökségéhez. Az országoként más, eltérő tájegységi zenei hagyomány importja tehát eleve akkora másságot mutat, mint a gyimesi pásztorfurulya és a román fűvós nagyzenekar, a cigányprimás és a kolozsvári rapper eltérő tónusa. Függetlenül a szereplők nevétől vagy a formációtól, szinte futó benyomás alapján is az afrikai dobzenék javarészt fölismerhetők a hangszerek alapján, a szólamok tónusából, de más egyéb karakterjegyek alapján is. Mindenekelőtt a ritmikai intenzitás, kompozicionális profil, a produkciót körülvevő mozgás, tánc, hangszerösszeállítás alapján különül el az észak-afrikai („arab”), nyugat-afrikai („mandinka”) és kelet- vagy északkelet-afrikai tónusú muzsika, miközben a maga nemdemokratikus, nemtöbbségi, de „természetes” módon megszólító, „autentikus” mivoltában mindegyikük kihívó másságot mutat a magyar zenei színtéren is, miként eredeti közegükben szintén.

Minden szereplő alaposabb elemzésével kénytelen-kelletlen adós maradok ehelyütt, idő és terjedelem függvényében azonban nem lehet ama távolságtartó módon szólni erről a zenei színtérről, hogy jelesebb szereplőit ne nevesítem. Az írásom főcímében is jelzett kettős dimenzióban, hitelesség terén és viszonylagosan inkább piac-orientált dimenziókban csupán néhány csoportot vagy törekvést kívánok kiemelni, ami azonban nem jelent okvetlenül minősítést is. Ilyen metszetben az elsők között említendő a *Chalaban* észak-afrikai berber, illetve tradicionális marokkói gnawa zenét modern etno- és jazzes elemekkel ötvöző zenekar (a választott név „a gonosz kiűzését szolgáló dal”-ra utal, a csoport 1999-ben alakult, s mindmáig működik, alkalmanként trio-formációban is, Said Tichiti énekes-zenész vezetésével és inspiráló jelenlétével). Hasonlóképpen az eredeti, még kevesek által is alig ismert szenegáli muzsikát importáló, de azt kezdettől világzenei kontösben megjelenítő és látványosan színpadias formákba öntő jelenléttel mutatkozik a bevezetőben idézett Mbaye Ndiaye, aki *Afro Magic* nevű zenekarával ugyancsak évtizede járja a fesztiválokat, első lemezére csupán tavaly vállalkozva, ugyanakkor a professzionális szórakoztatóipari látványossággal szolgáló koncerteken (lásd Youtube) mindvégig a dobzene, ének és tánc ritmikai kibontakoztatását keresve, ennek terjesztésében tánciskolai, fesztiváli, workshop-jellegű és „buliképes” produkciókkal kíván jelen lenni – e tekintetben szinte kizárva azokat az afrikaiakat is, akik ezt hangzatos „bohóckodásnak”, inautentikus prezentációnak értékelik. Az afrikai zenei tájképről elsők között fölidézhető és hasonlóképpen szcenográfiai attribútumokkal körülvett az arab, török, egyiptomi, perzsa, szír elemeket finom előadásmóddal hitelesítő *Gozlan Fatima* megannyi jelenléte, kinek legtöbb előadásához kézenfekvően társult a hastáncos hazai szcénára számos szereplője (Dévaványai Dobfesztivál, Gödör klub-rendezvények, Afrika-napok, stb.), s kiről talán kételyek nélkül elmondható, hogy a tájegységenként is eltérő arab

darbuka-dialektusok legjobb ismerője és interpretálója. Talán korát és stiláris irányultságát már nehezebb meghatározni a (véltetően egyetlen vidéki, szegedi) *Human Bamboo* zenekarnak, melynek bizonyíték a legszuverénebb zenei identitása a legkülönbözőbb afrikai népzene „közti”, saját „fordításban”, feldolgozásban karaktert nyerő előadói stílus példája: kívülállóként hallgatva nem tetszik ki afrikai térségi „tájszólásuk”, nem követik kifejezetten a szenegáli, ghánai, guineai, elefántcsontparti, burkinai vagy mali zenei nyelvjárást, de kiváló ritmikai hangoltságuk tónusában a nyugat-afrikai dobzenék dinamikái szólalnak meg. Egyértelműbben követi ezt a hazai tolmácsolásban nyugat-afrikai példák kereséséhez és interpretálásához alkalmazkodni törekvő *Afrobreakz* dobcsapat, melynek gyarapodása, előlétele több szálon kötődik a Fehér Károly (egykor Afro Magic-tag) által tudatosan invitált (African Footprint International, ghánai tánc- és dobcsapat, újabban a legjelesebb afrikai világsztárok meghívásának szervezése, lásd Mamadou Traore, Mohamed Bangouraké, Mamadou Diabate, Abraham Kwabena Mensah) és honosított „textuális” előzményekhez, illetve az ugyancsak Fehér révén Budapestre került *Abdul Aziz* iskolájához, ahol az Afrobreakz-esek dobtanulmányaik alapjait kapták meg. Az Afrobreakz /a név *afro* része nyilvánvaló zenei orientációt tükröz, második névtagban a *break* az afrikai zenének, jazz-nek, népzene, szakrális zenének is olyan szólófrázisa, amelynek egyéni hangzása, „kérdése” és ritmusa a többi hangszer váratlan válaszát, ellenbeszédét vagy elhallgatását idézi elő, vagyis szüneteket, közjátékokat vagy szólókat, hallható szaggatottságot és a szövegmegosztást is tükrözve/ már parafrázisaival és szakrális vagy tánc-alapú improvizatív dikcióival szerényen, de a legteljesebb nyíltsággal követi nyugat-afrikai zenei nyelveket beszélő és megjelenítő (továbbá oktató) *Abdul Aziz* irányát, ugyanakkor befogad más hatásokat is. Aziz nemcsak a mindegyre bővülő és népszerűsödő első budapesti djembe-iskola fenntartója, hanem az egyetlen előadóművész, aki a chora (afrikai hárfa), balafon és guineai fuvola mellett többféle ritmushangszeren (djembe, dundun, sangban, kenkeni) a tradicionális malinke ritmusokat játsza zenekarával, a 2008-ban Budapesten alakult *Sankolokan*-nal. Megtévesztő természetességgel ez a hazai dobcsapat képviseli a leghitelesebb nyugat-afrikai dobnyelvet, avagy inkább nyelvcsaládot, hisz előadásmódjuk a leggyakoribb afrikai szcénát követi: idézetek, parafrázisok, átvételek, újraértelmezések, átfogalmazások, rögtönzés-értékű újítások, felhasznált autentikus zenei motívumokra épülő feldolgozások jellemzik számaikat, öltözetüket, ezzel egész színpadi jelenlétüket az egyedi tradíciókövetés határozza meg. Még megtévesztőbb a hazai afro-zenei milióban (bár évente néhány színpadi megjelenésen kívül alig ismerhető) a *Sankofa* együttes, mely fellépéseinek rendszerint Ghána kulturális térségeit, zenei tájegységeit járja be zenei illusztrációkkal, de sztenderd műsorukban bohózat-igényű táncos színjáték és „törzsi” kváziszertartások fölidézése is helyet kap – ugyancsak hódolva egy afrikai populáris műfajnak. Hasonlóan a show-jelleg dominál a *Bongo Man* (Afro Magic-ból kivált) formáció előadásain, melyek valamifajta „akusztikus Afrikát” idéznek anélkül, hogy a földrész zenei kultúráinak meghatározható részét hoznák hiteles mintaként.

A szcénák és narratívák jó elegyű *keveredésére* utal a meghatározó szerepű Abdul Aziz és Fehér Károly vendégjátéka a Chalaban utóbbi illetve korábbi produkcióiban, vagy a Dévaványai Dobfesztivált immár tizedik éve szervező Zsarnai Gábor jelenléte többféle hangszerrel és több zenekari formációban is. Meglehetősen kicsiny tér ez tehát, melyben a hitelesség elfogadása, megismerése és követése kétféle nyitottságot kell harmonikussá tegyen: *afrikaiak interpretációit* hazai zenei kultúrájuk elemeiből, dialektusaiból és közlésmódjaiból (avagy „üzeneteiből”), továbbá a *befogadó magyar zenei aktorok érzékenységét* a messzi közlésmódok megismerése, tolmácsolása, megértése és elsajátítása terén. Egzotikum és parafrázis, rákérdezés és újraformálás, át-interpretált nyelvi anyag, aktualizált közlésmódban vagy konvencionális megjelenítésben... – ez a tétje és

eredménye a szóbanforgó szcena létezésének. Ugyanis nemcsak a migránsok, hanem valamelyest már a hazai dobzenei szcena szereplői is elsajátították annak módját, hogyan lehet az eredetinek, „hagyományosnak”, „egzotikusnak”, „archaikusnak” tekintett kultúrát megjeleníteni, „társadalmilag és politikailag instrumentalizálni”. Ahogyan erről Niedermüller Péter ír az *Enicitás és politika késő modern nagyvárosi világáról* szólva: „A késő modern nagyvárosokban élő etnikai csoportok megértették, hogy „hagyományos” vagy „archaikus” kultúrájuk nyilvános megjelenítésével olyan szimbolikus tereket, olyan „időszigeteket” hozhatnak létre, amelyek nemcsak menedékkül szolgál(hat)nak a társadalmi és politikai diszkriminációval szemben, hanem egyben társadalmi elismerést is biztosít(hat)nak. Azaz az etnikus kultúra nemcsak gazdasági, hanem szimbolikus tőkébe is átfordítható. A lokalitás-koncepciónak ezt a kettősségét elemezve Arjun Appadurai különbséget tesz „lokalitás” és „szomszédság” (neighborhood) között. Appadurai a „lokalitást” viszonylagos és kontextuális perspektívának, összetett fenomenológiai minőségnek tekinti, amely a társadalmi közelség, közvetlenség (immediacy) érzésén, a társadalmi interakciók technológiáin, illetve a kontextusok relativitásán keresztül jön létre. A „lokalitás” mint fenomenológiai minőség az, ami a cselekvésekben és a közös társadalmi hovatartozás érzésében manifesztálódik. A „szomszédság” fogalma viszont a lokalitás konkrét létező társadalmi formáját jelöli, azokat a közösségeket, amelyeket saját fizikai helyükön keresztül, annak segítségével lehet definiálni és jellemezni (Appadurai 1996:178-199). Appadurait tehát nem valamely etnikai csoport kulturális jegyei, sajátosságai érdeklik, hanem az, miképpen jönnek létre lokális közösségek a késő modern társadalmakban. Másként fogalmazva: a kérdés az, mi módon képesek a „migránsok” ebben az előbb említett értelemben „lokalitásokat”, új társadalmi helyeket teremteni, s ezen keresztül miképpen reflektálnak a politika, a kultúra és hatalom késő modern viszonyaira. A késő modern nagyvárosokban élő és a városi társadalom alsó osztályához tartozó „migránsok”, etnikai csoportok esetében tehát nem etnikai elhatárolódásról, fundamentalizmusról van szó, és nem is kulturális konfliktusokról – amint azt a politikai és társadalmi diskurzusok oly gyakran hangsúlyozzák –, hanem arról, hogy ezek az alsó rétegekhez tartozó csoportok igyekeznek a hierarchikusan szervezett városi társadalmon belül saját helyeket és lokalitásokat létrehozni. És ez természetesen azok politikai akciója, akiknek a kultúrán, hagyományon és etnicitáson kívül nincsen más eszközük. Magukat etnikai kategóriák segítségével identifikálni, ez nem a „migránsok” választása, hanem ez az az egyedüli lehetőség, amelyet a késő modern társadalom a számukra fölkinál. Mivel ezeknek a csoportoknak nincsenek politikai jogaik, gazdaságilag és társadalmilag marginalizáltak, egyszerűen nem marad számukra más lehetőség, mint bezárkózni saját kulturális idegenségükbe, saját kulturálisan definiált etnicitásukat folyamatosan megjeleníteni és politikailag instrumentalizálni” (Niedermüller 1999:105-120).⁹⁷

A Niedermüller leírta „szigetformálás” és etnikus alkalmazkodás nemcsak a szociopolitikai vagy migráció-politikai színpadon zajlik. Egyrészt korántsem mindenkinél „az egyedüli lehetőség” a party-szcénában való jelenlét elfogadása, másrészt mindez még árnyaltabban, de sokkal erőteljesebben van jelen a migráns csoportok szubkulturális specifikumai esetében. Az etnozenék és a világzene közvetlenül vagy áttételesen politikára ható sajátos vonásai (pl. rap/hip-hop, rai, ska, reggae, stb.) két fontosabb dimenzióban tekinthetők át a jelen szcénái és mediatizált narratívái mentén. Egyfelől a zenék *térnyerésében*, ezeket a tereket kialakító, kisajátító, magukénak érző, formáló és uraló mozgásdimenziókban formálódik bizonyos „univerzalizációs” hatása számos migráns, menekült vagy diaszporikus közösségnek (fekete-afrikaiak, cigányok, szefárd zsidók, törökök, pakisztáni, kurd menekültek és maghrebiek a legmarkánsabb képviselői ezeknek);

⁹⁷ Forrás: Niedermüller Péter: *Etnicitás és politika a késő modern nagyvárosokban. Replika* 38. (1999):105-120. Elektronikus forrás: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/honlap/38/07nieder.htm>

másfelől pedig maga a *diszpóra* léte, amely a teresedésben és „hódításban” nemcsak az egykori haza, az elűzetés, menekülés, elhurcoltatás helyszíne iránti kötődések mentális-identikus vágyközössége marad, nosztalgikus felület vagy a kollektív emlékezet továbbélésének toposza is, hanem mindezen hovátartozásoknak új keretet, a leszármazottak harmadik nemzedékét követően pedig már a beilleszkedettség vagy szembenállás új formanyelvét is kínáló közeg. Fényes példája ennek a klezmer, a roma rap, a szibériai punk, az afro-amerikai gospel és blues vagy az egyes hangszerek hódítása a jelképiség és identitás-szimbolizáció révén (afrikai húros hangszerek Amerikában, afrikai dobtípusok Jamaikában, tabla és szitár a nyugati koncertzenében meg egyes jazz-műfajokban, stb.). A migrációs vagy diaszporikus zenei jelenlét világzenei összefüggéseit Philip Bohlman és LeRoi Jones kötetnyi terjedelemben tárgyalták (utóbbi az afrikai gyarmatosítás során a 17–18. században Amerikába került afrikaiak és a blues kialakulásának történetében, előbbi pedig a világzene és a migrációk, globalizáció és nagyvárosi „zenei közraktárak” stratégiai kérdéseit elemezve, lásd Bohlman 2004; Jones 1970; valamint Széli 2008; Robecchi 2009; Tchebwa 2005), s mindezen források köréből is mintegy közös „szentenciaként” emelhető ki az autentikus, eredet-közeli vagy hitelesség-kereső egyik törekvés hitelességének kérdése, szemben a másik, a konstruált identitást, narratív kultuszt, revival-típusú kötődést hangsúlyozó törekvések együttes jelenlétével. Az antropológiai elméletekben ez a revival/survival kérdések fél évszázados vitájában is megmutatkozó dichotómia azonban éppen a zenei terekben és ezek világzenei-globalizációs trendekkel összefüggő arculatában jelenik meg mindegyre harsányabban, ráadásul úgy, hogy a hitelesség kérdése egyúttal piackeresési és térnyerési stratégiák építője vagy háttere is lesz.

Visszatérve itt az elhagyott hazai afro-zenei körképhez, csupán jelzem, hogy a magyar szintén megjelenő afrikai zenei tradíciók különböző csoportjai éppen ez okból helyezhetők el a magyarázatok tartományában hangszerek, zenei dialektusok, fúziós kapcsolatok, partnerkeresések összefüggésrendszerében. A világzenei sodrás, mely a magyarországi szcénában részint az autentikus, részint a divat kínálta hullámokban teljesedik ki, különbözőképpen vált ki válaszdási módokat az egyes zenekarokból, függően attól is, mennyire involválódtak, mennyi ideje zajlik érvényesülésük folyamata, milyen hagyományt hoznak és milyen kívánnak követni a hazai etnozenei térben: a Chalaban, az Afro Magic, a HaGecher vagy a Nomada mintegy „megengedheti” magának, hogy fúziókba kezdjen zenészek, stílusjegyek, partnerek, átvétel útján tolmácsolt dalok terén, s befogadjon jazz- vagy népzenei (folklor vagy folklorizálódott) hatásokat is amellet, hogy a világzenei hullámmásban keresi saját kialakítható helyét és szerepét; a rövidebb ideje utcai vagy fesztiváli szcénában szereplők azonban, s különösen a menekültek, társadalmi státuszuk terén még félig definiálatlan térben élők köre (Sankofa, Bongo Man) még megpróbál előadói műfajában a tradicionális, mások által kevésbé ismert előadói produkciókkal szerepelni, előadói pozíciót kiépíteni. Ugyanezt a hazai pályán létrejövő új zenekarok (Sankolokan, Afrobrokez) már nem érzékelik identitás-kényszernek, hiszen sosem lehetnek valóban afrikaivá, akármilyen autentikus zenét játszanak is. De éppen emiatt a hazai etnozenei piacon megjelent afrikai zenék iránti érdeklődés sokasodó esetszámmal mutatkozik meg az utcazenében, afro- vagy afrikai fesztiválok alkalmával, rádiós felvételeken vagy tömegdemonstrációs alkalmakkor, hisz az autentikusság e csoportok épp itt legkevésbé számonkérhető eredménye/teljesítménye.

A zenei terek (etno- vagy szocio)politikai arculatai tehát kétféle módon is megjelennek a diskurzusok meghatározó szereplői és érdekszférái oldalán: egyfelől a menekültek, diaszpórák, szubkultúrák térkeresése és térnyerése mint lokális policy-k részei formájában, másrészt az identitás-építés, -fenntartás és -forgalmazás körén belül, ahol a származási közösség, térségi kultúra zenei kapcsolathálója még tovább feszíthető-húzható, függően attól, milyen kapcsolatrend marad fenn a migráns muzsikusok eredeti, származási közösségeivel. E téren a Chalaban, az Afro Magic

vagy a Sankofa a jellemzőbb mintázat, akiknél a kibocsátó közösséggel fennmaradt kapcsolat politikai-külpolitikai téren is legitimé vált vagy az is volt, így Algériával, Marokkóval, Szenegállal vagy Ghánával kialakított „nemzetközi” viszonyok nem akadályozták a „térkiterjesztés”, sajátlagos „újgyarmatosítás” elindítását a zenei terekben, (relatív jóval kisebb demográfiai jelenlét dacára), s ehhez a trendhez kapcsolódhatott az utóbbi időkben a Sankolokan „visszanyúlása” az eredetiségük tekintetében elvitathatatlan nyugat-afrikai dobzenék, chora- és balafon-interpretációk irányába, valamint az Afrobreakz vagy a Human Bamboo, mely ezek mintáit amatőr lelkesültséggel és önképző, partnerségi és kooperációs nyitottság terén próbálja pótolni, jóval több adaptációs stratégiát felmutatva az etno-műfajok közegeiben, mint saját zenei hagyományba ágyazottan mutakozó társaik a zenei szcénában. Ennek ugyan (csak messzi mögöttes tartományában, de mégis) ott rejlik a toleráns vagy normatív kezelési attitűd a migráns kultúrákkal összefüggésben (Bohlman egyenesen azt állítja, hogy a diaszpórákat a zene egyesíti, s a világzenék is akként lesznek azzá, hogy a diaszpórák teremtik meg hatásukat, piacukat, befogadói körüket és kisugárzó hatásukat, lásd Bohlman 2004:148-149, 157-160), a másik oldalon viszont a befogadó társadalom, a civil szervezetek, programok, érdeklődő és nyitott közönség a szembeni térfélen, amely rejtett diskurzusok szintjén ugyan, de még az idegen-ellenesség és burkolt rasszizmus aktuális hömpölygéseivel ellentétes „máskéntbeszélést” is magába rejti. E téren direkt politikai és nemzetközi kapcsolatvállalási vagy külpolitikai sugallatok jelzésére nem vállalkoznék, ezt a kibocsátó közeggel összefüggő befogadó miliőt azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni a teljes és belterjes kép felrajzolásakor. Egyebek közt azért nem, amiért nincs Magyarországon sem az „apartheid állam” bűnös víziójával körülvett dél-afrikai, vagy a „szovjetbarát” jelzővel illetett egyiptomi „zenei képviselő” a szcena szereplői körében... – de van viszont például tunéziai, egyiptomi, szenegáli (és induló stádiumban iráni, indonéz, japán, török) etnozenei pályaformálás annál inkább. Ez is azokat a zenepoétikai és zenepolitikai összefüggéseket mutatja föl, melyekre egyfelől a zeneantropológia, másfelől a politikai antropológia irányít figyelmet, de amikor ezt teszi, egyikük sem a zene, a hang, a zenekarok, a szcena szereplői felől, hanem a tudomány „magasából” vagy távolságából teszi.

Ugyancsak a zenei terek városi térhasználati rendjével összefüggésben érdemes figyelemmel lenni a „társadalom teste” és a „politika teste” közötti kapcsolatokra, összefüggésekre. Az analógia nem új, sőt nem is eredeti, az istenkirályságok óta evidencia, hogy a hatalom és szakralitás az uralkodó testében lakozik, megnyilvánulásai és térbeli uralomkiterjesztésének fizikai határai épp ezért korlátlanok lehetnek. A társadalmi migrációk történetében, s különösen a gyarmatosítás folyamatában kialakult specifikus terek, rabszolgák letelepítésének, migráns csoportok elkülönítésének, nem kellő intenzitással megértett menekült népeknek biztos keretek, elkülönült határok között tudása, mely evidensen kormányzati policy következménye volt, mindenhol és minduntalan kitermelte azt a kettősséget, amellyel a kulturális határépítések fizikaivá válása reprezentálta önmagát. Különösen az afrikai amerikaiak körében vált ez látványossá, ahol az afrikai múltból hozott szakrális hagyományok, rítusok, ritmusok és jelentéstartalmak az amerikai negro népzeneben, később az ebből fejlődött jazz-ben kaptak kettős tartalmat: egyfelől az emlékezés, vízió, álom, emlékezet-építés stratégiáiban, másfelől e kulturális örökség mélyén és felszíni megjelenésformáiban is jelen lévő elenkulturális reprezentációk módján (lásd oldalak százain át Jones blues-kötetét és a kortárs antropológusok között kialakult „örökségvita” lefolyását, nem utolsósorban a zeneteoretikusok és a poézis felől a kérdések etikai hátterére figyelmet fordító szerzők teorizálását).⁹⁸

⁹⁸ *Body and Soul: Poétique éthique et politique. Jazz et problèmes des hommes.* Livres, 2002/II. <http://patlotch.free.fr/text/1e9b5431-143.html>

A zene művelése, a magyarországi afrikai zenei szcéna teljesebb köre kiegészül az amatőr muzsikások, utcazenészek, marginális csoportok holdudvarával is. Ők jobbára magányosak, nemegyszer a Margitszigeten, Vörösmarty téren, Nyugati téren kalapozva vagy egynémely afro-rendezvény „fel nem kért” előadójaként, a színpad háttérében vagy a jemmelés idejére kapcsolódnak be a kollektív muzsikálásba, de legfőbb jellemzőjük, hogy hangszereik minősége gyatra, kisebb méretű, rendszerint turistáknak szánt hangszerutánszatokon kezdik, s csak esetlegesen folytatják vagy egészítik ki életvitelüket méretes, veretesebb hangú dobokkal, csoporthová tartozással, önképzéssel, próbákkal. Számukra – s ez korántsem lebecsülendő funkció – a kortárs afrozenei szcénában nyíló tér a látszatok fenntartása, öltözeti elemek alkalmazása vagy a dob mint identitás-szimbólum hordozása a marginalitás mítoszához kötődő önreprezentáció, gyakori szereplői a szabadtéri rendezvényeknek, kollektív eseményeknek, hajcihőknek, felvonulásoknak és demonstrációknak (ilyenek voltak egykoron, az előző évtizedben a tabáni tűzésekkel közös tabáni esték, utóbb a hajléktalanokkal szolidáris városi attrakciók, a *Zene Világnapja* vagy a *Tánc Világnapja*, a *Föld Órája* vagy a *Békejel* civil megmozdulásai), s esetenként Ők a rejtett/virtuális hátszínház a budapesti afrozenei oktatás utánpótlásának, a nyilvános-közös „jemmeléseknek”, vagyis rögtönzős együttlételemeknek.

A marginális dobosok állapotrajza még aprólékosabb leírásra vár, itt csupán a szcéna „statisztáiként”, mellékszereplőiként kívántam jelezni létüket. Fontos esetükben a zenetanulás és önképzés szándékolt vagy tudatos vállalása mellett vagy helyett az autentikus forrásokhoz jutás, zenék gyűjtése és cseréje, továbbá a Budapestre látogató legnevesebb afrikai dobzenészek nyilvános (és ingyenes!) workshopjain való részvétel. Ehhez a jelenlétéhez szolgáljon adalékként egy szituáció-leírás, melyben a dobolás mint transz-állapot megjelenése mutatkozik meg jellemzően. Ezek a találkozók olyan, főként a magyarok számára szinte rituális színpadok, melyeken a szertartás és a formai elemek tartozékai csak ritkán adóttak (pl. a zene mint szöveg értelése, a ritmus mint tartalomhordozó magabiztos átlátása és eszköz-funkciójú kezelése, a kollektív zenélés belső szabályaihoz alkalmazkodás – társakra figyelés, tempó tartása, kísérő funkció vállalása, szereptudat és „zenekari” funkció átlátása, mértékletesség megtartása, az előadó vagy djembe-mester respektálása, méltó tisztelettel honorált közös zenélés értéktudata, stb. –, egyszóval oly módon) *esetlegessé*gnek kitettek, hogy szinte valószerűtlen az ismétlés lehetősége, újabb alkalommal a szerzett tudás felhasználása, netán kreatív fejlesztése is. Itt ismét visszatér az autentikusság kérdése: ha a vezető dobos kétségtelenül hiteles, mert olyan afrikai kultúrából, olyan professzionális zenei világból jön és olyan muzsikát játszik, melyet abban a tájegységi kultúrában „anyanyelvi” szinten is kevesen ismernek és gyakorolnak, akkor az ő személye kétségen felül áll – de nem így a befogadóké, akik számára e körülmények egyike sem adott. A közös zenélés, vagy később a feldolgozások, parafrázisok, világhálóról beszerzett felvételek, melyek kotta nélkül is eszközei a kollektív identitás-építő színtérnek, ezt az anyanyelvi szintű népzene-átvételt nyilván lehetetlenné teszik, viszont a szélesebb befogadó környezet számára evidensen hitelesnek minősülnek a továbbiakban... Pedig pusztán az utánzásos tanulás, a mintakövetés, a stílári értékátvétel is viszonylagossá teszi, lehet-e autentikus, ami nem az, s autentikus-e, ami az előadó-oktató-művész saját stílusában a hazai, saját közönségének szólóan fogalmazódik meg, avagy ami az előadói szcénában a technikai ügyetlenséggel megvert „statiszták” másolataiban él majd tovább, ha lehetővé teszi ezek megtanulását... Más tempó, más frazírozás, más táncmód, más zenei dikció, más tagolás, eltérő kíséret, egyes hangszerek hiánya, a zenei szituáción belül a hangszer típusok helye és szerepe, mennyisége és funkciója mind-mind problematikusak még az autentikusan belül is, hát még az inautentikusban...

Példaként hadd hozzam a guineai Bangourake mester budapesti work-shopját (Gödör Klub nyilvános jammelés, később kisebb dobcsapat alkalmi szereplői számára oktatás a Sankolokan próbatermében...), melyet prágai vendégszereplése mellé vállalt el hirtelenjében, s ahol mintegy 15-20 kezdőnek számító „djember” vett részt, a Mester pedig a bemutatkozás első pillanataiban azzal kezdte: a djembe egy hangszer, kommunikál, nyelvezete van, közlésformái kötöttek és logikusak, érthetőek és tiszták, nyelvét megtanulni nem ördögösség, hanem eszközhasználati eljárás... Fizetős diákjaihoz szólt, mint vendégtanár, elismert mester, komoly presztízssű professzor. És szólt rögtön a tesztelő-vizsgáztató hangnemben, helyzetbe hozva a jelenlévőket: akarjanak megfelelni a képzés céljának. Abban a térségi, sőt földrésznyi kultúrában, amelyben a tanító presztízse a népek körében biztos vetekszik a politikusokéval vagy bankárokéval, természetes módon lehet/kell azzal kezdeni egy oktatási órát (ahol zöldfülűek vesznek részt), hogy megpuhítjuk őket azzal a kérdéssel: na, mit ismersz, mit tudsz eljátszani kezdőként...?! Analógiával élve: az első éneklecke alkalmával azt kérdezni valakitől: Puccini, Verdi, Bartók vagy Hindemith művét akarja-e elénekelni – nem épp a kooperációra alapozó pedagógus megnyilvánulása..., ezért lényegében megalázó, „helyre tévő” is... Nem biztos, hogy tudatában volt, vagy számolt vele, hogy a diák-helyzetben lévő felnőtt európai-amerikai ember – ha el is ismeri a professzort, vagy ha megfizeti oktatási szolgáltatását – akkor bénul meg csak igazán, ha rögtön semmisségére hívja föl figyelmét a tanítója. Ugyanez a helyzet Afrikában még sokkal egyértelműbb, ezért kézenfekvő, hogy az afrikai kultúrán kívüliekkel szemben először az elfogadás, a tekintély tudomásul vetetése, a szituációs szerepjáték alapszabályának rögzítése az indítás, minden más csak utána következhet. Mármost ebben a próbaszituációban, még akinek gyakorlata van-volt is, azonnal a heveny bénulás áldozatává lett, s csak másnap, a szakmai work-shopon oldódott ez a kommunikációs kölcsönhatás... – amit részint saját eredményességének, részint a tudásátadás folyamatában a diákok alázatának révén sikerült előállítania, avagy „refraktálnia”. Ezenközben elmondta ugyan, hogy egy komplex zenei darab minden szólamának és frazírozásainak megtanulása évek munkáját igényli – tehát megnyugtatóan tudatában volt a kétszer két órás próba lehetséges eredményének, de afrikai módra szüksége volt az európaias fölény elsődleges letörésére. Maga az oktatás, partnerségi viszony felkínálása egészen elképzelhetetlen módon aszimmetrikus ugyan, de a cél a work-shop idején nem a barátkozás időlegességének konstruktuma, hanem az élményalapú tudásátadás: a *feeling* itt a közös zenei nyelv és mozgásdinamika megértésének érzékeny képessége számára kialakított érzelmi kínálat, közérzeti állapot (bővebben lásd az afro-amerikai jazz párhuzamos hatástörténetében erre rimelő időszakok áttekintését Berendt 1982:77-81).

Külön is említendő a hitelesség vagy kvázihitelesség terén formált esélyek és érvényességek köre. Az afrikai zenék java részében – de párhuzamként akár a japán, az indiai-bengáli, indonéz, pakisztáni, mongol vagy ír-kelta példákat is felhozhatnám – különös-kiemelt fontossága van az előadó kilétének. Részint a hangszeres tudás révén megképződő kivételesség, részint a tradicionális előadói szerepkör az, amely behatárolja a bárhol és bárki más által követhetőnek gondolt előadói stílusjegyek autentikus mivoltát. Számos zenei kultúrában szinte „érinthetlenség” kérdése egy-egy előadó tradicionális kivételességének léte, de ez az afrikai zenei kultúrákban még hangsúlyosabb, nemcsak az elvitathatatlanság, hanem a „felhatalmazottság” értelmében is. A Budapesten vendégszereplő Mamadou Diabate jöttének beharangozásaként került szemünk elé magának az előadónak, s így a zene mint előadóművészeti eszköznél jóval több és gazdagabb, szinte szakrális tartalomnak jelentősége: „A Diabate nevet (ejtsd Dzsabaté) a 13. századi Szundzsata eposz említi először és pedig Dian-baga-te formában (magyar jelentése: Ellenállhatatlan). Mindmáig hűek maradtunk hivatásunkhoz, s ez magyarázza, hogy a modern nyugat-afrikai zene élvonalában sok Diabate található. Míg a Mandé nyelvterület északnyugati

részén Maliban és Szenegálban élő Diabaték hangszere a 'kora' (ez egyfajta hárfa), mi délkeleten, Guineában, Elefántcsontparton és Burkina Fasóban inkább a 'balafon'-t (a nyugat-afrikai xilofont) kedveljük. Mint sok afrikai népnél, egyes foglalkozások nálunk is meghatározott klánok (dinasztiák) kiváltsága illetve kötelessége. Kívülállók se nem gyakorolhatják, se nem tanulhatják ezeket. A zenés történetmondás 'Jeliya' (ejtsd dzselija) is egy ilyen mesterség. A családnév a bizonyítvány, vagy a 'jogosítvány' hogy valaki e mesterséget gyakorolhatja, a tudást viszont nap mint nap bizonyítani kell". E Fehér Károlytól átvett szöveg az előadó portréjának része, s azért idézem olyan példa gyanánt, mely tükrözi a zenei tekintély, a tradíció, a világzenebe ékelődő tudásátadás és a megközelíthetetlen, szakrális értelemben elérhetetlen zenei szaktudás „popularizálásának”, piacra vitelének sajátos inautenticitását is, mert enélkül maga az előadó is teljes elutasítását, rangjának tiszteletlen kezelését élhetné át. Ennyiben pedig a hitelesség egészen látványos módon nem tisztán üzleti, piaci, siker vagy érvényesülési kérdés, hanem funkciótudat, elhivatottság és küldetésesség kérdése is – vagyis kevésbé látható, de annál intenzívebben jelen lévő policy formálója.

A mai magyarországi társadalom- vagy politikatudomány a *zene és politika* kapcsolatát nem tematizálja másként, mint egymástól idegen, kivételes esetekben a szórakoztatóipari piac vagy művelődési szokások terén jelen lévő entitásként, tehát közöttük kapcsolatot keresni nem kutatási törekvés, identitások és mentalitások térbeliségét még ennél is kevésbé elemezzetik – mert ez látszólag „nem politika” a struktúra-párti politológiai elméletek fényében. Sőt, javarészt a hagyomány-kötött kultúra-elméleti és zenei felfogásban is úgy van jelen a népzene, mint földrajzi gyökerű történeti adottság, nem pedig mint a térben mozgó, *kiterjedő-hódító és átvehető-befogadó narratíva*, melynek időisége korántsem független a globalizációs hatásoktól, világzenei divatoktól, s még kevésbé a lokális vagy szubkulturális mozgások jelenidejű sodrásaitól, a befogadó-válaszadó közeg rugalmas alkalmazkodásától, zenei ismeretanyagától, stb. (bővebben lásd Bohlman 2004:82-91, 159-160; Darvas 1977:10-38; Schaeffner 1943:213-218; Berendt 1982:74-89; Tchebwa 2005:45-58; Losonczy 1969:6-37; Adorno 1970:330-497). A népzene mai, világzenei köntösbe öltözött, részben fúziós felhangokkal bővült, részben „re-tribalizálódott” megjelenésmódjai ugyanakkor ennél mélyebb, árnyaltabb, émikus megközelítést igényelnek, melyeknek nem csupán a zenei fogyasztás szociológiai vagy a zenei hálózatok és szolgáltatások terjedését illetően nyomon követhető piacosodási mutatói válnak érdekessé, hanem az előadók, tónusok, hangnemek, ritmusok, üzenetek autentikus és transzformált jellemvonásai, helyszínei, szereplői és térkiszármaztatási módszerei, szimbolizációs eljárásai, reprezentációs vagy „transzpolitikai” aspektusai is. Bohlman a világzenei folyamatok áttekintését a zene-fogalom relatív voltának vázlatozásával kezdi, s megnyugtatóan tisztázza ismeretelméleti meg kutatástörténeti szempontból is, mi minden lehet zeneként értelmezhető (zaj, zörej, ritmus, hangok jelentéstere, akusztikus gesztusok kánonja, szertartás-elemek feelingje, énekelt beszédjelek, stb.), s mekkorát téved a világ zenei kultúráinak többsége szempontjából, aki valamely „dolog”-ként gondolkodik a zenéről, „globális” vagy univerzális hatását tételezi föl, megjelenésmódjaiban pedig a hasonlóságoknak örvend, nem pedig az ontológiai jellegű másságoknak (Bohlman 2004:19-25).

Rövid áttekintésemben ennek az egyedi-autentikus mivoltában is relativizálható inautentikusságnak felmutatásával próbáltam kísérletet tenni a budapesti afrozenei szcena néhány jelenségének értelmezésére. Ezt a városi térhasználati és szegregációs térigényt, a margitszigeti dobszerek, Gödör klub-beli weekendek, Afrika kapcsán lebonyolított társadalmi érintkezések és etnokulturális szomszédságot építő stratégiák néhány árnyalatára fókuszáló összefoglalást elsősorban a szereplők és a színtér kapcsolatrendjének megjelenítésére szántam, korántsem méltó

részletességgel kibontva ezeket. A Max Weber-i megértő szociológia zeneelméleti sejtéseinek alkalmazása révén a történeti alapon levezetett oksági összefüggések analógiájával, hangszerek és hangszeres csoportok keletkezése, hozott és közkinccsé vált tradicionális kultúra-minták követése és a használatukat körülvevő spirituális klíma bemutatása révén arra tettem kísérletet, hogy felfessek egy jellemzően fővárosi szubkulturális hullámozást, szereplőivel, diskurzusaival, dialógusaival, részben kapcsolathálójával egyetemben. Fontosnak látom hangsúlyozni, hogy a szcena szereplői reprodukciós alkotói folyamat részesei, amennyiben kreálnak, átvesznek, tanulnak, alkalmaznak, közös térbe hoznak és nyilvános szférába segítenek csoportszintű interpretációkat, melyek intenzitása egyre látványosabban hat a lokális koncert-platfornon. Az afrikai dobzenék Magyarországon az eredeti ütőhangszerek sajátos kommunikációs tartományban, agresszív-intenzív terjedési amplitúdóval, a szívhang érületi analógiájával érvényesülő hatásaként olyan taktus-kontaktus viszonyt, prozódia és „dramaturgia” olyasfajta érületi bázisát kreálják meg, melynek rendszere, zenei és táncnyelvi dialektusai újfajta közléskultúra formálásának lesznek részeivé, s amelynek makro-szintjén ugyan jelen van migrációs és globalizációs trendek számos formája, de mikroszintjén a zenei kommunikáció, közlésnyelvek, dialektusok és stílusok rétegei, partnerkapcsolati hálózatai rejlenek, belső alkukkal, inherens értékrenddel, eltérő és párhuzamos szcenáriókkal. A hazai afrokultúra piacán jelenvalónak látszik az az értelmezési mód a jelenségek leírásában, amelyben a kulturális idegenségbe zárt és a gyarmati fejlődésben megmutatkozó társadalmi struktúra-értelmezések európai középosztályi változatai találkoznak a nem-európai zenei világok funkcionális harmóniáinak nem racionalizált világaival, s ebben a térben hangszerformálási és kompozicionális specializációk között látszanak olyan harmóniák megteremtődni, melyek éppenséggel nemcsak az afrikai zenékre-zenekarokra vagy zenei produkciókra jellemzőek. Szinte párhuzamosan változik ez a befogadói és előadó világ a világzenei hatások révén, importált eredetiség és autentikus hangzás, deterritorializáció és új térnyerés, migráns stratégiák és hitelesség-változások mezőiben. Nem kivételes, nem egyetlen útról vagy transzformációról van szó, hasonló történt az andoki utcazenészek megindulása és Európába vagy hozzánk érkezése terén, a japán ütősök amerikai sikerei vagy a pakisztániak világhódítása terén, miként párhuzamos a folyamat a bukaresti utcazenei szcénában vagy a kolozsvári terek és síkátorok miliójében is (mint erre kötetünk több szerzőjének írása konkrét milióban világít rá). A befogadási folyamat és az interpretációk színtereiről vaskos kötetnyi immár a dokumentáció, *mellékletként* itt most csak a legtöbb kölcsönhatást és narratív adaptációs játéktérrel intenzíven kereső Afrobreakz dobcsapat mutatkozásaiból idézek föl néhány jelet, annak illusztrálására, milyen miliók, feelingek, helyszínek, társítások és szerepvállalások jelzik a folyamatot, amelyben az egykor gyarmati térből a megnyíló Európába érkező domináns kulturális hatások mintegy átírják a hitelesség, eredetiség „kottáit”.

Interpretációm végkicsengését és tanulságát mindezek alapján úgy összegezném röviden: a hazai afro-műfajok autentikusságának mércéjét a nem-autentikus nyilvános reprezentációk többsége határozza meg, de éppen mert a valóban *autentikus* (a maga természetes keletkezési közegében) nem tart igényt e „valódi hitelesség” elismertetésére, az inautentikus megjelenítés tudomásulvétele egyre inkább önmagában szolgál az elfogadás alapjául, függetlenül a befogadó közeg eredetiség-élményétől és hitelesítő gesztusától. A jövő „zenéje” ebben a kontextusban a mind hitelesebb stíláriis azonosíthatóság, a parafrázisok és idézetek, átvételek és újraalkotások, interpretációs narratívák és refraktálódások közegében keletkező mediatizált megjelenítések megannyi verziója lehet. A poszt-gyarmatosítás-kori Afrika talán ilyen kulturális válaszában alkotja újra kulturális exportját a gyarmatosító államokban és hátszágaikban... A hiteltelenség- és hitelesítés-minősítés eszköztára mindig is azoké, akiket az sem zavarhat meg, hogy a legtöbb

befogadó kulturális közegben a nemhiteles csoportkultúrák fokozódó érvényességgel készítik elő a maguk autentikálási útját. A szcena interkulturális tartalmi és feltételei immár nemcsak a hiteles előadói műfajok elérhetőségét, közvetlen hatását és követhetőségét teszik esélyessé, hanem azt is, hogy a hazai zenei szubkultúrák közegében új alakzatok, hangnemek, diskurzusok formálják a szintér teljesebb horizontját. Remélhetőleg egyszer majd már „hitelesen” is...

Irodalom

- Adorno, Theodor W. 1970 *Zene, filozófia, társadalom. Esszék*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Adorno, Theodor W. – Horkheimer, Max [1944] 1989 « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses ». In *La dialectique de la raison*. Gallimard, Paris, 129-176.
- Ahehinnou, Vincent – Havard, Michaël – Falceto, Francis 2011 *Le renouveau de la musique africaine*. <http://www.franceculture.com/emission-la-grande-table-le-renouveau-de-la-musique-africaine-2011-04-19.html>
- Alzina, Cécile 2007 Structure narrative temporelle de la music. In Imberty, Michel – Gratier Maya ed. *Temps, geste et musicalité*. L'Harmattan, Paris, 247-268.
- Andrieu, Bernard – Boëtsch, Gilles – Chevé, Dominique 2011 *Musique africaine*. CNRS – Les éditions Dilecta, Paris.
- Balducci, Corrado 1992 *Sátánizmus és rockzene*. Bencés-Piemme Kiadó, Pannonhalma.
- Baroni, Mario Pensée symbolique et pensée logique en musique. In Imberty, Michel – Gratier Maya ed. *Temps, geste et musicalité*. L'Harmattan, Paris, 33-50.
- Bata Tímea 2010 *A metálzene földje – A (M)ilyenek a finnek? Finnország magyar szemmel című tárlat kamarakiállítása*. Néprajzi Múzeum. On-line: http://www.antroport.hu/lapozo.php?akt_cim=158
- Battesti, Vincent 2004 Sons des espaces publics au Caire. In the exhibition « Être musulmane, être musulman au Caire, à Téhéran, à Istanbul, à Dakar et à Paris », Parc et Grande Halle de la Villette (expositions) 9/05/2004 – 14/11/2004. Paris. 2 CD-Roms.
- Berendt, Joachim Ernst 1977 (1982) Ein Fenster aus Jazz. Fischer Taschenbuch Verlag. Részlet *Kultúra és Közösség*, 6:74-84.
- Biernaczky Szilárd 1977 *Fekete Afrika zenéjéből*. (sorozat a Magyar Rádióbabn, szerkesztő: Máder László), 1977. nov. – 1978. júli. MR Zenei Főosztály kiadványa, Budapest.
- Bohlman, Philip 2004 *A világzene*. Magyar Világ Kiadó, Budapest.
- Bourdieu, Pierre 1979 *La distinction. Critique sociale du jugement*. Les Editions de Minuit, Paris, 16-106.
- Brown, Karl 2008 *Dance Hall Days. Jazz and Hooliganism in Communist Hungary, 1948-1956*. Trondheim Studies on East European Cultures and Societies, No. 26. Faculties of Arts and Social Sciences, Trondheim, Norway.
- Canetti, Elias 1999 *Marrákes hangjai*. Terebess Kiadó, Budapest. On-line: <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/human/szepirod/vilagir/canetti/marrakes/marrakes.htm>
- Castel, Robert 1996 « Les marginaux dans l'histoire ». In S. Paugam dir. *L'exclusion. L'état des savoirs*. Paris, La Découverte.
- Ceribasic, Naila – Haskell, Erica eds. 2004 *Shared Music and Minority Identities. Papers from the Third Meeting of the „Music and Minorities” Study Group of the International Council for Traditional Music /ICTM/*. Roc, Croatia. Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb.
- Courtilles, Isabelle De – Prevost, Liliane 2009 *Les racines des musiques noires*. L'Harmattan, Paris.
- Cuen, Leticia 2007 Le geste sonore et le geste cinétique: une évocation des sensations et des émotions humaines. In Imberty, Michel – Gratier Maya ed. *Temps, geste et musicalité*. L'Harmattan, Paris, 151-168.
- Darvas Gábor 1977 *A totem-zenétől a hegedűversenyig. (A zene története 1700-ig)*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Einstein, Alfred 1990 *A zenei nagyság*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Elias, Norbert 2000 *Mozart. Egy zseni életének szociológiája*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Erdei Krisztián 2009 *A pécsi hiphop: egy stílusközösség kultúrája*. PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Diplomamunkák 5. Pécs.
- Frith, Simon 1996 *Performing rites. On the value of popular music*. Harvard University Press, Cambridge, 145-157.
- A.Gergely András 2005 *Nagy táji identitás / etnikulturális integritás: a rai*. On-line: <http://terebeess.hu/keletkultinfo/rai.html>
- Goytisolo, Juan 1995 *Rai, a mediterrán fajkeveredés*. *Magyar Lettre Internationale*, 16:33-35.
- Gyáni Gábor 1990 A városi mikroterek társadalomtörténete. *Tér és Társadalom* 4. (1):1-13. Elektronikus forrás: http://www.szochalo.hu/varos/varostud/varosszoc_tan/gyaniny.html

- Hall, Stuart – Jefferson, T. ed. 1975/2005 *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Routledge, Oxon/New York.
- Hennion, Antoine 2004 « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur ». *Sociétés*, n° 85:9-24. További írások: <http://www.csi.ensmp.fr/Person/Hennion/AHlivres.html>
- Hennion, Antoine 1991 « Scène rock, concert classique ». In P. Mignon – A. Hennion dir. *Rock. De l'histoire au mythe*. Vibrations/Anthropos, Paris, 101-119.
- Hesmondhalgh, David – Negus, Keith ed. 2002 *Popular music studies: meaning, power and value*. Arnold, London.
- Hobsbawm, Eric 1961 *Une sociologie du jazz*. (magyarul: *Hétköznapi hősök. Ellenállók, lázadók és a dzsessz*. L'Harmattan, Budapest, 2009).
- Jones, LeRoi 1970 *A blues népe. Néger zene a fehér Amerikában*. Európa Könyvkiadó, Modern könyvtár 185. Budapest.
- Keserű Dávid – Radics M. Péter 2011 Tényleg lakik országunkban 200 ezer afrikai? *Afrika Tanulmányok* (V) 1:126-128.
- Kontroll alatt – könnyűzene a szocializmusban*. Korall, tematikus szám, No. 39., 11. évf. (2010).
- Kőrössi Soltész Katalin Dr. 1998 *A „keresztény” rockzene. Érvék és ellenérvék*. „Jó Hír” Iratmisszió Alapítvány, Budapest.
- Letenyei László 2008 Inti Raymi Budapest. Az emigráns andokbeli identitás szimbolikus reprezentációja Magyarországon. In Letenyei László szerk. *Tanulmányok az Andokról*. TeTT könyvek – Budapesti Corvinus Egyetem, Budapest, 326-340.
- Losonczy Ágnes 1969 *A zene életének szociológiája. Kinek, mikor, milyen zene kell?* Zeneműkiadó, Budapest.
- Merleau-Ponty, Maurice 1945 *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris.
- Mezghani, Ali 1998 *Lieux et Non-Lieux de l'identité*. Sud Éditions, Tunis.
- Myers, Ben 2009 *Green Day. Amerikai idióták és az új punkrobbanás*. Silenos, Budapest.
- Niedermüller Péter 1999 Etnicitás és politika a késő modern nagyvárosokban. *Replika* 38, 105-120. Elektronikus forrás: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/honlap/38/07nieder.htm>
- Noah, Jean Maurice 2010 *Le Makossa*. L'Harmattan, Paris.
- Petiau, Anne 2006 « Marginalité et musiques électroniques ». *Agora Débats/Jeunesse*, n° 42:128-139.
- Robecchi, Alessandro 2009 *Manu Chao. Zene és szabadság*. Silenos, Budapest.
- Schaeffner, André 1943 *Musique primitive ou exotique et musique moderne d'Occident. Extrait des Mélanges à Zoltán Kodály*. Édition de la Société Ethnographique Hongroise, Budapest /Különlenyomat: Primitív, exotikus zene és modern nyugateurópai muzsika. Kodály Zoltán Emlékkönyv/. Magyar Néprajzi Társaság, Budapest, 213-218.
- Sebestyén Sándor 1914 *A primitív népek zenéje*. Attila-Nyomda Részvénytársaság, Budapest.
- Sutherland-Addy, Esi 1983 Positive Trends in Preservation of African Folklore. *Folklorismus Today*, 1983. Ed. By V.Voigt – P.Niedermüller. MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest, 26-43.
- Széli Júlia 2008 Andokbeli zenészmigráció Magyarországon. In Letenyei László szerk. *Tanulmányok az Andokról*. TeTT könyvek – Budapesti Corvinus Egyetem, Budapest, 256-296.
- Tagg, J. 1979/1998 *50 seconds of television music. Towards the analysis of affect in popular music*. Mass Media Music Scholar's Press.
- Tallián Tibor 1983 *Cantata Profana – az átmenet mítosza*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Tchebwa, Manda 2005 *African Music. New Challengers, New Vocation*. UNESCO – OCPA, Paris.
- Tófalvy Tamás – Kacsuk Zoltán – Vályi Gábor szerk. 2011 *Zenei hálózatok*. Média ReMix könyvek, L'Harmattan, Budapest. On-line: <http://zeneihalozatok.hu/letoltes.html>
- Tolkein, Barre 1983 Pow-wow folklorism. Intertribal celebration and dance among American Indians. *Folklorismus Today*, 1983. Ed. by V.Voigt – P.Niedermüller. MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest, 108-121.
- Vályi Gábor 2005 Zene, technológia, hatalom. A rögzített zene kritikai kutatása. *Replika / Komoly zene*. 49-50. szám (augusztus), on-line: <http://www.replika.c3.hu/49/49-02.pdf>. A teljes szám további cikkeivel: <http://www.replika.c3.hu/keret.php?a=49&b=0>
- Wall, T. 2003 *Studying popular music culture*. Hodder Arnold, London.
- Weber, Max (1911, 1921) *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (angolul The Rational and Social Foundations of Music, Carbondale, IL., 1958, 2/1969). Traduction J. Molino, A.-M. Métaillé, 1997. On-line: http://openlibrary.org/books/OL6202370M/The_rational_and_social_foundations_of_music
- Williams, Patrick 2004 *Cigány házasság*. („Cigányok Európában” sor.), Új Mandátum kiadó – L'Harmattan kiadó – MTA Nemzeti-etnikai Kisebbségkutató Intézet, Budapest.

On-line források

Poétique, éthique et politique. In Patloch, *Jazz et problèmes des hommes*, Livre II. *Body and Soul*.
<http://patloch.free.fr/text/1e9b5431-143.html>

Le renouveau de la musique africaine. On-line:

<http://www.franceculture.com/emission-la-grande-table-le-renouveau-de-la-musique-africaine-2011-04-19.html>

http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/adorno_zenevelkapcs

<http://www.sociologie-de-la-musique.paris-sorbonne.fr/>

<http://www.fotexnet.hu/muveszet-zene-zene/losoncz-agnes-zene-p641627.html>

<http://szociologiaszak.uni-miskolc.hu/segedanyagok.htm>

<http://www.afriport.hu/programok/7085-afrika-unnepe-budapesten.html>

Replika 2005 *Komoly zene*. 49-50. szám (augusztus), on-line <http://www.replika.c3.hu/keret.php?a=49&b=0>

Anne Petiau 2007

http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:AccNsOSEFJoJ:iaspmfrancophone.online.fr/colloque2007/Petiau_2007.pdf

<http://en.wikipedia.org/wiki/Djembe>

Anthropology of Music – Musical Anthropology <http://science.jrank.org/pages/10330/Music-Anthropology-Musical-Anthropology.html>

Anthropology of Music – Comparative Musicology And Ethnomusicology <http://science.jrank.org/pages/10331/Music-Anthropology-Comparative-Musicology-Ethnomusicology.html>

Anthropology of Music <https://www.uta.fi/laitokset/mustut/english/research.html>

Musical Anthropology <http://science.jrank.org/pages/7893/Music-Anthropology.html>

Letölthető szemelvények T.W.Adorno és Losonczy Ágnes könyveiből itt:

<http://szociologiaszak.uni-miskolc.hu/segedanyagok.htm>

Zenei és szakmai portálok

Déványai Dobfesztivál <http://www.dobfesztival.hu/>

Diabate, Mamadou www.mamadoudiabate.com

<http://www.afrobekz.com>

<http://www.chalaban.com>

<http://www.etnosound.com>

<http://www.dobfesztival.hu/content/plak%C3%A1t-%C3%A9s-flyer>

<http://www.youtube.com/user/Sankolokan>

<http://www.afrikaplatform.hu>

<http://www.publikon.hu>

Mutatkozások a szcéna keretében

Gyűjtés Déványának. Utazzene szolidaritási gesztussal a viharokosult Déványáért

http://www.youtube.com/watch?v=66d3nf_kStM

Mbaye Ndiaye és az Afrobekz. Kamra fellépés 2008. nov. <http://www.youtube.com/watch?v=vaRDOPP8ouw>

<http://www.youtube.com/watch?v=vaRDOPP8ouw&feature=related>

Afrika Napja – Tűzraktér <http://www.afrikaplatform.hu/images/stories/galeria/dscf0175.jpg>

Mamady Keita (Firenze 2009) <http://www.youtube.com/watch?v=Ganyyh85ZH8&feature=related>

Toumani Diabate <http://www.youtube.com/watch?v=19XcX17Lnww>

Guinea <http://www.youtube.com/watch?v=oUi44sra-dE>

<http://www.youtube.com/watch?v=j2am-X8YefA&feature=related>

Djembe Soungalo Coulibaly

http://www.youtube.com/watch?v=1RU11gIsmzs&feature=PlayList&p=C34F922817A9DC57&playnext=1&playnext_from=PL&index=2

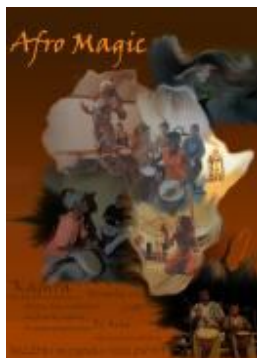
Harouna Dembele et les Parisi <http://www.youtube.com/watch?v=Wdbk6FSBzWg&NR=1>

Fehér Károly és Said <http://www.youtube.com/watch?v=BIZuSrTrGpw&feature=related>

Képmelléletek

Afrikai spirituális és gyógyító táncok Mariama-val

2009. április 09 00:10



AFRO MAGIC

Tradicionális nyugat-afikai motívumokra épülő táncok és ritmusok, melyeket törzsi ünnepeken, szertartásokon, esküvőn, gyermekszületéskor, beavatások alkalmával táncoltak.

IDŐPONT:Minden pénteken 19:00-20:30-ig

Az autentikus elemeket kortárs modern motívumokkal ötvözzük. A csapatból áradó lendülettel, a tánc nyelvén és a pergő dobok hangján adjuk át közönségünknek az afrika életérzést. Az órákon ősi énekekkel és szabad önkifejező táncsal is megismerkedhetnek vendégeink.

Minden alkalommal élő djembe dob zenével.

Vezető tanárok:MARIAMA és MBAYE NDIAYE az Afro MAGIC együttes vezetői.

IDŐPONT:Minden pénteken 19:00-20:30-ig

HELYSZÍN:Napfény Táncstudio www.napfenyanc.hu

1082, Üllői út 82. (Nagyvárad térnél)

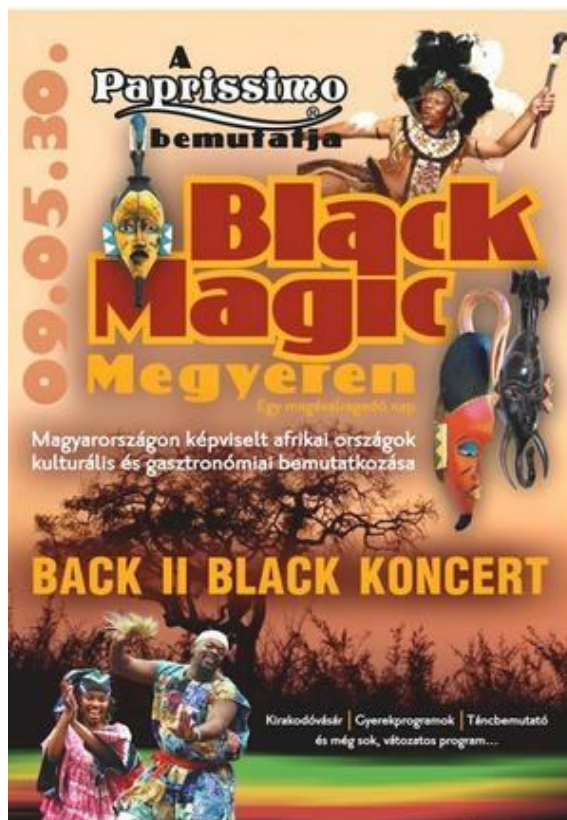
Érdeklődni a 323-0319 , 0630-260-6104 es telefon számon lehet.

Árak: 1 alkalom: 1700 ft 6 Eu

4 alkalom: 6000 ft 20 Eu

Szeretettel várunk minden kedves érdeklődőt!

<http://afriport.hu/start.php?page=programok&news=362#shownews>
http://www.afriport.hu/component/content/article/59-programok-archivum/2739-afrikai_spirituális_es_gyógyító_táncok_mariama-val.html



Forrás: <http://www.sumegvarbirtok.hu/fenykepek/megyer-es-a-pajta/afrikanap>

Afrika nap a legkisebb településen

Frissítve: 2009.május 18 00:15



Afrika napnak ad otthont Megyer, Magyarország legkisebb települése. Május 30-án Afrikával kapcsolatos gasztronómia és kulturális bemutatót vehetnek részt az érdeklődők a Nemzetek Faluja program keretében megrendezett fesztiválon.

A kulturális programok mellett megyeri szafari, zebrafestő-, patak áthúzó verseny illetve oroszlán vadászat is lesz a 1 napos fesztiválon - sorolta a programokat Pajer Kristóf főszervező, a falu polgármestere. -A házak udvarában büfé, pub, kézműves vásár és játszóház várja az érdeklődőket. A zsáktelepülés határában, fedett színpadot és nézőteret állítunk fel ahol az estét Back II Back koncerttel és tábortűz körüli örömmel zárjuk.

Az Afrika Napnak otthont adó Megyer az ország legkisebb települése. 25 ház sorakozik a főút két oldalán, ebből mintegy 15 lakatlan. A legfrissebb adatok szerint hivatalosan 53 lakója van, ám közülük alig húszan élnek az apró faluban. - Akiknek nincsenek nagyobb igényei, külön erre a célra kialakított kempingben sátorozhatnak díjtalanul. Az érdeklődők egy kellemes pünkösdi hétvégét tölthetnek a sümegi térségbe. Megyerre már 29 délután le lehet táborozni. Pénteken kisebb programokkal szórakoztatjuk a közönséget, szombaton Afrika nap, vasárnap pedig át tudnak nézni a közeli Sümegprágára a már méltán híres fazekas találkozóra - tette hozzá a főszervező.

Forrás: <http://www.afriport.hu/start.php?page=formahirek&news=535#shownews>
<http://www.afrobekz.com/archivum/120-afro-megyer-1.html>

Előadás a Millenáris-Teátrumban

Időpont: 2009. május 17.

Helyszín: 1024 Budapest, Kis Rókus u. 16-20.

Dr. Jane Goodall Millenáris előadásának célja, hogy a magyar érdeklődőkkel is megossza üzenetét, bemutassa, hogy minden cselekedetünk számít, és bátorítson bennünket, hogy mindennapi tevékenységeinkkel tegyünk a Földünk jövőjéért.



A Rügyek és Gyökerek Egyesület szervezésében, az Oktatási és Kulturális Minisztérium jóvoltából az előadás meghallgatása ingyenes. Az ülőhelyek száma véges, ezért a regisztrált vendégek előnyt élveznek az ülőhelyek elfoglalásánál.

A Regisztrációt lezártuk. Sok szeretettel várunk mindenkit a Millenárison.

Program:

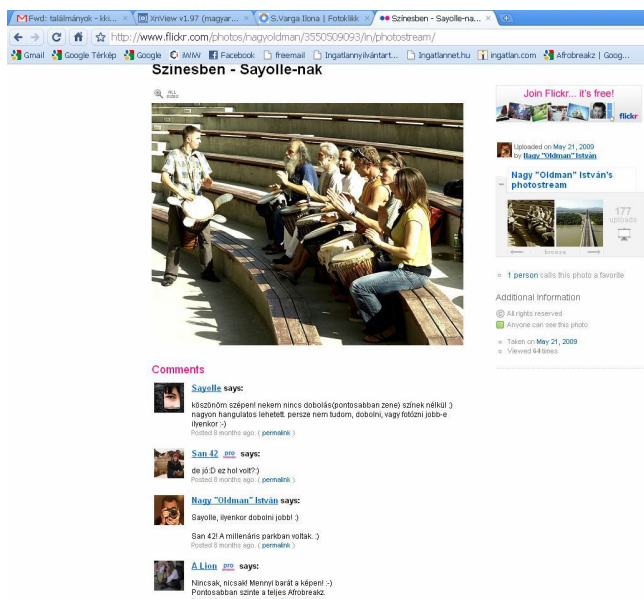
15:00-17:00: Jane Goodall Intézet programjainak bemutatása az információs standoknál

16:00-16:30: kapunyitás, regisztrált vendégek beengedése a terembe

16:30-17:00: a nem regisztrált vendégek beengedése a fennmaradó helyekre

17:00-18:30: **A Rügyek és Gyökerek Egyesület rövid bemutatása és Dr. Jane Goodall előadása** (tölmácgép előzetes regisztrációkor igényelhető)

18:30 - 21:00: Jane Goodall könyveit dedikálja, mellette adományozó est. Lehetőség lesz környezettudatos ajándéktárgyak vásárlására és ezzel a szervezet programjainak támogatására.



Forrás: Jane Goodall Intézet http://www.janegoodall.hu/janegoodall_2009_05_16_17
<http://www.flickr.com/photos/nagyoldman/>
<http://flickr.com/photos/nagyoldman/3550509093/in/photostream/>

Tánc világnapja 2010 Gödör, Budapest
Abdul Aziz zenekara magyar afro-táncosokkal



Forrás: <http://www.myspace.com/sankolokan/photos>

Afrika Nap, Győr 2009.

2009. április 30 10:56



2009. május 09. Ménfőcsanak Bezerédj - kastély

Afrika Nap, Győr 2009. május 09. Ménfőcsanak Bezerédj - kastély Részletes program

Győrben első alkalommal kerül megrendezésre a Magyar Afrika Platform Szövetség és a Petőfi Sándor Általános Művelődési Központ által szervezett Afrika Nap program. A Ménfőcsanakon található Bezerédj kastély és udvara ad otthont az eseménynek, melynek célja, hogy az afrikai kultúrát és az ott élők hiteles életének bemutatását célzó, változatos programokat kínáljon minden kedves érdeklődőnek.

2009. május 9-én ide látogatók megismerkedhetnek a hazai, Afrikával foglalkozó civil szervezetekkel, hazánkban élő afrikaiakkal, önkéntesekkel, akik saját afrikai tapasztalataikról mesélnek.

A Magyar Afrika Platform Szövetség célja, hogy összefogja az Afrikában a fejlesztés, kutatás, nemzetközi kapcsolatok bővítésén és humanitárius segélyezés területén tevékenykedő hazai székhelyű, és későbbiekben az európai szervezeteket is, s ezen szervezetek mind székhelyük szerinti, mind afrikai országba irányuló fenti tevékenységét és hasonló törekvéseit segítse, koordinálja, a nemzetközi szervezeti és hazai kormányzati, és más szerveze szinteken elősegse. A Szövetség másik célja, hogy kommunikációt, tapasztalatcserét biztosítson tagszervezetei számára, hogy összefogva képviselje tagszervezeteit a nemzetközi és hazai kommunikációs színtéren, s egységesen pályázzon adott esetben nemzetközi, EU-s és más forrásokért. A Szövetség kiemelt figyelmet fordít arra, hogy a tagszervezetei Afrikában szerzett elméleti -és gyakorlati tapasztalatainak összehangolásával egy egységes Afrikai Fejlesztési - és Segélyezési Programot formáljon meg. Ezen felül a Szövetség lobbizni kíván Afrikáért Magyarországon és Európában, Ázsiában, valamint igény szerint gazdasági kapcsolatok elősegítésével támogatni kívánja az afrikai országok gazdasági fejlesztését. További információ a Platformról és tagszervezeteiről: www.afrikaplatform.hu

A győri Afrika Nap célja, hogy az eddig elsősorban a fővárosra koncentráló Afrikával kapcsolatos programok eljussanak az ország más területeire is.

Program:

13 h: A rendezvényt megnyitja a Magyar Afrika Platform Szövetség társelnöke, Gál László és a Bezerédj kastély intézményvezetője

13:30 h Filmvetítés - **Lélektől lélekig** - Régis Wargnier Arany Medve díjra jelölt filmje. Egy fiatal tudós az 1870-es években megszállottan kutatja a nyugati civilizációtól még érintetlen, legendás Pigmeusok életét, izoláltságuk antropológiai hátterét ...

14 h – 15h Képekkel, kisfilmekkel tarkított előadást tart az Afrika Sátorban a **Millenniumi fejlesztési célokról** Gál László, a Magyar Afrika Platform társelnöke

15-15:30h Kiállítás megnyitó – **Humanitárius Turizmus fotókiállítás:** az Afrikáért Alapítvány munkáját Afrikában segítő magyar utazók kongói képei, Tóth Márton tárlatvezetésével

16 h **Vujityi Tvirtko** előadása afrikai élményeiről a kastély pincéjében

17:30 h Filmvetítés – **Bamako kisfilm** az útról

17 h Előadást tart az Afrika Sátorban Antonio Charomar **Fekete – Afrika gazdasági problémáiról**

18 h> **Bamako rally bemutató** és élménybeszámoló a sportpályán

19 h20h: Autentikus afrikai zenei élmény, afrikai zenekar élő koncertje – **Sankofa ghánai együttes**

20 h> Kötetlen szórakozás, evés-ivás, ismerkedés önkéntesekkel, Bamakosokkal...

Állandó programok 13htól:

- **Civil sátor** - Afrikában tevékenykedő civil szervezetek bemutatkozása, beszélgetések a tagokkal és önkéntesekkel, a konkrét segítségnyújtás lehetőségeinek bemutatása

- **Afrikai kézműves portékák** vására

- Dobolás, **dobolástanítás** afrikai ritmusokra

- **Afrika Ejtőzés** – Egy kis pihenés és kellemes tradicionális afrikai zene, láblógatás az Afrika Sátorban.

Szieszta kényelmes babzsák puffokon, szőnyegeken. A nap folyamán előadások az Afrika Sátorban **Humanitárius turizmus fotókiállítás** a kastély kiállítótermében

- **Fair Trade termékek** vására, afrikai kávékóstolás.

- **Gyerek Afrika:** meseolvasás, festés ecsettel, kézzel-lábbal, ékszerkészítés, afrikai állatok készítése zsenília drótból, afrikai maszkkészítés, álomfogó készítés, afrikai állatok készítése agyagból, kavicsfestés, origami, poló festés egész nap!

A rendezvényen részt vesznek a következőszervezetek: Magyar Afrika Platform, Budapest - Bamako Versenyiroda, Afrikáért Alapítvány, Fair Trade, Afroaid Humanista Szervezet, Hello Africa Egyesület, Taita Alapítvány Afrikai Gyermekekért, Szahara Alapítvány, Tanzánia Barátai és még sokan mások...

Magyar Afrika Platform
www.afrikaplatform.hu www.bezeredj-kastely.hu

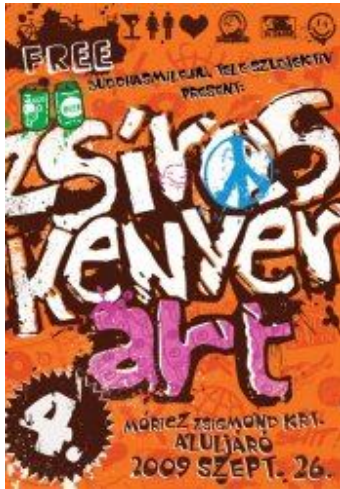


Forrás: <http://www.afrobreakz.com/archivum/117-afro-gyor.html>

Adalékok a dobzenék rögtönzési tereihez:
Békejel, 2009. márc. 22. Hősök tere



Forrás: <http://www.flickr.com/photos/csefkotamas/3378129034/in/set-72157615791187034/>



4. Zsíroskenyer Art Budapest (2009. szept. 26.)

Web: Buddhasmile.hu

11:29 Megnyitó

11:30-18:00 Workshop: hungarocell szobrászat, rajzolás és ördögbot készítése

12:00-17:00 Animációs és Rövidfilmek vetítése

14:00 Break Tánc Bemutató, DJ: Deez

15:30 Kongashow

16:00-19:30 Afternoon DJ Set:

Maximum Selecta (www.myspace.com/maximumselectasite)

Bogumil (buddhasmile.hu)

I Ration (tilos.hu)

Forrás: <http://www.buddhasmile.hu/pictures/zsiroskenyer-art-2009>

Jam-Bory-Vár

Fejér Megyei Hírlap, 2010. 06. 01.

A Kortárs Művészeti Fesztivál záróbulija a Bory várban. Május 29. Fotó: LL



Forrás: <http://www.afrobreakz.com/archivum/160-2010-12-jam-bory-var.html>
<http://kepek.fmh.hu/cgi-bin/kepek/index.cgi?view=galeria&glID=12713>

AFROBREAKZ a Múzeumban!

A nyugat-afrikai ritmusok, dobnyelvek követői, a djembe szerelmesei fellépnek a **Magyar Kereskedelmi és Vendéglátói Múzeumban** (V. ker. Szt. István tér 15.) a Tolerancia Nemzetközi Napja alkalmából szervezett *ÉRTÉK A KÜLÖNBSEÉG! Afro-mediterrán Mozaik* című rendezvényen.

Időpont: november 16. du 4-től 10-ig.

Programok még: filmvetítés, festmény és fotókiállítás, dj. I. Ration (Tilos Rádió), Las Mujeres (Chalaban-trio) koncert

Ne hagyd ki!

Forrás: <http://www.mkvm.hu/index.php?p=koncertlist&id=753&tbl=program>

Az Afroaid Magyarország Egyesület rendezésében:

AFRIKA ARCAI KULTURÁLIS RENDEZVÉNY

2008. szeptember 6-7.

GÖDÖR KLUB

(Budapest, VI. Erzsébet tér)

szeptember 6., szombat

13.00 Kapunyitás: filmvetítések, afrikai zene

15.00 Sajtótájékoztató

17.00 Beszélgetés a meghívott vendégekkel

19.50 A XXI. század Fekete-Afrikája címu fotópályázatunk ünnepélyes megnyitója, díjak átadása valamint Pál Lilla miskolci festo munkáinak kiállítása

20.15 Buli

20.15 Masszív

21.15 Stenk

22.15 Vodku Zenekar

23.15 Korai ütösök

23.45 Sankolokan (nyugat-afrikai dobzene)

00.15 Chalaban

01.15 DJ Ba10, DJ Rocksteady, DJ Sun

04:00 Buli vége

szeptember 7., vasárnap

12.30 Afrikai ételkóstoló

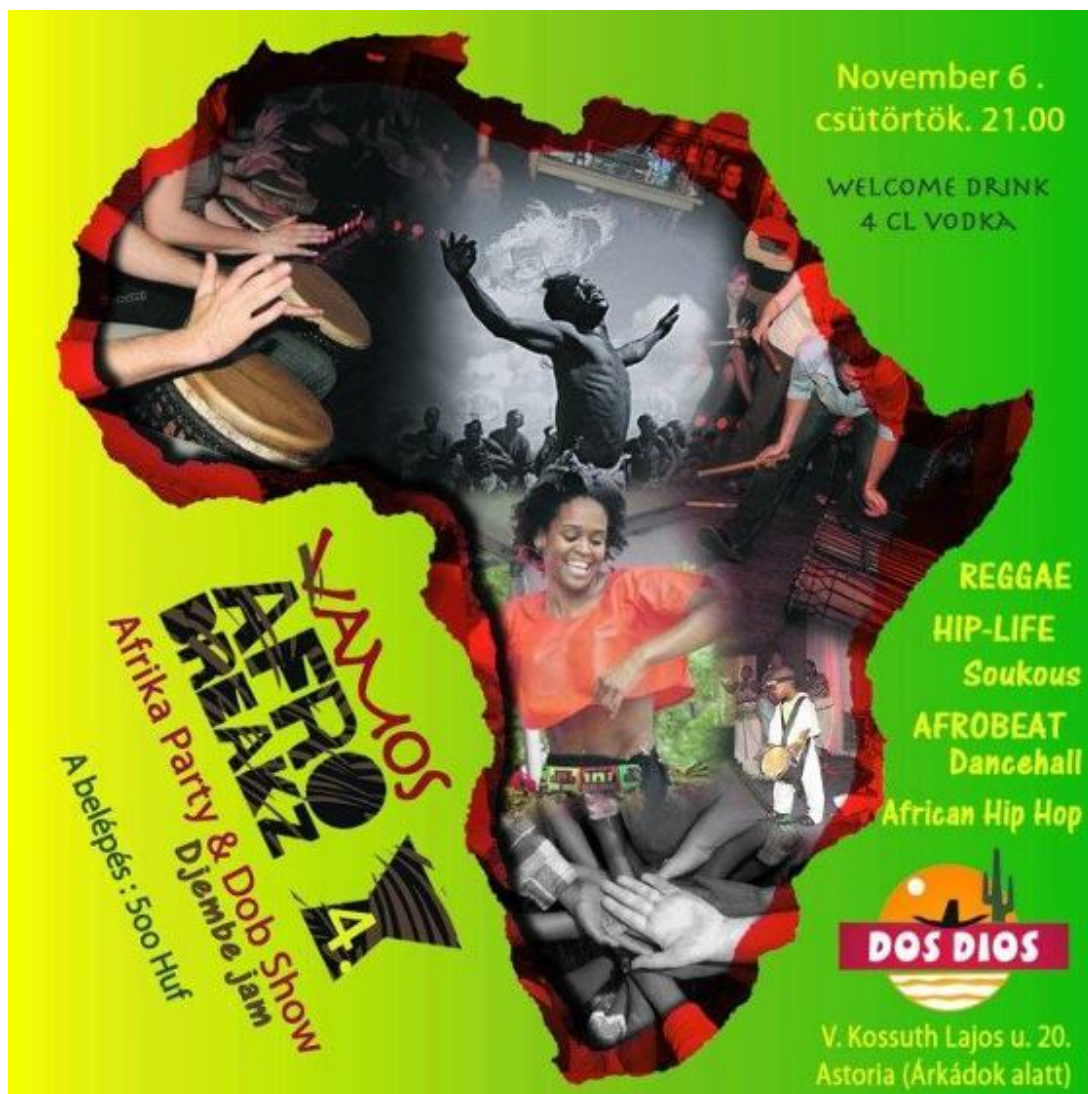
14.00 Afrikai táncbemutató és tánctanítás

15.00 Filmvetítések

17.00 Divatbemutató

18.00 A rendezvény lezárása

További információ: <http://afroaid.hu/afrikaarcai.html>



Forrás: <http://www.afrobreakz.com/galeriak/kep.html?func=viewcategory&catid=5>



Tilos Rádió World Party sorozat
www.interkulti.net/worldparty

Afrikai Party

2007. nov. 10. 19 órától

Abdul Aziz (FR) szólókoncert
Szamosi Peti
Tomanek
Keyser
Kanada Káosz

vendég: **dj Koya (SEN)**
filmvetítés: **Essakane -**
Tuareg zenei fesztivál a sivatagban
látvány: **Mezei Zoltán és Zsaresz**

AFRO SOUND
World Music Instruments

Cökxpon Ambient Café Theater Belépő
Bp. IX. Soroksári út 8-10. 700 Ft
www.cokxponambient.hu

Forrás: <http://day.hu/esemenyek/9438>

Verőcei Művelődési Ház

Forrás

IRODALMI KÁVÉZÓ
és KÖNYVESBOLT

2621 VERŐCE, ÁRPÁD ÚT 20. www.forras.eoldal.hu



Djembefesztivál

Afrobreakz-tagok, jam, tánc...

2010. **augusztus 14.**, szombat este **8**

www.forras.eoldal.hu

Forrás: <http://www.afriport.hu/hirek/3523-djembe-fesztival.html>

Világ körüli Menet a Békéért és Erőszakmentességért
2009. okt. 2. Deák tér / Budapest



Forrás: <http://www.flickr.com/photos/anitaszeicz/3975914182/in/set-72157622379142237/>

Egy este a hajléktalanokért. A Városháza park elé vár mindenkit a **Hajléktalanokért Közalapítvány**, hogy jelenlétükkel támogassák az otthonatlan emberek sorsának jobbra fordulását.

Az ominózus napon a „Ne menj haza!” program során a lelkeket többek között a Kistehén táncczenekar vidítja, az Afrobreakz a rossz időt dobokkal úzi, az AHA hajléktalanszínház csepegteti a kultúrát, színészek olvassák fel hajléktalan költők verseit, az éjszakai hideget pedig Big Fat Chubby & The Swamp Busters próbálja meghátrálásra készíteni.

Szubjektív:

A „hazátlan” kultúrán kívül némi gasztronómia is dukál: lesz ingyenétel-kóstolás és teaosztás, de a hajléktalanélmény közvetítését azért nem viszik túlzásba a szervezők: a sátozt garantáltan befűtik.

www.hajlektalanokert.hu

V. ker. Városháza Park
2009. november 15.

„Ne menj haza!”



<http://www.hajlektalanokert.hu/dokumentumok/egyejszaka2009/osszekelfogni.pdf>

Forrás: www.hajlektalanokert.hu - Hajléktalanokért Közalapítvány honlapja

www.fedelnelkul.hu - FN, Fedél Nélkül honlapja

www.menhely.hu - Menhely Alapítvány honlapja

Kapcsolódó cikkek, adatok, felmérések:

http://www.fedelnelkul.hu/viewpage.php?page_id=509

http://hu.wikipedia.org/wiki/A_Szoci%C3%A1lis_Munka_napja

továbbá a civil szervezetek honlapján számtalan magáért beszélő adat.

Forrás: <http://renszarvas.hu/2009/11/15/ne-menj-haza/?instance=tml-1&action=lostpassword>

VIII. Dévaványai Dobfesztivál

2009. július 16-19. Dévaványai Strandfürdő

Üdülési Csekk
ELFOGADÓHELY

Koncert: júl. 16. Nulladik Nap: 12 órás közös dobolás a Földanyáért!

Szilaj Dobkör Transznomád Humann Bamboo Zeneprés Afrobreakz
Csirmaz Gábor Kisfóka Gurumenta Gozlan Fatima & Tomor Barnabás
Borostyán Euro-mediterrán Zenei Műhely

Tánc & mozgás:
Bornemissza Kata Virág Judit Mariama Ndiaye & N'Dombolo
Senzala Capoeira bemutató Tűzsonglőr show

Workshopok: dob - didgeridoo - torokének - hastánc - afro tánc - ösztöntánc
capoeira - kézművesség - baranta - íjászat

A belépés a programokra **INGYENES!**
Csak a strandbelépőt kell megvásárolni.
A programválasztás jogát fenntartjuk.

www.dobfesztival.hu

Forrás: <http://www.afrobreakz.com/galeriak.html?func=viewcategory&catid=8>
<http://zene.hu/programok/reszletek.php?id=37476>

Szijártó Zsolt

Színpad és kulissza: a városi nyilvánosság átstrukturálódása

„A város – ez minden, ami maradt nekünk...” – Rem Koolhaas, a neves holland építész és városkutató *A jelleg nélküli város* című írásának egyik jellegzetesen patetikus mondata jól kifejezi azt a valóban szenvedélyes érdeklődést, amelyet különböző foglalkozási csoportok képviselői – építészek, urbanisták, antropológusok, publicisták – a városi térben végbemenő folyamatok iránt tanúsítanak.

De miért pont a város? Miért nem a falu vagy éppen a gyár – miért éppen erre a társadalmi térre irányul immár tartósan a legkülönfélébb (tudományos, művészeti, hétköznapi) indíttatásokból táplálkozó kiemelt figyelem, miért pontosan ez a valóság szelet válik önálló társadalomtudományi érdeklődés tárgyává? És miért éppen most – amikor néhány éve-évtizede még a városok feloldódásáról, jelentőségük csökkenéséről, a szuburbanizáció jelenségéről, az Internet és a cyberspace növekvő szerepéről és jövőbeli domináciájáról, a közterek jelentéktelenedéséről szóltak a jóslatok?

Aztán: miért éppen ilyen módon? A '70–'80-as évek társadalomtudományos kutatásai főként a termelés, a közlekedés, a közigazgatás keretein belül értelmezték a városon belül zajló folyamatokat – míg mostanában e funkcionális kategóriák tekintetében inkább a város zsugorodó jelenlétéről, s ezzel párhuzamosan növekvő szimbolikus jelentőségéről beszélnek a különböző értelmezések.

Mert értelmezésekben nincs hiány... „Élményváros” és „globális város”, „világváros”, „eseményváros” és „megaváros” – hosszan lehetne sorolni azokat a magyarul kicsit furcsán hangzó, marketingjelszavakká összesűrített jelzős szerkezeteket, amelyek látszatra könnyű fogást kínálnak az átalakuló és változó városi téren, de ezzel néha el is rejtik a háttérben meghúzódó – sokkal bonyolultabb és nehezen áttekinthető – társadalmi-kulturális folyamatokat.

S ezen értelmezések közül érdemes legalább kettő, egymással összefüggő megközelítést kiemelni, melyekben a város mint társadalmi tér kiemelt fontosságra tesz szert: egyrészt a globalizációs elbeszélést, amelynek lényegi összetevői és motívumai pontosan az új városkutatás keretei között kerülnek kipróbálásra, itt konkretizálódnak. A másik értelmezési horizont pedig a társadalom- és kultúratudomány újonnan tapasztalható tér-szenzibilitása; a tértranszformációs folyamatokra irányuló kiemelt figyelem. A térbeliség társadalmi szerepe iránt éppen akkor nő meg az érdeklődés, amikor a későmodern társadalmak alapstruktúráit a tértől való függetlenedés folyamatai határozzák meg; így például erodálódik, s részben eltűnik a distancia, a távolság mint számos életvilág cselekvési lehetőségének gátja. Vagy idézhetjük David Harvey angol társadalomkutató megállapítását, aki tér- és időbeli összezsugorodásról beszél (Harvey 1990): ahogyan a világ különböző helyekről és időkből származó tárgyai és történései gyakorlatilag szimultán tapasztalhatók meg egy újfajta „globális faluban”.

A térbeli determinációk lazulása, nyilvánvaló módon, a földrajzi térben jelentős elmozdulásokat eredményez: a Saskia Sassen által metaforikusan „sűrűsödési logikának” (Sassen 2000) nevezett folyamatokat, térbeli pontokat, újfajta, korábban ismeretlen térstruktúrákat. Gondoljunk csak – egy sokat emlegetett (mert látványos és szemléletes, az imaginációs-ipar által is szívesen használt) példaként – a metropoliszok új tereire. Fredric Jameson, amerikai társadalomtudós már 1984-ben arról írt a késő kapitalizmus kulturális logikájáról szóló híres esszéjében, hogy a nagyvárosi térbeliség legújabb, posztmodern formái – a hotel-átriumok, mallok,

a bevásárlóközpontok hiperterei – újfajta térérzéseket közvetítenek, a térszenzibilitás átalakítását vonják maguk után: mivel túllépnek az emberi test azon képességén, hogy miután önmagát a közvetlen környezetében elhelyezte, azt az észlelésen keresztül strukturálja, egy teljesen új – csak félig valóságos, de már fikatív – kultúrát hoznak létre (Jameson 1997).

Érdeemes feltenni a kérdést: mit jelentenek és mennyiben használhatók a későmodern társadalmak megváltozott társadalmi-kulturális feltételrendszerei között a körülöttünk lévő földrajzi-társadalmi teret felosztó, strukturáló hagyományos megkülönböztetések, mint a privát/nyilvános, magán/köz, város/vidék, centrum/periféria, urbán/szuburbán? Továbbá: mit jelentenek és hogyan értelmezhetők ezek az újonnan kialakult térstruktúrák, amelyeket „sokközpontú régiók”-ként, „decentralizált metropolis-terek”-ként, „identitás-zónák”-ként, „nem helyek”-ként, „kulisszaként” említ a szakirodalom?

A városi nyilvánosság újrastrukturálódása

A francia történész, Henri Lefebvre *A városok forradalma* című híres könyvének egyik kiinduló megállapítása szerint a városi tér önmagán túlmutató, a társadalomfejlődés jövőbeli trendjeit megjelenítő teoretikus jelentőséggel rendelkezik, és a társadalmi praxis stratégiai helyeként értelmezhető; olyan helyszínként, ahol – mint valamifajta jövőlaboratóriumban – sokkal tisztábban megfogalmazódnak és láthatóak fejlődési trendek, társadalmi-transzformációs irányok (Lefebvre 1972). Sőt, ezen anticipációs funkción túl, a város alakítója, formálója is a társadalmi átalakulásoknak; mint társadalmi tér jelentős önálló aktivitást mutat: térszerkezetei nem pusztán a lokális vagy globális ökonómia meghatározottságainak passzív lenyomatai, hanem speciális térgyakorlatok, cselekvésgeográfiák keretei és létrehozói, amelyek mögött társadalmi szereplők állnak, társadalmi-kulturális folyamatok rejtőznek, és fejtik ki hatásukat, s ezen különféle erők eredőjeként jön létre a város mint társadalmi termék.

A neves amerikai társadalomgeográfus és városkutató, Edward Soja egyik összegző jellegű esettanulmányában sorba veszi azokat az újrastrukturálódási folyamatokat, amelyek a 70-es évek végétől először az amerikai nagyvárosokban zajlottak le, s paradigmaticus jelentőségük a városfejlődés egészét illetően (Soja 1990). Soja posztmodern urbanizációs folyamatokként jelöli az utóbbi évszázad végén e városokban végbement jelentős változásokat, melyek térbeli manifesztációi, megjelenési formái különböző geográfiák mentén írhatók le. Ezek közül az egyik legfontosabb, alapvető transzformáció az urbanizmus ökonómiai alapjainak megváltozása: Soja elemzése azt az átmenetet mutatja be, amelynek során a nagy ipari komplexumok tömegtermékeket előállító szervezeteit fokozatosan felváltották a vertikálisan dezintegrált, jóval flexibilisebb termelési rendszerek, s mindez a gazdaság szerkezetén túl a város területét is átformálta: új ipari teretek jöttek létre, amelyek aztán összekapcsolódva egy új ipari geográfiává sűrűsödnek össze.

Egy másik újszerű geográfia a városi társadalom átalakulására vezethető vissza: arra, hogy a 70-es évek végétől a nagyvárosokban a társadalmi fragmentáció és szegregáció új mintái jöttek létre, a társadalmi, gazdasági és kulturális egyenlőtlenségek érezhető növekedésével együtt. E szociális újrastrukturálódás térbeli manifesztációjaként a város térbeli szerkezete is jelentősen átalakult: eltűntek a Chicagói Iskola által leírt, elkülönített szektorok, rendezett koncentrikus körök a városmag körül, de a modern város inkább rendezetlen formája (központi bevásárlóközpont, körülötte a szegények által lakott belváros, majd a középrétegek alvóvárosai) is átadja a helyét egy új szerkezetnek. Egy sokkal kaotikusabb, kaleidoszkópszerű tér jön létre, ahol számos folyamat játszódik le egyszerre (így az elővárosok urbanizációja, a régi városközpontok újjáalakulása, a

világvárosi nagyrégiók létrejötte) – s egyúttal érvényét veszti a háttérben húzódó, s korábban jól működő városi térelrendezés, amely a munka, az otthon és a szabadidő funkcióösszefüggése mentén alkotta meg rendező elveit.

A harmadik – számunkra talán legfontosabb – transzformáció a városról alkotott elképzelések radikális megváltozása; illetőleg ennek hátterében az urbanitásnak, mint egy sajátos életmódnak az átalakulása. A posztmodern urbanizációs folyamatok hatásaként ugyanis megváltozik az a mód, ahogyan a városlakók cselekszenek, döntéseket hoznak, s a körülöttük lévő városi térnek gyakorlati jelentéseket kölcsönöznek. E transzformáció egyik jellegzetes – és sokat elemzett – térbeli manifesztációja az (európai) városi nyilvánosság eltűnése, intézményeinek erodálása; a városi tér – ezzel összefüggésben végbemenő – kommercializálódása, átesztétizálódása. E folyamatok végeredményeképpen létrejön egy városiasság nélküli urbanitás: a magasművészet és a tömegkultúra, valamint a privát és nyilvános összekapcsolása következtében a központi (fekvésű és szerepű) belső városi terek élményparkokká alakulnak át, miközben a nyilvános terekre rávetül egy látványos felszíni-uralmi architektúra. E térbeli transzformációk következménye pedig olyan egy esztétikailag „feltöltött” belváros-geográfia kialakulása, amely elsősorban a domináló középrétegek térolvasatát és -értelmezését közvetíti.

Edward Soja szerint ezen átalakulási folyamatoknak csak az egyik lehetséges értelmezése állítja azt, hogy itt valamifajta felbomlásról, a klasszikus városi tér és a mögötte meghúzódó nyilvánosságéskemény kiüresedéséről van szó (Sennett 1998); e hanyatlás-szenáriókon túl léteznek olyan megközelítésmódok, amelyekben megfogalmazódik egy új, flexibilisebb és talán eklektikusabb város-episztemológia kívánalma is. Ezek a kezdeményezések azt próbálják bemutatni, hogy a második modernség megváltozott társadalmi-kulturális kontextusában, hogyan, milyen fogalmak mentén zajlik a „valóság” – jelen esetben a „városi tér” és „nyilvánosság” – kulturális konstitúciója; illetőleg ezen konstitúciós folyamatok eredményeképpen milyen újfajta nyilvánosságformák, -geográfiák jönnek létre. Vagy egy kicsit másképpen: mi történik akkor, ha a város már nem egy territoriálisan definiált, nemzetállamilag kontextualizált egység, hanem olyan, újfajta társadalmi viszonyok térbeli megszerveződési formája (összetett geográfiája), amelyekben emberek, kultúrák, képek, áruk, információk folyamatai keresztezik egymást, rétegződnek egymásra.

Jelen írás⁹⁹ voltaképpen előtanulmány egy kutatószemináriumhoz, melynek témája a városi kultúra és a fesztiválok összefüggésrendszere – azaz műfaját tekintve előzetes fogalmi-szakirodalmi tájékozódás, egy tárgyterület határvonalainak letapogatása. A kutatás tágabb kontextusát pedig a városi nyilvánosság működésmódja, az itt megfigyelhető speciális térgyakorlatok elemzése jelenti: hogyan tölti be e sokszorosan átstrukturálódott városi térben a nyilvánosság hagyományos társadalmi feladatait: a társadalmi-integratív funkciót (azaz az idegenek integrálásának képességét, a társadalmi kontaktusok, a társadalmi viselkedés mindennapi formáinak meghatározását), mennyire működik egyfajta fantázia-tér-ként (azaz mennyiben nyújt lehetőséget vágyak, kívánságok átélésére, energiák felszabadítására), s végül miképpen válhat – a kulturális-szimbolikus funkciójának megfelelően – az önábrázolás színpadává, ahol életstílusok, divatok megjeleníthetők és elhelyezhetik önmagukat, s ahol társadalmi viselkedésmódok begyakorolhatók (Noller 1999).

⁹⁹ A tanulmány előadás formájában elhangzott az ELTE BTK Média Tanszék (Budapest), a Sapientia EMTE Társadalmi Kommunikáció Tanszék (Marosvásárhely) és a PTE BTK Kommunikációs Tanszék (Pécs) szervezésében, 2003. december 5–6-án Pécsen megrendezett, *A nyilvánosság új (szín)terei – a kommunikációkutatás perspektívái Kelet-Közép-Európában* című műhelykonferencián.

Két jellegzetes – és némileg ideáltipikusan megragadott – formáját (vagy inkább: szerveződésmódját) szeretném bemutatni az átalakult városi térben működő nyilvánosságnak – az egyiket, amelyet színpadnak lehetne nevezni, kicsit hosszabban, a másikat, amelyet kulisszaként fogok jelölni, némileg rövidebben. Mindkét nyilvánosságforma a maga módján – sajátos térpolitikákat folytatva, önálló cselekvésgeográfiákat kialakítva – megpróbál választ adni a város környezetében végbement átalakulásra, a társadalmi-kulturális koordinátarendszer-feltételrendszer átrendeződésére.

A városi nyilvánosság e két alakváltozata – miközben végső soron az integráció, az imagináció és az önmegjelenítés hármassága mentén definiálódik – a városi térben zajló társadalmi cselekvés különböző szintjein fejti ki hatását: az első esetben inkább egy politikai/hatalmi elit által definiált és működtetett kulturális formáról van szó, a másik alakváltozat inkább különféle szubkulturális csoportok öntevékenységeinek eredményeképpen jött létre. Míg a színpadokon zajló történések inkább a várospolitikai szintjén, különböző elitcsoportok tevékenységeként értelmezhetők, addig a kulisszák eseményei mögött életvilágbeli mozgatórugókat lehet keresni, olyan sajátos – individuális vagy csoportos – identitáspolitikákat, amelyek a hely politikájára, a térhasználat kis taktikáira építenek. Eltérőek a nagyságrendek is: míg a színpadokon jelentős pénzeket, energiákat igénylő, nagy tömegeket mozgató nyilvános események zajlanak, élénk médiális figyelem közepette, addig a kulisszák kapcsán sokkal intimebb, a társadalmi érdeklődés hátterében, szélcsendjében meghúzódó terekről van szó. További jellegzetesség, hogy nem nagyon van átmenet a két nyilvánosságforma között, nem építenek egymás tevékenységére, sőt nem is reflektálnak túlzottan egymás működésére.

A színpadok

A színpadok kapcsán nagyszabású, felülről – valamely gazdasági-politikai-hatalmi elit által – kialakított politikáról, illetve ennek térbeli reprezentációjáról beszélhetünk. Tehát nem valamely társadalmi mozgalom kényszerít rá a városvezetésre nyilvános eseményeket, s kapcsol hozzájuk speciális térhasználati szokásokat, hanem különböző elitcsoportok tesznek kísérletet a szélesebb tömegek lojaltásának megszerzésére, önnön pozíciójuk legitimálására.

E nyilvánosságforma legmarkánsabb megjelenési és működésmódja/alkalma a városi fesztiválok kapcsán figyelhető meg, Hartmut Häusserman, német városkutató a nagy események politikájaként írja le ezt a – minden nagyobb városban jelen lévő – sajátos, többnyire kulturális, művészeti vagy sporttevékenységekhez kapcsolódó térhasználati rendszert, amelynek két, egymással szorosan összefüggő jellegzetessége van: egyrészt pénzt, embereket és médiumokat mobilizál kampányszerűen egy tisztán körülhatárolt cél érdekében, másrészt maga az esemény térben és időben korlátozott, tartalmilag is egyetlen téma köré szerveződik (Häusserman 1993). Ez a város egészének szintjén zajló öndefiniálási, önmegjelenítési kísérlet szerves részét alkotja a szimbólumok ökonómiájának, amelyek segítségével az egyes városok megkísérlik magukat és a többiekhez fűződő viszonyukat egy mind globálisabbá váló térben elhelyezni (Zukin 1991).

A fesztiválok mint sajátos nyilvánosságformák számos előnyös tulajdonsággal rendelkeznek: így a várospolitikai látványos eredményekkel nem túlzottan kecsegtető, szürke hétköznapjaiban demonstratív és vonzó célokat fogalmaznak meg, képesek az álmos mindennapi ügymenet dinamizálására, és ráadásul – siker esetén – a városvezetés hírnevét is öregbíthetik. Persze a „nagy események” jelentősége mégiscsak ökonómiai, az új fejlődési lehetőségek létrehozása szempontjából értékelhető leginkább: a városra irányított közfigyelem azzal kecsegtet, hogy a befektetők, a nagyobb/világpiac szereplői is felfigyelnek erre a helyszínre, amely így

egyrészt állami szubvenciókat, másrészt turistákat és befektetőket vonzhat magához, s teremthet ezeken keresztül piacokat és munkahelyeket (Häusserman 1993).

Ugyanakkor a városi fesztiválok és az általuk létrehozott nyilvánosságformák létrejöttében fontos szerepet játszik a kultúra/művészet/tudomány mint termelési faktor, alapvető hivatkozási pont. Ezen események jó példák arra, ahogyan e két szféra – az ökonomiai és a kulturális – átjárja egymást, összekapcsolódik: például abban a szimbolikus folyamatban, amely során a fesztiválokkor létrejövő újfajta városi terek gazdaságilag is értékesíthető képekké sűrűsödnek össze, és a vizuális fogyasztásra felkínálkozó imázsokká alakulnak át. Aztán, e folyamat következő állomásán a tömegkommunikációs eszközök (a televízió, a fényképalbum, a dokumentumfilm) rögzítik és elterjesztik – azaz instrumentalizálják és a szimbolikus fogyasztás számára tömegesen hozzáférhetővé teszik – ezt a képrepertoárt. Végül pedig a különféle szimbólumiparok – így például a tömegkommunikáció vagy a turizmus – nagyon pontosan kijelölik ezen lokális esztétikák, városi tér-imázsok helyi értékét a fogyasztás szféráján belül.

Persze a fesztiválok mint új nyilvánosság-forma kialakulása/kialakítása nem pusztán marketingszakemberek, várospolitikusok találmánya, hanem – mint Häussermann rámutat – strukturális okokra is visszavezethető, a városfejlődés aktuális tendenciáival magyarázható. A városvezetésnek egy gazdasági és strukturális krízissel terhelt korszakban, rossz ökonomiai feltételek és nehezen bejósolható társadalmi körülmények között kell a növekedés és versenyképesség perspektíváit felmutatni. Erre a szituációra adott tipikus reakció általában az új fejlődési lehetőségekkel, innovációval kecsegtető „nagy megoldás” keresése. Azaz – ha az urbanizációs folyamatok átstrukturálódásának perspektívájából indulunk ki – a városi kultúra átalakítása fesztiválkultúrává, a nyilvánosság városi közttereinek a fesztiválok színtereiként történő inszenázása nem más, mint a modern/posztmodern várospolitikai „részben kikényszerített, részben szükségszerű formája”.

A fesztiválok várospolitikai preferálásának, a szimbólumok ökonomiáján belül játszott szerepének másik fontos oka a – második modernség kulturális feltételrendszerében kiemelt helyet elfoglaló – vizuális dimenzió, a láthatóság mentén található. A városi munkahelyek, illetőleg a városi lakosság létszámának csökkenése, továbbá a városközpontok körül egyre szélesebb és meglehetősen amorf településgyűrűk létrejötte következtében az egyes városok mind láthatatlanabbakká válnak. A láthatóság problematikáját csak felerősítik a médiumok, amelyek nagyon szigorúan rögzítik azt a feltételrendszert, amelyen belül a város, mint önálló entitás egyáltalán jelen tud lenni; s a jelenlétnek általában két feltétele van: egyrészt a tér- és időbeli pontok összesűrítése, koncentrációja, másrészt a városnak a tömegmédiumokhoz műfajilag is alkalmazkodó inszenázása, megjelölése.

A láthatóság problémája szorosan összekapcsolódik a városi kultúra mibenlétére, a városlakók számára identifikációs lehetőségeket kínáló kulturális sajátosságokra, szimbólumokra – tehát az integráció, az imagináció és az önmegjelenítés triászára – vonatkozó kérdéskörrel. Mivel az agglomeráció strukturálatlan településszövetében egyre nehezebb egy olyan város képének, sajátosságainak, jövőbeli fejlődési útjainak felmutatása, amellyel az ottlakók azonosulhatnak, így a „nagy események” próbálják betölteni a városi nyilvánosság klasszikus funkcióit. Miközben egy jellegzetes városi ünnepet reprezentálnak, megpróbálnak mozgósítani valamilyen közös – vagy annak gondolt – imaginatív tartalmakat: képeket és szimbólumokat a közeli és távoli korokból. Egy olyan korszakban – tehát: a tradicionális kulturális miliók feloldódásakor, a nagyfokú individualizációkor, a „szabadidő-társadalom” előretörésekor – kínálják fel sajátos eszközeikkel a várossal való azonosulást, a „városlakó”-ként történő identifikáció lehetőségét, amikor a lakosság egyre jelentősebb része számára a város már nem szolgál a mindennapi élet közös helyszínéül,

amikor a magánélet, a hivatali munka és a szabadidős tevékenység – pontosan a gazdaságilag és politikailag tevékenyebb csoportok esetében – gyakran több közösségben zajlik.

A „nagy események” hatásmechanizmusát sajátos kettősség jellemzi: noha a fesztiválok egyik jellegzetes feladata a város különlegességének megfogalmazása, egy lokális identitás kialakítása, a média számára láthatóvá, a városlakók számára pedig átélhetővé tétele, ám ezek a törekvések általában nem vezetnek sikerre (Häusserman 1993). A lokális és globális dimenzió e találkozásának egyik tanulsága éppen az, hogy ezek az események gyakorlatilag mindenhol meglehetősen hasonló kulturális mintákat követnek – ez jól látható a nemzetközi építészcégek egyazon mérce szerint létrehozott épületein, a kulturális rendezvények egymástól szinte megkülönböztethetetlen programfüzérére, és a sort lehetne még folytatni. Mindennek eredménye az, hogy a város – különböző csoportpreferenciákat követő – imázsának kialakítása (paradox módon) sok esetben a lokális identitás további visszaszorulásához, sőt: elvesztéséhez is vezethet. Azaz a nagy események színre vitele mint a posztmodern városok nyilvánosságiparának egyik jellegzetes területe egy igazi csapdahelyzetet hoz létre, s – minden másképpen megfogalmazott szándéka ellenére – maga is e helyzet foglyává vált; annak tudniillik, hogy a város egésze manapság egyre inkább úgy jelenik meg, mint egy olyan kultúra szimbolikus reprezentációja, amelynek bázisa és kötőszöveve túlnyomórészt erodálódott.

A kulisszák

A kulisszák¹⁰⁰ kapcsán kisebb léptékű – inkább valamely sajátos szubkultúra, ízlésközösség által létrehozott – életvilágbeli politikáról, illetőleg ennek térbeli reprezentációjáról beszélhetünk. Csoportok, kisebb közösségek térhasználati szokásait, nyilvánossághasználatát lehet e fogalom segítségével leginkább megragadni, melyek hatókörüket tekintve megmaradnak egy kisebb lokalitás létrehozásánál, átformálásánál, s e törekvéseik nem emelkednek a hivatalos várospolitikai szintjére.

A kulisszák mint sajátos nyilvánosság-forma megjelenése és működés módja is szoros kapcsolatban áll a városi társadalom átstrukturálódásával, a városi közösségek képződésének megváltozott feltételrendszerével. A társadalmasodási – közösségképződési – mechanizmus klasszikus nagyvárosi mintáinak felidézéséhez megint csak érdemes visszakanyarodni a Chicagói Iskola által leírt bevándorlónegyedekhez, ahol a csoportok viszonylagos homogenitással és magas fokú belső kommunikációval jellemezhető társadalmi terekben – miliókben – éltek. A közösen belakott városi tér konstitutív szerepet játszott a társadalmi milió és a csoportidentitás létrehozásában: evidens és szignifikáns (magától értetődő) módon a milióhoz tartozás jele a városi térben elfoglalt meghatározott hely volt; azaz a tér, mint valamilyen előzetesen adott környezet működött.

A társadalom modernizációja – a nagyfokú mobilitási lehetőségek, a választási lehetőségek megsokszorozódása, az imaginációs ipar tevékenysége –, továbbá a városi társadalom átstrukturálódása azonban jelentősen megváltoztatta a közösségképződés – és így a városi térhasználat – egész társadalmi-kulturális feltételrendszerét. Míg korábban a város morfológiai-fizikai struktúrájából következtetni lehetett a társadalmi struktúrájára is, az individualizációs folyamatok ezt a helyzetet mostanra átalakították: a város már nem azonos egy világos/hierarchikus struktúrájú közösség térbeli manifestációjával. Ugyanakkor – s ezt fontos hangsúlyozni – nem jelentőségvesztésről van szó, hiszen a városi tér – a tértől való függetlenedés jól látható jegyei

¹⁰⁰ A fogalom, ill. e nyilvánosságforma bemutatása egy német szociológus, Gerhard Schulze 2000-ben megjelent esszéjének témájára támaszkodik (Schulze 2000a).

ellenére – változatlanul fontos szerepet játszik az identitásképzés és -alakítás folyamatában; azaz a városi nyilvánosság klasszikus funkciói – az integráció, az imagináció és az önmegjelenítés – továbbra is terekhez kapcsolódva működnek.

A változás inkább a mindennapi élet gyakorlatainak, a hétköznapi térpolitikák szintjén történt meg, s ez természetesen kihat a városi nyilvánosságformák működésére. A társadalmi észlelés során a földrajzi tér, a (környezet) elveszíti evidenciáját és szignifikanciáját, felbomlik korábbi viszonylagos homogenitása, stabilitása és a sűrű belső kommunikációja – azaz a tér is konstruált miliójellé, kulisszává válik. A különféle kulisszák létrehozásában és alakításában növekvő mértékben jelen vannak a mediálisan közvetített globalizációs folyamatok (más kulturális összefüggésekből származó jelentések) is, mint ahogyan egyre fontosabb szerepet játszanak a számos hálózatban részt vevő, társadalmilag-térbelileg máshonnan származó cselekvő aktorok.

A kulisszák mint sajátos nyilvánosságformák sok szállal kötődnek a későmodern társadalomban megfigyelhető kommunikációs-kulturális átalakulásokhoz, így például a másik iránti érdeklődés növekvő szubjektivizálódásához, amelyek megváltoztatták a társadalmi észlelés feltételrendszerét: a másik úgy érdekel bennünket, mint azon célok elérésének eszköze, amelyeket korábban magunkban már megfogalmaztunk (Schulze 2000). E változás egyik fontos következményeként egyre nagyobb társadalmi területek kerülnek be a szubjektivitás sémáinak fabrikálásában. Így például a városi nyilvánosság hálózatainak kiépítésekor, a csoportok kialakításakor a szituáció helyére egyre inkább a szubjektum kerül. Azaz: a közösségképzés során az olyan jelek (hivatás, életsztenderd), amelyek nem szignifikánsak a belső életet illetően, elhalványulnak, s fokozatosan elveszítik miliőkonstituáló erejüket – miközben egyre fontosabbá válnak a szubjektivitást megjelenítő, közszemlére tevő evidens jelek (így például a stílus, a műveltség).

Az új típusú nyilvános térhasználat fő jellegzetessége, hogy a városi teret az individuumok, társadalmi csoportok egyre inkább kulisszaként, az önábrázolás helyszínéül használják. A kulisszák olyan, közösen létrehozott, állandóan továbbfejlesztett projekciós felületek, amelyeken érzések, vágyak, fantáziák képesek önmaguk megjelenítésére. Mindez persze nem elszigetelt vagy véletlen jelenség, nagyon is jól beleillik a későmodern kor kulturális feltételrendszerébe: a bennünket körülvevő valóság egy részének inszenzációként való interpretációja egyre szélesebb körben elterjedt kulturális technika. Az esztétikai és stiláris kérdések konjunktúrájának megfelelően itt sem történik más, mint a mindennapi élet gyakorlataiban tetten érhető esztétikai különbség közszemlére állítása a városi nyilvánosság kulisszái között.

A kulisszák a különböző társadalmi miliók önábrázolásának találkozó pontjai, az egyén belép és érinti ezeket a helyeket, majd anélkül hagyja el őket, hogy tartósan ott tartózkodna (Schulze 1994). Ám éppen ezen tulajdonsága miatt olyan nyilvános találkozási pontoknak számítanak, ahol az ember nagy valószínűséggel magához hasonló szándékokkal, kedvtelésekkel – szubjektumokkal – találkozik. Ezek a tudatosan választott kulisszák legtöbbször csekély térbeli kiterjedéssel rendelkeznek, időben pedig korlátozott kontaktust tesznek lehetővé. A térhasználat a felnőttek esetében ezeken az átmenetileg felkeresett térszigeteken keresztül történik, a kulisszák hálózatai között pedig olyan nagy kiterjedésű, csak átutazásra használt semleges zónák jönnek létre, melyek kívül állnak mindenfajta csoportspecifikus felségterületen. Az egyes empirikus kutatásoknak kell választ keresniük azokra a kérdésekre, hogy miképp jelenítik meg a különböző csoportok az általuk létrehozott, belakott földrajzi teret, cselekvéseik kulisszavilágát és milyen reprezentációkat közvetítenek róluk.

A kulisszák a társadalmi/nagyvárosi valóság/nyilvánosság formáit jelenítik meg – s maguk az emberek teszik valóságossá ezeket azáltal, hogy önmagukat egy aktív, tudatos döntés révén

elhelyezik ezen kulisszákba. Ez a kulisszavilág olyan intenzíven birtokolja az emberi lehetőségek terét, hogy a lehetséges ellentéteket is magában foglalja – így a menekülés és az ellenállás kulisszáit. Az így felfogott nyilvánosság kisebb-nagyobb közösségek sokasága, egy permanensen bővülő, gyakorlatilag határtalan területen, állandóan változó kombinációkban. Vagy egy német városkutató, Regina Bittner némileg metaforikusabb megfogalmazásában: a városok már nem támaszkodhatnak a mélybe vezető szilárd és mozdíthatatlan identitást biztosító gyökereikre, csupán szerteszét indázó, de összekapaszkodva éppoly sziklaszilárd stabilitást nyújtó légyökökerekkel rendelkeznek.

Néhány összegző megjegyzés

* A tanulmány egyik kiindulópontja az a szociológiában, kulturális antropológiában meglehetősen elterjedt nézet volt, hogy a későmodern életformák/életvilágok esetében a tér- és időbeli dimenziók nem rendelkeznek szilárd, rögzített jelentésekkel, hiszen a társadalmi aktivitások „mikor”-ja és „hogyan”-ja mindig megállapodások tárgya, ráadásul ezek az alkalmi megállapodások – nagyfokú hajlandóságot mutatva az entrópiára – állandóan felbomlanak, s nem kapcsolódnak valamilyen lokális tradíción keresztül szilárd tevékenységtartalmakhoz. Ennek következtében – egy adekvátabb leírás követelményeinek megfelelően – a térközpontú megközelítésekkel szemben előtérbe kerülnek a cselekvésre orientált elemzési kategóriák, s a vizsgálatok középpontjába a mindennapos geográfiacsinálás/készítés – „geografálás” – (ez az Anthony Giddens által „regionalizációnak” nevezett) folyamat áll, a világ és a tér önmagára vonatkoztatása, a saját és a másik definiálása.

* A nyilvános teret e megközelítésmód nem szubsztancialista perspektívából értelmezi, hanem egy konstruktivista paradigmát választva: az általunk bemutatott példákban, a speciális térgyakorlatok kapcsán olyan szimbolikus konstitúciós folyamatokról van szó, amelyekben nem önmagában véve a nyilvános tér vagy a hely az érdekes, s fontos a kutatás számára, hanem maga a szimbolikus (társadalmi) cselekvés – illetőleg (s jelen összefüggésben ez a fontos) ennek egy speciális esete, a társadalomban való orientáció céljából és szándékából a városi térre vonatkoztatott cselekvés.

* A város mint a társadalmi viszonyok térbeli szerveződésformája jól érzékelteti azokat a változásokat, amelyek a térszervezés szintjén végbementek. Két, meglehetősen eltérő kulturális logika szerint felépülő nyilvánosságformát mutattunk be röviden. E különböző nyilvánosságformákat felhasználva vizsgálhatjuk a városi kulturális kínálat áttekinthetetlen sokszínű struktúráját – hierarchikus egymásmelletiségüket – különböző funkcióikra tekintettel, s ehhez megfelelő keretet nyújthat a szimbólumok ökonómiájának nevezett megközelítésmód, amely a szimbolikus térsajátítások kapcsán részletesen bemutatja, a hierarchikusan szervezett csoportokban hogyan történik a városi élmény befogadása és felhasználása.

A tanulmány elektronikus forrása: [Magyar Tudomány](http://www.matud.iif.hu/04okt/013.html), 2004/10; <http://www.matud.iif.hu/04okt/013.html>

Irodalom

- Augé, Marc 1994 *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt.
- Beck, Ulrich 2003 *A kockázat-társadalom. Út egy másik modernitásba*. Századvég, Budapest.
- Bodnár Judit 1996 A szakadozó városszövet. *Budapesti Negyed*, 14. 4.
- Bormann, Regina 2000 Eventmaschinerie Erlebnispark. Systemintegration durch performative Institutionen. In: Gebhardt, Winfried – Hitzler, Ronald – Pfadenhauer, Michaela (Hrsg.) *Events. Soziologie des Aussergewöhnlichen*. Opladen, 137-160.
- Davis, Mike 1999–2000 Los Angeles, az erődváros: a városi tér militarizációja. *Budapesti Negyed*, 26-27.
- Hannerz, Ulf 1999 A világvárosok szerepe a kultúrában. *Replika* 38: 91-105.
- Harvey, David 1990 Posztmodernizmus a nagyvárosban: építészet és városi design. *Tér és társadalom* 4:3-4., 97-122.
- Häussermann, Hartmut – Siebel, Walter (hrsg.) 1993 Festivalisierung der Stadtpolitik. In *Leviathan. Sonderheft 13*.
- Jameson, Fredric 1997 *A posztmodern, avagy a későkapitalizmus kulturális logikája*. Jöszöveg, Bp.
- Lefebvre, Henri 1972 *Die Revolution der Städte*. Surkamp, Frankfurt.
- Noller, Peter 1999 *Globalisierung, Stadträume und Lebensstile. Kulturelle und lokale Repräsentationen des globalen Raumes*. Leske-Bundrich, Opladen.
- Sassen, Saskia 2000 *Elveszített kontroll? Szuverenitás a globalizáció korában*. Helikon, Budapest.
- Schulze, Gerhard 1994 Milieu und Raum. In Noller, Peter – Priggle, Walter – Ronneberger, Klaus (Hrsg.) *Stadt-Welt*. Campus, Frankfurt–New York, 40-53.
- Schulze, Gerhard 2000: Élménytársadalom. A jelenkor kultúrszociológiája. *Szociológiai Figyelő* 4. 1-2:135-158.
- Schulze, Gerhard 2000a *Kulissen des Glücks: Streifzüge durch die Eventkultur*. Campus, Frankfurt–New York.
- Sennett, Richard 1998 *A közéleti ember bukása*. Helikon, Budapest.
- Soja, Edward 1990 *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London–New York.
- Zukin, Sharon 1991 *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*. University of California Press.

Vitos Botond

Techno-tudomány a kortárs elektronikus zenében

Bevezető – egy posztmodern kontextus

Dolgozatom a posztindusztriális társadalom keretein belül tárgyalja a kortárs technológiák által közvetített és befolyásolt kulturális mintázatok felbukkanását az *elektronikus zene* műfajában. Az alábbiakban egy posztmodern nézőpontból vázolom korunk állapotát, majd a másodlagos szóbeliség fogalmának bevezetése után, a leírtakból kiindulva vizsgálom a technológia és zene ezredfordulós „házasságát”, majd magát az elektronikus zenét.

Az ipari fejlődés, a modern technológiák felbukkanása és az általuk kiváltott kulturális változások átalakították az európai civilizáció paradigmarendszereit. Ezen változásokat figyelembe véve, Bókay összefoglaló jellegű írása alapján, az európai ember története az *alteritás – modernitás – posztmodernitás* időszakaira osztható fel (2001:17). A tudományos fejlődés hatására elsőként egy (leginkább) pozitivista felfogásmódú, tudományos világkép alakul ki a *modernitás* korszakaiban, amikor az alteritás (a felvilágosodás előtti időszak) transzcendens vallási képzetéről a hangsúly fokozatosan egy immanens, tudományosan megalapozott világfelfogásra tevődik át. Az a korábbi alapfeltételezés, miszerint a világ megismerhető, nem változik, csupán a megismerés környezete tolódik át a túlvilágról az evilágra. Magát a tudományt/technológiát a felvilágosodás racionális, emberi boldogulást és társadalmi fejlődést kínáló eszménye hordozójának tekintik. Ez a paradigma a 20. században alakul át, amikor az indusztriális társadalom posztindusztriálissá változik, és az új technológiák használatával az áru értékének nagyobbik része nem az anyagi, hanem a szellemi erőfeszítés végeredményévé válik: az anyagi tőke meghatározó szerepét a szellemi tőke veszi át. A *piaci szabályozás* így egyre nagyobb jelentőséghez jut, s az informatizáció által a tudásra és a kultúrára is kiterjed (Bujalos é.n.:5). A technológia már egyre kevésbé (a felvilágosulás eszméire irányuló) emberi akarat hordozója, a dolgok maguk nem kezelhetők pusztán az emberi szándékok eszközeiként, a legújabb tudományos paradigmák szerint mintegy belső intelligenciával, *nyelvekkel* rendelkeznek, és az objektumok ismerete azt jelenti, hogy azok képesek *visszafelé fordítani*. Az objektum nyelvének ismerete által „a szubjektum belsőleg hozzátartozik ahhoz az objektumhoz, mely a szubjektum vizsgálatai és változtatásai alá tartozik”. Vagyis: miközben az ember a technológiát a természet urává és birtokosává teszi, ő maga is a „techno-tudomány” hatása alá kerül (Lyotard é.n.:90). Ezzel az átfordulással a felvilágosodás eszméi, illetve a modern kor olyan legitimáló metanarratívái is elveszítik jelentőségüket, mint a „szellem dialektikája, a jelentés hermeneutikája, a racionális illetve a tevékeny szubjektum emancipációja vagy a jólét megteremtése” (Lyotard é.n.:20). Lyotard a „nagy Elbeszélésekkel” szemben a wittgensteini nyelvjátékok lokális determinizmusát részesíti előnyben. Szerinte a posztmodernitás nem egy új kor, hanem a modernitás bizonyos állásfoglalásainak újraírása, különös tekintettel arra a legitimáló projektre, mely nem más, mint az emberiség *egészének* felszabadítása a tudomány és technológia által (Lyotard 1991:34).

A posztmodernkor jellemző gépei a távközlés eszközei: a rádió és a TV, illetve mindinkább a hálózatba kötött, interakciókat is biztosító számítógép. A világméretű távközlési, valamint számítógépes hálózat egyfelől a posztindusztriális társadalom számára nélkülözhetetlen információk (melyek az anyagi javakénál nagyobb értéket képviselhetnek) megfelelő sebességű terjedését biztosítja, másfelől pedig az emberi kommunikációt formálja át és ezáltal magára a

kultúrára is hatással bír. Kialakul egy, a technológiától elválaszthatatlan, „megfontoltabb és öntudatosabb szóbeliség”, a technológia által szintetizált verbális kommunikáció, melyet Ong „másodlagos szóbeliségnek” nevez (1998:265). A poszt-literalitás korának McLuhan-féle „globális falujában” a másodlagos szóbeliség által gerjesztett csoporttudat jóval átfogóbb a pre-literalitás „elsődleges” szóbelisége által előidézettnél, és míg az utóbbit jellemző spontaneitás az írásbeliségben gyökerező analitikus gondolkodás hiányából fakad, addig az írásbeliségben gyökerező másodlagos szóbeliség spontaneitása egy analitikus reflexió eredményeként felvállalt spontaneitás (Ong 1998:266). A két szóbeliség szemantikai szempontból párhuzamos vonásokat mutat: a közlések jelentéstartalma mindkét esetben szorosan kötődik mindazon nyelven kívüli helyzetekhez, kontextusokhoz, melyekben azok elhangzanak, és ebben az „itt és most” helyzetben „nincsen éles határvonal a nyelvi és nyelven kívüli között” (Nyíri: *Poszt-literalitás*).

Zene és technológia

Ami a zenét illeti, annak (a technológia általi) közvetíthetősége és reprodukálhatósága a kulturális jelentéstartalmaira, különféle társadalmi kontextusaira jelentős befolyással bír. Adorno 1962-es tanulmányában hétféle zenével kapcsolatos befogadói magatartásformát különböztet meg, melyek közül mennyiségileg legszámtottevőbb a zenét csupán szórakozásból hallgatók típusa (1998:317). Erre a típusra méretezik azt a kulturális fogyasztói szektort, melynek közvetítő közegét a technológia fentebb említett (a másodlagos szóbeliséget hordozó) távközlési eszközei képviselik. A technológia ebben az esetben a tömegkultúra részére legyártott (zenei) termékek ipari termelésében, piaci terjesztésében és a befogadás eszközeinek kialakításában játszik elsődleges szerepet. A technológia tömegkultúrára gyakorolt további hatásait a negyedik fejezetben vizsgálom.

A tudomány/technológia piaci szerepein túl, a zene és techno-tudomány közvetlen „házasságát” esztétikai-filozófiai szempontból vizsgálva (különös tekintettel az avantgárd elektronikus zenére), Lyotard szemléletében az ezredvég technológiájának tökéletes elsajátítása az alkotó által a zene „felszabadulását” eredményezheti (Lyotard 1991:166-174). Lyotard nem tartja szükségesnek mindazokat a megszorításokat, melyek a klasszikus zenét behatárolják (mint pl. a hangszerek által előállított hangszínek, vagy a zenei struktúrák szabályrendszerei), hiszen tanulmányozásuk során ezek a formai megkötések végső soron a hanghullámok levegőbeli terjedéséhez vezethetők vissza, mely a techno-tudomány által további komponensekre bontható. Lyotard felhívja a figyelmet arra, hogy a zene, középkori besorolásában, a hét szabad művészetben belül abba a *quadrivium* csoportba tartozott, melybe manapság a tudományok tartoznak, és áttolódására a *trivium* csoportjába csak a későbbiekben került sor. Nem meglepő tehát, ha a zene házassága a techno-tudománnyal (ahol a tudományos vizsgálódás felhasználásával a zene „hallgatásának hallgatására” is sor kerülhet – ezáltal egy „meta”-alkotói folyamat keretein belül), illetve szintetizálása a technológia által kiemelheti a klasszikus kontextusaiból és „felszabadulásával” kecsegtethet. Ebben a házasságában Lyotard a zenét egy ősi, az ógermán *Tonkunst* kifejezés („a hang művészete”) köré összpontosuló pólus felől vizsgálja. Mint ahogyan Cézanne megközelítésében a kromatikus anyag alkotja magát a formát, és nem fordítva, úgy a zenében mint *Tonkunst*-ban a hang anyaga sem rendelődik alá egy „szentimentális narratívának”, hanem egy zárt, diakrón konstrukció helyett egyfajta „hang-teret” épít fel, mely tudományos pontossággal megszerkeszthető. A zenei keret/forma ellenében tehát különleges hangsúly esik magára a hangra és annak fennhatóságára, amennyiben az önmagán túlmutatva egy swedenborgi *engedelmességre* bírja a fület (Lyotard 1991:177-180).

Az elektronikus zene (f)elszabadulása

A zene és technológia házassága elsőként a második világháború utáni avantgárd elektronikus zenei és *musique concrète* törekvésekben érvényesül. Lyotard tanulmányában maga is ezekre az avantgárd művészekre hivatkozik. A 20. század későbbi időszakában azonban az elektronikusan előállított, vagy manipulált zene a tömegkultúrában is felbukkan, új populáris zenei műfajokat hozva létre, vagy már létező műfajokba épülve be. A '80-as években alakul ki az az *elektronikus tánczene*, mely a '90-es évek végére tengernyi al-műfajával oly mértékű jelentőségre tesz szert, hogy mostanra röviden mint *elektronikus zenére* hivatkoznak rá (idővel olyan al-műfajok is kialakulnak, melyek ritmusbeli sajátosságaikból kifolyólag nem nevezhetők tánczenének). A műfaj első megnyilvánulásainak tekinthető a '80-as évek folyamán az *ös-techno/house* műfajok kibontakozása az Amerikai Egyesült Államokban, majd az *acid-house* megjelenése és elterjedése a brit szigeteken. A '90-es években a számítógépek elterjedésével és a technológia fejlődésével az elektronikus zene előállításához szükséges felszerelések széles körben hozzáférhetővé válnak, így a műfaj rohamos fejlődésnek indulhat. Az al-műfajok elburjánzása igencsak megnehezíti az elektronikus zenei irányzatok pontos felosztását (a szigorú értelemben vett akadémiai kötöttségek nemlétével számolva, egyfajta ezredfordulós „népzenével” van dolgunk, melynek keretein belül évről-évre újabb irányzatok bontakoznak ki, melyek gyakran egymásba is olvadhatnak). Egy ilyen kategorizálás felállítása most nem is célom, az azonban elmondható, hogy az elektronikus zene – fő zenei kötöttsége, az *elektronikus hangzás* keretein belül – egy olyan zenei skála átölelésére képes, mely a jazzes hagyományokra is építő *downtempo* műfajától a törzsi motívumokat szintetizáló *tribal* irányzatokig széleskörű esztétikai/kulturális vonzatokkal rendelkezhet. Lyotard fent említett tanulmánya jól alkalmazható a kortárs elektronikus zenére, annál is inkább, mivel fejlődéstörténeti szempontból az általa említett avantgárd zenei irányzatok az elektronikus zene őseinek tekinthetők. Az elektronikus zene aktív alapanyaga a technológia által előállított *hang*: a techno-tudomány gépi úton szintetizált *hangzása* az, ami a műfaj egészét determinálja és nyelvjátékainak Lyotard-i *visszafelé fordításával* arra önmagát kiterjeszti. A hang a technika „mesteri módon való alkalmazásával” *felszabadul* eredeti kontextusaiból (vö. Lyotard 1991:166), így annak technológia által véghezvitt, adekvát ki-, át- és újraalakítása, szintézise egy új, posztmodern paradigmarendszerbe helyezheti azt. Mielőtt azonban e paradigmarendszer különböző szálait felfejtenénk (az alábbi fejezetekben), vessünk egy közelebbi pillantást az elektronikus zene struktúrájára.

Elektronikus zenei struktúrák és másodlagos szóbeliség

A nem-elektronikus úton előállított, „hangszeres” zenében a fizikai világ specifikus, (szilárd) testszerű anyagi összetevői különféle hangszereket alkotva lépnek kontaktusba egymással (mint pl. a hegedű húrja a vonóval, vagy a tüdőből kipréselt levegő a furulya járataival) és olyan rezgéseket, hanghullámokat állítanak elő, melyek dobhártyára gyakorolt hatásait az emberi agy hangként érzékeli. A „leírt” zenében, a kottában a beszéd fonémáival analóg szegmentális (diszkrét/digitális) nyelvi elemeket, „funkcionális fikciókat” (Benczik 2001:24) hangjegyeknek nevezzük. A kottában megfelelő módon rögzített hangjegy jó megközelítéssel utal az egyes hangszer adekvát használatával előállítható hangra. Ahogyan a pre-literalitás korának analóg természetű szóbelisége is megváltozott, szegmentalizálódott az írásbeliség bevezetésével, a zene digitális (a „leírás” aktusa által generált) absztrakciója is befolyást gyakorolt magára a zenére (érdemes lehet itt összehasonlítani az európai kultúra komolyzenéjét a klasszikus kulturális antropológia által

kutatott, pre-literális körülmények között élő természeti népek által művelt zenével). Az ezredforduló elektronikus zenéjében a hangokat (számító)gép (vagy szintetizátor) állítja elő, méghozzá abban a kortárs tudomány által rezgésekként, hanghullámokként leírt digitális formájukban, melyből – a megközelítő pontossággal operáló, „klasszikus” hangszerek használata nélkül – egészen pontosan a kívánt rezgéshullámok állíthatók elő. Nem csupán a „klasszikus” hangszereknek megfelelő hangok generálhatók, hanem olyan rezgéshullámok is, melyek előállítására más (nem-gépi) módon nincs lehetőség. Ahogyan a másodlagos szóbeliség esetében, itt is teljes egészében a technológia határozza meg (képzí) a kiadott jelet (hangot). Úgy is mondhatnánk: a hangképzés folyamatának *hardware* oldala szinte teljes egészében a technológia hatásköre alá kerül. (Míg a hangszeresen előállított zene esetében a hang elsődlegesen a zenész megfelelő testrészének és hangszerének közvetlen kontaktusából születik, a legtöbb elektronikus zenei partin az emberi beavatkozásnak elsősorban a kész hangok elektronikus átkeverésében, „áteffektelésében” van szerepe). A „klasszikus” hangszerekre (beleértve az emberi éneket, illetve beszédet is, melyek esetében a hanghullámok képzésének módja nem más, mint a megfelelő hangképző szervek kontaktusa a levegővel) való reflexiójuk szempontjából, az elektronikus zenében a hangok három különböző csoportba oszthatók be: egyfelől reprodukálják a „régii” hangszerek által kibocsátott rezgéseket, másrészt drasztikusan módosítják azokat (oly módon, ahogyan az a „természetben” nem lehetséges), harmadrészt pedig az is előfordulhat, hogy egyáltalán nem utalnak rájuk. Az első eset során a hangok általában eredeti zenetörténeti kontextusaikból kiragadva, új összefüggésekbe helyezve jelennek meg, míg a második esettel sokszor az ének/beszéd-hangminták átalakításakor találkozhatunk. Az egyes hangok variációi nem csupán a hangmagasság/hosszúság változtatásával állíthatók elő, hanem olyan matematikai képleteken alapuló effektekkel is, mint a begyorsítás vagy lelassítás, nyújtás, zenei térben való mozgatás, visszhang-effektus, stb. Ez a manipuláció már szupraszegmentális (folytonos/analóg) természetű, és – a beszéddel való analógiát építve – valójában a beszéd olyan „segmentumok fölötti” prozódiai elemeinek felel meg, mint pl. a hangsúly, vagy a hanglejtés (vö. Benczik 2001:25). A megfelelő hang előállítása, illetve annak effektelése hoz létre egy *specifikus hangzást*, mely elsődleges jelentőséggel bír és akár egy egész műfajt is meghatározhat (így a Roland cég TB-303 szintetizátora az *acid house* hangzás kialakításáért volt felelős a '80-as években). A jól kialakított hangzás az elektronikus zene parti-rítusa közben a (sokszor tudatmódosító szerek befolyása alatt álló) emberi agyra erőteljes hatásokat gyakorolhat. A hangok elsősorban nem a klasszikus értelemben vett dallamokba tömörülnek, jóval fontosabbak a hipnotikus hatású, repetitív konstrukciók, a „loop”-ok, melyek az elektronikus zenének egy jellegzetes, önmagába unos-untalan visszatérő jelleget kölcsönözhetnek. Az ismétlések fontossága, az általuk generált monotónia felhasználása a zenében a pre-literális korára mutat vissza. A beszéd fonémáival analóg hangok alkotják az egyes track-eket (zeneszámokat), melyek egy-egy közlésnek (írott nyelvben: mondatnak) feleltethetők meg. Az elektronikus zenei partin az előadó (dj) olyan összefüggő trackeket kever egymásba, melyek a parti egészét tekintve egyetlen folytonos *mixet*¹⁰¹ alkotnak. A mixre valójában egy koherens szöveggént tekinthetünk: ez a zenei szöveg spontán, improvizatív, melyet a dj az adott lokális és temporális körülményektől függően módosíthat. A parti tehát valójában egyfajta kontextus-függő, az adott pillanatra összpontosító dj-monológ, melyet esetenként az mc (*master of ceremony* = *cerémónia-mester*, olyan előadó, aki ritmikus, rögtönzött beszédével kíséri a zenét) verbális monológja erősíthet (vagy, a közönség egyes interpretációi szerint, bizonyos helyzetekben az mc nem-adekvát szereplőként történő felbukkanása gyengítheti is a parti erejét). A parti oly módon mutat vissza a természeti népek pre-literális rítusaira, ahogyan a

¹⁰¹ a mixhez hasonló közlési forma a *live act*, melynek során a trackek nagyobb mértékű manipulációjára kerül sor

másodlagos szóbeliség az elsődlegesre. A parti a technológia szülöttje tehát, annak digitális jelrendszeréből bontakozott ki, s e jelrendszert egy szupraszegmentális formában tálalva sok tekintetben egy transzcendens jelentésekkel bíró pre-literális rituális közlésformára reflektál. *Nem tehető egyenlőségjel* ugyanakkor a parti és a törzsi rítusok közé, hiszen a posztmodern kontextusban a transzcendens jelentés elveszhet, a dj nem pap, vagy sámán, hanem zenei előadó (a legtöbb műfajhoz egy-egy tipikus, a zenei konstrukciókkal harmonizáló hatásmechanizmusú kábítószer is asszociálódik, a megfelelő kábítószeres hipnotikus/tudatmódosító hatásait pedig tudományos kategóriák támasztják alá), továbbá a parti lokális nyelvjátékában a befogadó személyes interpretációja is kiemelt szerepet kap. Adekvát, „hozzáértő” interpretációról akkor beszélhetünk, amikor a befogadó elsajátította a parti „nyelvét”, ismeri a zenei struktúrák alapvető jelentésfonalait és képes e struktúrák mentén a parti „ívével” együtt haladni – mindezt a megfelelő kábítószeres használata tovább könnyítheti. Ezek az interpretációk eltérő irányokba is mutathatnak, mint pl. tapasztalataim szerint a jelenkori budapesti *goa* szintér esetében, ahol a közönség soraiban egy legalább kétirányú – egymástól eltérő hatásmechanizmusú kábítószeres mentén manifesztálódó – csoportosodás figyelhető meg: ugyanazon parti tehát a különböző befogadók számára merőben más élményeket biztosíthat. Végezetül pedig, a másodlagos szóbeliségre visszatérve elmondható, hogy azzal analóg módon, a parti pre-literális természetű spontaneitását és közösségi élményeit a tudomány/technológia analitikus reflexiója eredményezi.

Elektronikus zene és tömegkultúra-interpretáció

Milyen kulturális/esztétikai vonzatokkal rendelkezhet a technológia és zene házasságából fogant elektronikus zene? A technológia szintetizáló hatása egyfelől *begyorsítást*, *felerősítést* eredményezhet, s e hatás – az elektronikus zene keretein túlmenően – a kortárs tömegkultúrát is erőteljesen befolyása alá vonja. A tudomány/technológia itt bizonyos szempontokból olyan kulturális funkciókat tölt be, melyek az alteritás időszakában a *vallás* hatásköre alá tartoztak. Ez a megállapítás most nem kerül részletes kifejtésre, csupán dióhéjban kitérve rá: Clifford Geertz kellőképpen nyitott vallás-definíciója alapján a vallás mint szimbólumrendszer olyan kozmikus keret létrehozására irányul, amelyben az adott szimbólumok az általuk generált megfelelő emberi diszpozíciókat elhelyezik. Geertz szerint a legtöbb ember olyan világnézeti rendszert próbál kialakítani, mely által fenntartható az a meggyőződés, hogy a „furcsa”, „szokatlan” és „rejtélyes” dolgokkal el lehet számolni, mivel azok az embert „krónikusan nyugtalanra teszik”. A *common sense*, vagyis a *józan ész*¹⁰² kulturális rendszerével szemben vallás olyan alternatív világszemléleti módok egyike, mint amilyenek pl. a (józan ész világától különböző) színház, álmok, vagy játékok világa (Geertz 2001:260). A vallási képzetek valójában a józan ész rendszerét erősítik, és akkor bukkannak fel, amikor az egyén anomáliákkal vagy ellentmondásokkal találkozott. „Az emberek legszükségesebb hiedelmek gátját olyan sárral tapasztják be, amelyet csak találnak” (Geertz 2001:253). Az *alteritás* korának elmúltával a transzcendens (a józan ész rendszerétől elszakító) vallásos hit helyére a tudományos alapokon nyugvó gondolkodás szivároghat, az eddigi lyukak, vagyis: az élet anomáliái, annak balszerencsés, megmagyarázhatatlan, vagy „furcsa” eseményei statisztikákkal, valószínűségekkkel, illetve valószínűtlenségekkkel magyarázhatóak. A tudomány tömőanyaga itt a bizonytalanság-faktor legitimitása, így bármilyen kedvezőtlenek is legyenek az adott körülmények, statisztikai érvényességhez juthatnak. A természeti katasztrófákat

¹⁰² a józan, „paraszti” ész kulturális rendszerét, melynek gyökere a vágy, hogy a világot egyértelművé tegyék, Geertz a „természetesség”, „praktikusság”, „szikárság” (mint egyszerűség, szószerintiség), „módszertelenség” és „elérhetőség” minőségeivel írja körül.

meteorológiai magyarázatok indokolják, a mennyország helyére a (legalábbis részlegesen) feltérképezhető világűr kerül. A tudomány szülötte a technológia, mely által olyan „csodák” materializálódnak, melyek a modernkor előtt csupán az emberek képzeletében léteztek. A vallás szülötte az Isten, ám emez transzcendens csodái, melyek a vallási struktúrákat legitimálják, nem kerülhetnek át a józan ész világába, így a technológia működése kintebbre tolhatja az Istent a józan ész alapszövegéből, csökkentve annak jelentőségét. A technológia „csodái” fellelhetők a tömegkultúrában, funkcionális szerepük talán az angol *thrill* szóval ragadható meg leginkább (izgalom/felindulás/borzongás), mely az extázisban csúcsosodik. Ide tartoznak a hullámvasút-, multiplex-, parti-élmények, melyeket a megfelelő rítusok közvetítenek. Másfelől, míg a vallás „sajátjaként” tálalja, saját kinyilatkoztatásaiként, dogmáiként fogalmazza meg a megfelelő morális kategóriákat, ezáltal legitimálva azokat egy abszolút hatalom nevében, a tudománynak nincs szüksége legitimációra, hiszen a technológia által mélyen beágyazódik a józan ész világába. Ami a tömegkultúrát érintő „működését” illeti, a technológia kulturális kategóriákkal operál az „eredetiség” látszata fenntartásának igénye nélkül, azokat szintetizálja és egy átalakított, felerősített formában tálalja (elektronikus zenei zsargonnal élve: újrakeveri, *remixeli*). A technológia azonban nem csupán a már meglévő kategóriák hordozója, hiszen a hangsúly nem kizárólag az eredeti kategóriákra, hanem legalább akkora mértékben a tálalás módjára is esik, a *felerősítés*, *felfokozás*, *begyorsítás* esztétikai és etikai funkciók hordozói, a vallásos morál polarizált jó/rossz erkölcsi kategóriái feloldódnak és átalakulnak a *thrill* esztétikumában. Egy kézenfekvő példa erre a média világából: egy bevásárlóközpont óriásplakát-reklámjain látható nagybetűs „fukarjő!” szlogen, mely a „klasszikus” morál által szétolt, polarizált „fukar” és „jó” kategóriáit szintetizálja (egyesíti) és a plakát egészének színvilágát, kompozícióját tekintve egy felfokozott, high-tech köntösben tálalja. A multiplex mozik high-end kép- és hangrendszerei pedig az adrenalin-pumpáló akciófilmek vagy szívszorító melodramák hatáserősítő effektjeit szavatolják.

Visszakanyarodva az elektronikus zenéhez, ehhez a témakörhöz kapcsolódik az olyan gigapartik világa, ahol a technológia és a hozzá csatolódo értékrend sok esetben még egyértelműbben materializálódik. Az egyik jelentős műfaj, a *techno* esetében vizsgálva a zene formanyelvét, az általa hordozott kulturális jelentéseket, illetve az interpretáció módját, hasonló eredményekhez juthatunk. A zene maga „szintetizált”, „gépi” hangmintákra építkezik, a dallam nem jut jelentőséghez, a hangsúly a megfelelően áteffektelt és ezáltal a műfaj szempontjából megfelelő hangzásra szert tevő hangminták oly sorrendben történő használatán van, hogy azok a közönségre nézve a megfelelő felfokozó, gyorsító pszichológiai hatással bírjanak. A gyorsulás-élményt tovább fokozza a közkedvelt amfetamin kábítószer, melynek neve a kábítószer-zsargonban is *gyors*, *spuri*. Habár a techno-kultúrában a *szeretet* kategóriája ideológiai tényezőként van jelen, a zenében általában nincsenek rá konkrét ideológiai utalások, a formai felépítését tekintve a zene a partik egyes részein valójában nem több, mint több perces monoton dübörgés, mely a gyorsulás-élményt kiváltja, és az új elemek megfelelő bevezetésével azt tovább fokozza – ez esetben a technológia önmagát (a saját működési mechanizmusát) szintetizálja. A technológia elektronikus zenére gyakorolt hatásai itt egy olyan helyzetet teremtenek, melyben a kortárs tömegkultúra begyorsításon/felerősítésen alapuló működési rendszerére kínálhat egy zenei meta-interpretációt. Elektronikus zenei elemek egyébként a tömegkultúra legszélesebb körben elterjedt, pop/könnyűzenei termékeiben is felbukkanhatnak (pl. a kereskedelmi rádiók aktuális slágerei), az elsődleges szerepük pedig a legtöbb ilyen esetben az e termékek által hordozott esztétikai/kulturális giccs felerősítésében rejlik.

További interpretációs lehetőségek

Az elektronikus zene különböző al-műfajaihoz az imént felvázoltaktól eltérő kulturális jelentések is fűződhetnek. A továbbiakban, a teljesség igénye nélkül, néhány ide tartozó interpretációs lehetőségre térnék ki (kétirányú interpretációról is beszélhetünk, hiszen az elektronikus zene úgy az értelmezés szubjektuma, ahogyan az objektuma is lehet). Vessünk egy pillantást pl. a technóhoz képest szűkebb körben elterjedt („szubkulturálisabb”) *downtempo/triphop* műfajokra. Tempójukat tekintve lassúbb, nem feltétlenül táncra „tervezett” irányzatok ezek, s mondhatni több idő jut bennük a beszédközpontú intertextuális kalandozásokra. Ezek a műfajok gyakran tanúskodnak egyfajta posztmodern játékosságról, abban az értelemben, hogy számos al-műfajuk egyik fő jellegzetessége a különféle „idegen” eredetű közlésformák allegorizáló felvillantása, átdolgozása, illetve azok szemantikai értékeinek megváltoztatása egy új kontextusban való tálalás által. Ide tartoznak pl. a brit Ninja Tune kiadó szárnyai alatt működő előadók, s a fent említett jelenség mutatkozik meg a kiadó „valaha is megjelent legfontosabb kiadványában”, a programadó „Let Us Play”-ben („Hadd játsszunk!”), mely címében is a játékosságra utalva, különféle rádiós felvételek, monológok és egyéb hangminták montázsszerű bekeverésével, ritmikus áteffektelésével meglepő, nemritkán ironikusan/humorosan allegorizáló zenei mintákat épít fel. A Ninja Tune más kísérletező kedvű előadóinak munkáiban olyan trackekkel is találkozhatunk, melyek a biliárdpartik zöreijéből építkeznek vagy a szakácművészet motívumaiból csemegéznek (Dj Food), a halászat aktusához és magukhoz a halászokhoz, halakhoz kapcsolódó beszédtöredékeket, „gurgulázó” hangmintákat építenek be a zenébe – különös tekintettel a bálnákra – (Mr. Scruff), netán a *részeg trombita* hangját scratcheléssel¹⁰³ imitálják (Kid Koala). Az adott motívumok új (zenei) kontextusokba való átültetése, azok *remixelése*, vagyis átkeverése új jelentésekhez vezet. Az elektronika korában a zene, az akadémiai kötöttségektől megszabadulva/*felszabadulva* s a szubkulturák vízszintes szintjein mozogva a (másodlagos) szóbeliséggel analóg, szituációfüggő helyzeteket teremt, ahol a spontaneitás fontosságát a partik performance-jellege tovább fokozza. A szóbeliségben „a jelentés nem valamiféle önálló, mintegy a szó által megjelölt adottság, hanem az a jelentőség, amelyre a beszédaktus a cselekedetekbe és helyzetekbe beágyazódva itt és most tesz szert” (Nyíri 1998:13). Ezen a vonalon haladva, az adott motívumoknak sajátos jelentést kölcsönző alternatív tálalási módot az elektronikus zenében a zenei kontextus, és ehhez kapcsolódva a műfajnak megfelelő mindazon szubkulturális mintázatok befolyásolják, melyek egyrészt az adott témáról való vélekedés irányvonalait, másrészt pedig az e mintázatokhoz kapcsolódó viselkedési normákat (pl. tánc-koreográfia a parti-rítusokon) is meghatározzák.

Másfajta interpretációkkal találkozhatunk a *psytrance* (pszichedelikus trance) műfajában, mely a hindu elemekre is építkező *goa trance*-ből alakult ki. A psytrance, amint azt a neve is sugallja, hallucinogén kábítószerhez fűződő pszichedelikus élményeket közvetít, gyökerei a goa trance-en keresztül a '60-as évek hippy-korszakának pszichedelikus rockjához vezetnek vissza. 2004-es csehországi kulturális antropológiai kutatásom tapasztalatai szerint, a műfajhoz fűződő szubjektív befogadói magatartásformákat nyomon követve, a psytrance egyes közegeiben egyfelől az erős spirituális töltettel rendelkező hippy kulturális minták fennmaradása figyelhető meg, más befogadói szempontokból a zenei rítus egyfajta tudományos alapokon nyugvó, ámde metafizikai töltettel is rendelkező lét-interpretáció szerepét töltheti be, míg megint máshol a hétköznapi logika fejtetőre állításával abszurd hagyományokra építő *megháborodás-élményekkel* kecsegtet. Ez utóbbi

¹⁰³ A scratchelés a dj egy olyan „analóg” jellegű tevékenysége, mely során a lemezjátszón pörgő lemezekbe saját kezével „belenyúlva”, azokat oda-vissza forgatva begyorsítja, lelassítja, vagy megváltoztatja a zene irányát, illetve a gyors és ütemes forgatás során jellegzetes, „csikorgó” zenei ütemeket hoz létre.

esetén egy olyan hallucinogén kábítószer-használathoz társuló pszichedelikus élménykomplexum figyelhető meg, mely (Einsteinnel szólva) az Istent a legfőbb kockajátékos szerepébe ülteti, a kockák fordultával pedig a környező világ addig objektívnek tűnő, szubjektumra ható érzéki benyomásai és azok kulturális jelentései maguk is átfordulnak, s újabbnál újabb *háborodott* jelentésekkel telítődnek. A szubjektum így egy olyan Lewis Carroll-i Csodaországba kerül, ahol a túlhajtott logikából fakadó abszurd törvényszerűségek uralkodnak (vö. Balotă 1979:86), s a dolgok szemantikai értéke egy allegorikus átfordulással bármelyik pillanatban megváltozhat. A túlsordult tudomány ez esetben önmaga posztmodern újragondolásával egy olyan allegorizáló játék-élményt biztosít, mely a dolgokat szigorúan az adott térbeli/időbeli (s ráadásul kaméleonszerűen változó) kontextusukon belül értelmezve azok elvont és egyértelmű kategorizálásának platóni metanarratíváját totálisan megtagadja, ezúttal is a nyugati filozófia Platón előtti, pre-literális időszakaiba mutatva vissza (vö. Nyíri *Poszt-literális*).

További kutatási lehetőségeket biztosíthatnak a különböző műfajok szélsőségesebb irányzataiban fellelhető *rendszerhiba*-motívumok. Az ezredfordulós „rendszerhibák” gyökereivel találkozhatunk Lyotardnál, aki a modernitás utáni kort a „nagy elbeszélések” által képviselt abszolút rendszerekben való bizalmatlanság koraként határozza meg. Az általános szabályszerűségek helyett tehát mondhatni a rendszerhibák lehetősége válik izgalmassá, amely a kiskapuk megtalálásával és a rendszer kikerülésével kecsegtet. Lyotard „kiskapuja” a legitimitás kérdésével kapcsolatos. „A posztmodern tudás feltűnő sajátossága az, hogy explicit módon benne van az a diskurzus, amely azokról a szabályokról folyik, melyek azt érvényessé teszik”. (A legitimitás kérdése Lyotardnál: „mit ér a te „mit ér”-ed?”) (Lyotard é.n.:20-90). Az ezredvég rendszerhibájának egyik első, jellemző megnyilvánulási formája a '80-as évek posztmodern sci-fi irodalmának *cyberpunk* hullámához és az abból kibontakozó hacker-kultuszhoz köthető. A hiba-utalás már a műfaj programadó kultkönyve, a *Neurománc* sokat idézett első mondatában fellelhető: „A kikötő felett úgy szürkéllett az ég, mint a televízió képe műsorszünet idején” (Gibson 1999:9). A techno-tudomány közvetítésében az elektronikus zene egyes irányzatai a rendszerhibák sajátos bölcsőivé válhatnak, a hangok elektronikus manipulációja során ugyanis igen kézenfekvő az esztétikai töltetekkel rendelkező zenei „hibák” szintetikus előállítása. Az egyes hangok, hangtöredékek „rendellenes” ismétlése, a zenei struktúrák „elrontása” a különféle effektek alkalmazása által, a „hibás” hangok tudatos használata a befogadók rendszerhiba-élményeit eredményezheti, melyek felerősített átélésére a partik tánc-rítusain nyílik lehetőség. Ezek az „üzemzavarokat” kiváltó konstrukciók gyakran felbukkannak pl. a szélsőségesebb *drumandbass* áramlatokban, vagy egyes *fullon psytrance* szerzeményekben. Valójában a fentebb említett *megháborodás*-élmény is ide kapcsolódik, hiszen a psytrance színtér pszichedelikus rítusai során a nyelvi/kulturális fogalmak rendszere összekeveredhet, s a hallucinációk olyan abszurd asszociációkat eredményezhetnek, amelyek a résztvevőt a racionalitás kiskapuján kiléptetve esetenként örület-közel állapothoz vezethetik. A világról alkotott fogalmak összekeverésével, átalakításával a pszichedelikus utazás ontológiai rendszerhibához vezethet, akár egy vallási/extatikus élmény keretein belül is.

Miközben az elektronikus zenéhez kapcsolódó különféle interpretációs lehetőségek széles skálát ölelhetnek át, nem feledkezhetünk meg arról, hogy a műfaj egésze a gépi hangminták használatával mintegy természetes közegeként vonzza mindazokat a kommunikációs és szolgáltatói médiumokat, melyekben a technológiák öltönek testet. Így bukkanhat fel lépten-nyomon pl. a *rádió* motívuma, akár egy precíz, kimért high-tech köntösbe öltöztetve a *trance* műfajában, akár a „retró” rádióműsorok újrafeldolgozásaiban/átkeveréseiben a downtempo/trip-hop műfajokban. Az előző high-tech hangzásával és pár szóból álló hangminták bekeverésével (pusztán a „rádió” szó

áttételezett ismétlése is elegendő lehet) lovagolhatja meg az éter hullámait (pl. X-Dream vagy Son Kite rádiós témájú trackjei), míg az utóbbi rádióműsorokat ragadhat ki eredeti környezetükből és játékos, nemritkán (ön)ironikus módon tálalhatja azokat (The Herbaliser, Coldcut). A rádió mellett gyakran találkozhatunk egyéb technológiákból (pl. számítástechnika), valamint a kortárs tudományokból (pl. atomfizika) kölcsönzött motívumokkal is. A technológia legfejlettebb széleskörű utaztatási szolgáltatására, a távolságok lerövidítésével a világot „globális faluvá” sűrítő repülőtechnikára és annak szociális/kulturális közegére, a repülőterek világára pedig a Global Underground nemzetközi dj-társulat egy ötrészes (egyenként 60-70 perces mixekből álló) mixsorozatában reflektál.

A műfaji határok távolról sem merevek, a különböző stíluselemek gyakran keveredhetnek, egyfelől a különböző stílusokat egybeötvöző homogén mixek esetén (de felbukkanhatnak pl. drumandbass elemek egy „tisztán” psytrance mixben is), másrészt egész műfajok köthetnek frigyel „régibbi” zenei irányzatokkal (pl. techno és punk ötvöződése, ami akaratlanul is a cyberpunk hullámot juttathatja eszünkbe), illetve gyakran megfigyelhető az elektronikus zene hangszeres megközelítése is. Az „idegenből” kölcsönzött zenei elemek jelentésmódosító kontextusaiban az egyes műfajok megtagadhatják, de tovább is erősíthetik önmagukat, ironikusan szemléltethetik, vagy éppenséggel túllontúl komolyan vehetik mondandójukat. Belső törvényszerűségei (illetve kivételei) által vezérelve, valamint a különféle kulturális összefüggésekre reagálva az elektronikus zene unostalan *remixeli*, újraalakítja önmagát: ezt a szerteágazó lehetőséget a gyökerei mentén húzódo posztmodern játékoság teszi lehetővé.

Összegzés

Miközben vizsgálódásom központjában az ezredforduló elektronikus zenéje állt, dolgozatomban a kortárs tudomány/technológia kulturális hatásmechanizmusait kutattam egy posztmodern paradigmarendszer keretein belül. Az elektronikus zene poszt-literális struktúrájának felvázolása után a különféle al-műfajokhoz fűződő interpretációs lehetőségek közül tárgyaltam néhányat (a teljesség igénye nélkül, csupán néhány műfaj részleges felvázolásával, egyes műfajokról pedig szót sem ejtve, hiszen az elektronikus zene egésze az ezredfordulóra olyannyira szerteágazó struktúrák mentén nőtt ki önmagát, hogy részletesebb kibontására ennél jóval terjedelmesebb munkára lenne szükség). E vonalak mentén haladva mindannyiszor ismerős területekre jutottam, egy olyan játék-közegbe, melynek struktúráit a tudomány/technológia pre-literális paradigmákra reflektáló belső nyelvrendszer (Lyotard-i „belső intelligenciája”) és annak operatív megtestesülései, kommunikációs/szolgáltatási eszközei determinálják.

Irodalom

- Adorno, Theodor W. 1998 A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In *A művészet és a művészetek*. Bp., Helikon.
- Balotă, Nicolae 1979 *Abszurd irodalom*. Bp., Gondolat.
- Bencsik Vilmos 2001 *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben*. Bp., Trezor Kiadó.
- Bókay Antal 2001 *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Bp., Osiris.
- Bujalos István 1992 *Néhány szó a posztmodernről*. In Bujalos István szerk. *Posztmodern filozófiai írások*. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Filozófiai Tanszéke.
- Gibson, William 1999 *Neurománc*. Bp., Valhalla Páholy.
- Lyotard, Jean-François 1993 Posztmodern állapot. In *A posztmodern állapot*. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai. Bp., Századvég-Gond.

- Lyotard, Jean-François 1992 *Széljegyzetek az elbeszélésekhez*. In Bujalos István szerk. *Posztmodern filozófiai írások*. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Filozófiai Tanszéke.
- Lyotard, Jean-François 1991 *The Inhuman. Reflections on Time*. Stanford University Press.
- Nyíri Kristóf 1998 *Adalékok a szóbeliség-írásbeliség paradigma történetéhez*. In Nyíri Kristóf – Szécsi Gábor szerk. *Szóbeliség és Írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*. Bp., Áron Kiadó.
- Nyíri Kristóf (é.n. /1998/) *Poszt-literalitás mint a huszadik század filozófiájának forrása*. On-line:
http://www.fil.hu/uniworld/egyetem/wittgenstein/irodalom/iip_hn.htm
- Ong, Walter J. 1998 *Nyomtatás, tér és lezárás*. In Nyíri Kristóf – Szécsi Gábor szerk. *Szóbeliség és Írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*. Bp., Áron Kiadó.

Gazsó Dániel

Puricuna: latin-amerikai utcazenészek egy másik világban

A Cachimuel család

A Ferenciek terén ismertem meg Alberto Cachimuelt. Mandolinon és egy ahhoz ragasztott pánsípon játszott. Vele volt a kislánya és a felesége, aki az előttük kiterített szőttessről árulta az ecuadori artesaniát, kézzel készített játékokat, kisebb hangszereket (nádsíp, maraca = rumbatök). Először, mint más járókelők, csak néztem őket. Aztán odaléptem. A férfi abbahagyta a zenélést. Bemutatkoztunk egymásnak, amit pár hosszú pillanat követett, senki nem szólt semmit. Csak mosolyogva néztek rám, nekem hirtelen nem jutott eszembe semmi. Aztán elmondtam, hogy szeretném őket megismerni és írni róluk. Örültek a találkozásnak. Elmesélték, hogy nem rég érkeztek ide, és hogy mi történt velük azóta, hogy nemsokára haza kell menniük Ecuadorba, mert a rendőrség nem hagyja, hogy a hat tagból álló zenekaruk együtt játsszon, és hogy az otthonról hozott artesania-t az utcán árulják. Azt mondták nekik, hogy erre engedélyt kellene kiváltaniuk, ami nagyon macerás feladatnak bizonyult számukra. Bár alig pár perce ismertük egymást, meghívtak a szállásukra.

Mikor elmentem hozzájuk, a hostel portása meglepődött úti célomon. „Nagyon sokan vannak, mégis kis lakást vettek ki, ahonnan mindig együtt mennek az utcára, és egész nap zenélnek. Gyanúsan mosolyognak mindenén. Tud beszélni a nyelvükön? Mert ezek nem beszélnek mást, csak a sajátjukat. Örült egy család”. Miután elmondtam, miért jöttem, elvezetett a lakásukhoz.

Legalább tizenöten voltak, az ötévestől az ötven évesig, és mindenki tette a dolgát. Quechua nyelven beszéltek, aminek hangzása szokatlan és új volt számomra. Egy ideig észre sem vették, hogy bejöttem. Albertót nem láttam sehol. Idegennek éreztem magam, aki egy nagyon zárt, családi körbe lépett be, ahol zürzavaros minden. Zavaramban csak annyit mondtam, elnézést a késésért, bár nem úgy tűnt, mintha vártak volna. De ezt csak egy pár pillanatig éreztem, míg egy kedves néni rám nem mosolygott. Vidám, érdeklődő kisgyerekek szaladgáltak a lábam előtt, és egy aranyfogú, csillogó szemű, indián arcú férfi, Miguel, alám tolt egy széket. Végre megjelent Alberto is. Láthatóan nagyon örültek az érkezésemnek. Nem mindenki tudott spanyolul, akik tudtak, azok intézték az utazást, beszéltek az idegenekkel, most velem is. Egy üveg bort és egy hímzett játékgalambot vittem ajándékba. Gondoltam, valami helyi íznek, szuvenírnek örülnének a legjobban, amiről eszükbe jut hol jártak, és elmesélhetik otthon. Többször is megköszönték, de nem nagyon érdekelte őket. A bort nem nyitották ki, ahogy mondták, csak ritkán isznak, és akkor is, csak ha van annyi, hogy berúgjanak tőle. A játékot odanyújtották az épp arra szaladgáló kislánynak, aki gyorsan elkapta, és magával vitte. Az ajándékomat nem úgy fogadták, mint vártam. Fontosabb volt, hogy itt vagyok, és mit mesélek nekik, mint az, hogy mit hoztam magammal.

Beszélgetésünk közben nagyon kedvesek voltak hozzám, de mégis kívülállónak tekintettek, csak másképp fejezték ki, mint ahogy megszoktam. Minden kérdésemre készségesen válaszoltak, de maguktól nem kezdtek el beszélni semmiről. Sokszor válaszaik úgy tűntek, mint egy iskolai felelet. A hangulat azonban csöppet sem volt feszült. Néha mondtak egy viccet az anyanyelvükön, amire ha rákérdeztem csak legyintettek, hogy nem fontos, udvariasan elterelték a szót.

A zenekaruk neve *Puricuna*, ami quechua nyelven azt jelenti: „mindig úton”. Hatan játszanak benne, a zenétől függően váltogatva a hangszereket. Spanyolul és az anyanyelvükön énekelnek. Hangszereik: bombo (nagy ütővel ütött dob, ez adja az alapritmust), maraca, gitár,

mandolin (8 húr), bandolin (15 húr), nádsípok (antara, planflautas, quenacha), charango (10 húr), aminek a hátuljára egy arckép volt faragva. Hangszereik közé sorolták a hárfát is, amin mérete miatt nem játszanak az utcán, de Miguel büszkén mesélt nagymamájáról, aki sokat hárfázott.

Mikor a hangszereiket sorolták, elővettem egy papírt, hogy felírjam a nevüket. Ettől kezdve, akármit mondtak, erőltették, hogy írjam le, vagy egyszerűen kivették a kezemből a lapot, és ők jegyezték fel. Fontosnak tartották, hogy amit mondanak, ne felejtsem el. Azt akarták, hogy amit írni fogok róluk, pontos legyen.

Akkor éreztem, hogy már jobban befogadtak, mikor a nagyfokú odafigyelés, udvariaskodás megszűnt, velem is elkezdtek viccelődni és belevágtak a szavamba. Annak ellenére, hogy velem kedvesek, és befogadóak voltak, a perui zenészeket nem szerették. Azt mondták, ellopják a zenéjüket, és ecuadori CD-ket árulnak.

Indulásom előtt a család többi tagja quechua nyelven sutyorogva arra bízta Miguel, mondja el, mi történt velük az ünnepek előtt. A család két fiatal lány tagja, vízum nélkül akart átmenni Olaszországba, meglátogatni a rokonokat. A taxis 2000 dollárért csak Sopronig fuvarozta őket, ott két hamis vonatjegyet adott el nekik 190-190 dollárért, aztán lelépett. A lányoknak fejenként még 30-30 dollárt kellett fizetni a vonatra Pestig. Megkértek, segítsen rajtuk. Mondtam, hogy ötletem sincs, hogyan szerezhetnék vissza a pénzt. A taxist mégsem jelenthetjük fel, hiszen azért fizettek neki, hogy vízum nélkül átcsempéssze őket a határon. De Miguel nem a pénzt akarta visszakapni, hanem megelőzni, hogy ez más ecuadorival is megtörténjen.

Toniék

Pár héttel azután, hogy találkoztam Albertoval, megismertem egy másik, latin zenész bandát a Kálvin téren. Egyikük, Toni, aki gitáron játszott, megadta a mobilszámát. Mikor felhívtam, nem csak emlékezett rám, de úgy beszélt velem, mintha minden nap találkoztunk volna. Meghívtam egy sörre, de visszautasította. Bocsánatot kért, és hozzátette: azért nem lehet, mert a feleségével egy kicsit összevesztek, és megígérte neki, hogy munka után hazamegy. Ha szeretnék velük találkozni, menjek ki a Nyugatihoz, mert délután 4-ig ott fognak zenélni.

Másnap elvittem magammal egy kis dobót. Gondoltam úgy könnyebb lesz beilleszkedni, ha azt csinálom, amit ők, vagyis zenélek. Heten voltak. Miután mindenkinek bemutatkoztam, és megmutattam a dobomat, elkezdtünk játszani. A számok között beszélgettünk, mégis olyan érzésem volt, mintha levegőnek néznének. Ettől az érzéstől feszült lettem, amitől még kínosabbá vált a helyzetem. Erről tudomást sem vettek, vagy csak úgy tettek, mintha nem érdekelné őket. Alig vártam, hogy újra elkezdjünk zenélni, mert akkor kicsit megkönnyebbültem. A járókelők mosolyogva nézték, mit keres közöttük ez az európai arc, de ez még mindig elviselhetőbb volt.

Toni és a banda többi tagja nem vándorolnak már annyit, mint a Cachimuel család, és nem rokonok. Sokan itt ismerték meg egymást, és vannak, akik nem is zenéltek azelőtt. Többen közülük már ide házasodtak.

Vicente, Estuardo, és öccse, Pepe

Velük is először a Kálvin téren találkoztam. Odamentem hozzájuk, és megkérdeztem, ismerik-e Tonit. Tudtam, ha van egy közös ismerősünk, könnyebb lesz elkezdeni a beszélgetést. Ismerték. Szinte minden hozzájuk hasonló utcazenésszel jóban vannak, néha együtt is szoktak zenélni. Nem tekintik egymást versenytársaknak, a peruiakkal sincs semmi bajuk csakúgy, mint Toniéknak sem.

„Mindenki lehet rendes, vagy bunkó, ez nem azon múlik, hogy ki honnan jött, és mivel foglalkozik” – mondták. Már ők is majd tíz éve itt élnek Magyarországon.

Elmeséltem, hogy Toniék csoportjában már doboltam, és most is épp oda tartok, de szeretném őket is megismerni. Ha nem bánják, maradok egy kicsit. Örültek nekem. Talán, mert kevesebben voltak, könnyedebben beszélgettem velük, mint Toniékkel, a kapcsolatteremtés első és talán legnehezebb szakaszai nem voltak olyan kínosak. Pepe gitározott, Vicente charangón, Estuardo pánsípon játszott, amit kukoricaszemekkel hangolt (a sípokba nyomkodta a szemeket, ezzel megváltoztatta hangszínüket) és furulyázott is.

Többször tartottunk nagyobb szüneteket a számok között. Nyitottak voltak, jó hangulatban beszélgettünk az utcazajban. Különös érzés kívülről látni az aluljáró rohanó életét, amiben én is nap mint nap részt veszek. Közöttük, kívülállónak éreztem magam a saját, megszokott környezetemben is.

Beilleszkedés?

Miért érezheti magát kellemetlenül az antropológus a terepen? Már említettem, hogy az első találkozásnál is voltak dilemmáim. Hogyan kell elkezdni a terepmunkát? Mit mondjak, mikor először megszólítok valakit? Aztán, mikor próbáltam beilleszkedni, egyre több kellemetlen szituációba kerültem, amiben esetlennnek érezem magam. Az ilyen helyzetekre nem lehet felkészülni, de az antropológia éppen ezért nem egy könyvekből megtanulható tudomány. Itt hús-vér emberekkel kerülünk kapcsolatba, és rajtuk keresztül próbáljuk megmagyarázni kulturális sajátosságait. A kellemetlen helyzetek legtöbbször azért jöttek létre, mert bizonyos dolgokat másképp értelmeztem, mint ők. A következőkben látni fogjuk, hogy sokszor ezek jellemzik legjobban gondolkozásmódjukat, kultúrájukat. Az ilyen helyzetekben kell zárójelbe rakni saját ítéleteinket, és megfigyelni a jelenséget. Ez azonban nem könnyű feladat, mert ha felteszek egy kérdést, amit nem úgy értelmeznek, mint én, és ezért nem kapok rá kielégítő választ, vagy ha nem tudok nevetni a vicceiken, esetleg félreértem őket, és ezért úgy érzem, kirekesztenek a közösségből, vagy nevetek valamin, amit ők egyáltalán nem tartanak viccesnek, akkor akármennyire is tudom mi az a kulturális relativizmus – pancsernak érzem magam.

„Ha meg akarjuk érteni a bennszülöttek (...) belső életét és annak súlyát, az inkább egy közmondás, egy utalás, vagy egy vicc megértésére hasonlít, (...) semmint valamiféle lelki közösség eléréséhez” (Geertz 2001:245).

Ha valami érdekesebb volt számukra, mint amit kérdeztem, vagy ha elsétált előttünk egy jó nő, a mondat közepén azt felelték „aha”, és egyszerűen hátat fordítottak. Mások az etikett szabályai. Nem lehet általánosítani, hogy mi számít udvariasnak. Toniék bandájában ismertem meg Antoniot. Ő volt a legzárkózottabb. Csak néha állt be zenélni, és akkor is csak a juhkörömfűzért rázta. Gyakrabban a CD-ket árulta. Több piacon bérelt már helyet, ahol artesaniát árult. Ő szintén Otavalóból jött, mint a Cachimuel család. Mikor arról kérdeztem, miben más Otavalo Budapesttől, az ottani élet az ittenitől, nem értettük egymást:

– Otavalo falu, ez meg város – mondta Antonio.

– Nem látsz nagyobb különbséget Otavalo és Budapest között, mint mondjuk Otavalo és Quito között?

– Quitóban más az éghajlat, és ott spanyolul beszélnek.

– De életmódban, az emberek viselkedésében biztos feltűntek már neked olyasmik, amik teljesen mások itt, mint Otavalóban?

– Már mondtam neked. Az egyik falu, a másik város. Persze, egészen mások az emberek ott, mint itt. Az egyik falu, a másik város.

Volt, aki azt mondta: „ha meg akarod ismerni Otavalót, töltsd le a neten.”

– És amit ott találok, abból valós képet kapok Otavalóról?

– Persze, ott találsz eredeti fényképeket a faluról. Valós fényképeket.

Ez a helyzet ahhoz hasonlíthatott, amit Evans-Pritchard is átélt a nuer férfival folytatott párbeszédben (vö. Prónai 1995:37). Beszélgetés közben ők is érezték a feszültséget, ami azért jött létre, mert én másképp értelmeztem a kérdéseket, és az arra kapott válaszokat, mint ők. Ez a metakommunikációból világosan kiderült. Értetlen arcot vágta, mintha olyan dolgot kérdeztem volna tőlük, ami már-már olyannyira „evidens”, hogy nem is lehet rá „normálisan” válaszolni. Azt, hogy mi az evidens és normális, ők másképp interpretálták, mint én. Nekem azt kell majd megértenem és „lefordítanom”, hogyan. Ahogy Geertz is fogalmazott: „Azért nem tudjuk megérteni, hogy az emberek miben törik a fejüket, mert nem ismerjük ki magunkat abban a képi világban, amelyen belül cselekedeteik jelekké válnak” (Geertz 2001:205).

Mikor egyszer Estuardókkal találkoztam a Kálvin téren, épp egy ismerősükkel beszélgettek. Katának hívták. Magyar lány volt, argentin kedvesén keresztül sok itt élő latin-amerikai barátot szerzett, így ismerte meg Estuardókat is. Öten elmentünk ebédelni. Gombás, szószos marhanyelvet ettünk rizzsel. A gyorsétterem kinézetére nekik sem tetszett, de azt mondták olcsó és ehető, ezért szeretnek itt ebédelni. Viccelődtek, hülyéskedtek egymással. Máskor is megfigyeltem, hogy humoruk „szexcentrikus” volt. Zenélés közben is, ha arra járt egy ismerős, fiatal lány, egyikük félrerakta hangszerét, és kiugrott beszélgetni vele. A szám végén kíváncsian kikérdezték a többiek, miről volt szó a „kis csajjal”, és nagyokat nevettek azon, hogy jön zavarba, vagy milyen frappáns választ ad a másik.

Az étteremben sok viccet nem értettünk Katával. Nonverbális kommunikációjuk miatt több félreértés alakult ki köztünk. Egyszer Pepe, mikor kézfejét függőlegesen tartva maga mellett mutatta, hogy ilyen kicsi kora óta ismeri Katát. Én azt hittem, Pepe arra céloz, hogy már akkor is ismerte Katát, mikor még lapos volt (nem volt melle), de mikor nevettem, ők csak értetlenül néztek. Amint megtudták min nevetek, pukkadoztak a röhögéstől. Elmondták, hogy ők, ha emberről van szó, a magasságot függőlegesen tartott kézzel mutatják, és csak állatoknál vízszintessel – úgy, mint mi –, mert azokat szoktuk így simogatni.

Ebéd után átmentünk a Lehel térre. A metrón rászálltak Katára, most őt cikizték. Nevettek rajta, és azon, ahogy visszavág.

– Jaj, Kata nagy bajban vagy, láttam, mikor megcsaltad a barátodat és el fogom mondani neki – évődött Pepe a lánnyal.

– Mit láttál te, meg sem ismernél este – felelte Kata.

– Már hogyne ismerne meg, régen ismerünk téged. Én is azóta, hogy nem vagy szűz – szólt közbe Vicente.

– Tessék, mit mondtál, mióta? – kérdezte Kata, aki nem hallotta Vicente motyogását.

– Semmi közöd hozzá! Az új barátommal beszélgettem a vallásról – mondta Vicente, és komoly arccal felém fordult.

A Lehel téren újra elkezdtek játszani. Pár szám után elmentem, de megbeszéltük, hogy hamarosan újra találkozunk.

Kata is arra ment, mint én. Elmesélte, hogy tíz évvel ezelőtt, mikor kapcsolatba került az itt élő latinokkal, sokkal több perui, ecuadori és bolíviai utcazenész volt nálunk. Akkor sem, most sem érti, hogyan tudnak ilyen körülmények között élni, ilyen szegénységben. Azt mondta, hogy a peruiakkal jobban kijött, de most már alig pár peruit látni az utcán zenélni. Rengetegen abbahagyták, vagy elmentek innen. Furcsa volt ezeket hallani tőle. Nekem úgy tűnt, Estuardókkal

nagyon jó barátok, és hogy tetszik neki, ahogy élnek. Az a tény, hogy neki szegénynek és elviselhetetlennek tűnik a latin-amerikai utcazenészek élete, nem jelenti, hogy valóban az. Ahogy Vicente mondta, ők így érzik jól magukat. „Én magam úgy tekintek az emberiség változataira, mint alternatív, morális értékrendszerekre, és nem pedig, mint különböző gazdasági körülményekhez való alkalmazkodás termékeire” (Leach 1996:104).

Voltak, akik a poén kedvéért átverték, és én csak hetekkel később jöttem rá a tréfára. Toniékkal zenélt Eduardo. Mikor megkérdeztem tőle, hogy csak a zenélésből él-e, azt felelte, dehogy is, ő az ecuadori nagykövetség egyik szakácsa, csak néha jár ide a barátok miatt. Estuardót mindenki Loconak (örültnek) becézte. Ahogy mondták, azért, „mert most is ugyanolyan örült, mint fiatal korában. Mindig mindenből tréfát űz”. Ritkán volt Toniékkal, de nem azért, mert a nagykövetségen dolgozott, hanem azért, mert egyik barátjával, kettesben, más aluljárókban szokott zenélni, kalapozni. Mikor megtudta, hogy én komolyan hittem, hogy ő szakács, lesütötte a szemét, és sokkal távolságtartóbb lett, jó ideig nem viccelődött velem. Úgy éreztem, ha nem veszem a lapot a viccek közben, idegennek tartanak, akivel tisztelettudóan viselkednek, de kerülnek, nem veszik be maguk közé.

Toniék bandájában mindig valakinek az volt a feladata, hogy eladjon pár CD-t, vagy kazettát. Ebben sokszor perui barátjuk, Richard is segített, aki egy másik bandában bombón játszott. Sokan nem is emlékeztek a nevére, mert mindenki csak Peruinak szólította, mivel ő az egyetlen, aki nem Ecuadorból jött. A legszembetűnőbb különbség közte és a többiek között a kiejtése volt. Perui akcentusban beszélt, amit én jobban megértettem. Nem harapta el úgy a szavakat, mint a többiek, és nem használt annyi helyi kifejezést sem. A bandában ő volt a legbeszédesebb. A számok közötti szünetekben, ha nem a nőkről, vagy a fociról volt szó, mindig volt egy hosszú vicce, amit néha rajtam kívül mások sem értettek. Mikor nekem már úgy tűnt, hogy szegény tényleg kellemetlen helyzetbe került, ő anélkül, hogy kicsit is zavarba jött volna, mondott egy másik viccet, vagy leszólította a járőreket, és árulta tovább a CD-t, a többiek pedig folytatták a zenélést.

Az, hogy mikor érezzük magunkat kellemetlenül, mikor „ciki” amit csinálunk, attól függ, hogy az általunk megszokott közösségben mi számít elfogadott viselkedésnek, és mi nem. Mikor egy másik közösségbe kerülünk, hajlamosak vagyunk saját logikánk alapján interpretálni a jelenségeket, mint ebben a helyzetben én, aki szinte a Perui helyett is kellemetlenül éreztem magam. „Az etnocentrizmus elsősorban akkor kísért, ha olyan viselkedésformákkal és szokásokkal találjuk szembe magunkat, amelyekre nincsen saját kulturális modellünk, vagy ahhoz megközelítően hasonló” (Borsányi 1988:64.). Ilyen helyzetekben, könnyen elszundít az antropológus, és az „ember része” zavarba jön. Ilyenkor a legnehezebb a kulturális relativizmus gyakorlása. De ha mégis sikerül, és megpróbálja értelmezni a helyzetet, a jelen esetben a Peruival történeteket, megállapíthatja, hogy köztük nem kínos rossz viccet mondani, amin nem nevetnek a többiek, inkább az a ciki, ha nem mond se jót, se rosszat az ember, hanem hallgat, zárkózott, mint Antonio, akit ha ezzel piszkáltak, mindig jobban megsértődött, mint a többiek.

„Itt nehezebb megélni, de könnyebb élni”. Annak ellenére, hogy az általam kutatott, latin-amerikai utcazenészek látszatra hasonló közösségeket alkotnak, mert egyforma hangszerekkel, kisebb eltérésekkel ugyanolyan zenét játszanak, egy idegen országban, az utcán, néha saját „népviseletben” és többnyire hosszú hajjal, mégsem alkotnak minden szempontból egységes közösséget. „Az általunk vizsgált emberek tapasztalatait az énről alkotott saját elképzelésük fényében kell elemezni. (...) Ezek az elképzelések nemcsak a mienktől különböznek jelentős mértékben, de – nem kevésbé drámai és tanulságos módon – egymástól is eltérnek” (Geertz 2001:232).

A Cachimuel család együtt vándorol országról országra. Nem tanultak meg más nyelveket. Nem szimpatizáltak a peruiakkal, nem álltak össze más utcazenészekkel, a Puricuna tagjai mindig ugyanazok voltak.

Toni bandája, vagy Estuardoék viszont letelepedtek, közülük sokan ide házasodtak. Megtanultak magyarul, más bandákban is játszottak már, néha peruiakkal együtt. De még köztük is vannak eltérések. Alfredo átállt Estuardoékhoz zenélni, mert úgy látta, Toniék lustábbak, keveset játszanak.

Pepe, akivel pár hónap után jó barátok lettünk, azt mondta, mikor elmeséltem, milyen kommunikációs nehézségeim voltak az otavalóikkal, hogy ez nem meglepő, hiszen őket Ecuadorban sem érti mindenki. „Arrafelé sokan nem szeretik az indiánokat, akik kisebb falvakból, néha törzsekből, a spanyol nyelvet alig beszélve, népviseletben feljönnek a városokba munkát keresni, vagy kereskedni. Az odavalóikat is sokszor így kezelik. Félrelökkik őket a sorban. Nekünk nincs velük semmi bajunk, de tényleg néha úgy válaszolnak, mintha ufók lennének” – mondta.

Miért keltek útra, és hogyan kerültek ide Magyarországra? Hogyan élnek itt? A Cachimuel család Otavalóból indult el. „Arrafelé még ma is élnek indián törzsek” – mesélték. Büszkéek voltak arra, hogy az inkáktól származnak, bár nem mondtak róluk sokat. „Talán ha jártunk volna iskolába, többet tudnánk az őseinkről”. Úgy tartották, aki iskolába jár, annak mindenről kell tudnia, még a szokásaikat is jobban kell ismernie, mint nekik. Szívesebben beszéltek az otthoni emlékekről, vályogházépítésről, ünnepekről, mint a falujuk történetéről. Nem voltak teljesen biztosak a dátumokban, egymástól kérdezték: „Mikor is van az Entireimi Atawalpa, a nagy inka ünnep?” Arra sem emlékeznek pontosan, hogy hány éve keltek útra. A zenéből nem tudtak megélni Ecuadorban. Először a gyerekek próbálták szerencsét Panamában, majd Európába utaztak. Az USA-ba azért nem mentek, mert ott sok volt a dél-amerikai zenész. Ezeket az információkat olyan ecuadoriaktól kapták, akik már éltek külföldön, vándoroltak, zenéltek. Sokan mondták nekik, hogy a legjobb Európába menni, mert ott új, érdekes dolgokat ismerhet meg az ember, és több pénzt lehet keresni.

Általában kétévenként vándoroltak tovább más országba, és útjaik során többször mentek haza Ecuadorba ünnepekre, vagy népművészeti áruért. Éltek Franciaországban, Hollandiában, majd Belgiumban. A család több mint hatvanfős, a világ különböző pontjain zenélnek, de mindig tudnak egymásról, segítik egymást anyagilag is. Ez az összetartás nagyon fontos számukra. „Mindenhol jól megvagyunk, a kisebb-nagyobb bajok nem tragédiák, mert együtt nem érhet minket nagy baj”.

Kiseb bajnak számít az, hogy már nem zenélhetnek az EU-ban sem vízum nélkül, ezért fél éve haza kellett menniük Ecuadorba. „De majd csak lesz valahogy” – mondták. Azért jöttek Budapestre, mert ide nem kellett vízum, de azt nem tudták, hogy engedély kell a zenéléshez, és hogy népművészeti tárgyakat tilos az utcán árulni. Ezért csak pár hetet maradtak Budapesten, aztán átmentek Svájcba, ahol Miguel lánya él.

Toniéknál a kérdés, hogy miért, és hogyan utaztak, már bonyolultabb, mert ők nem együtt jöttek, és nem egy helyről. Mint már volt róla szó, köztük is akadtak otavalóiak, mint Antonio, a harminc év körüli férfi, aki vagy CD-t árult, vagy juhkörömfüzéren rázta a ritmust. Nagyon zárkózott volt. Évekkel ezelőtt azért kelt útra, hogy valahol Európában egy ecuadori népművészeti butikot nyisson. Volt is egy kis üzlete, de alig tudott eladni valamit, ezért tönkrement. Utána állt be a bandába, de előtte nem ismerte őket, nem is zenélt még soha. Néha most is bérel egy standot valamelyik piacon és árulja az artesaniát. Felesége Ecuadorban él, neki küldi a pénzt, és amikor megteheti, hazamegy hozzá. Jól érzi magát itt, és nem akar letelepedni sehol. Nem tudja, hogy valaha itt fog-e élni családjával, vagy otthon: „Nincsenek terveim, a mának élek”.

Andres, aki úgyszintén otavalói, azt mondta, hogy neki ismerős volt Antonio, mintha már látta volna, még mielőtt útra kelt, de erről nem beszéltek soha. „Nem tartottuk fontosnak, hogy találkoztunk-e már a múltban”.

Enrique is, aki nádsípon játszott, Otavaloból indult. Őt a szülei bíztatták, még mielőtt befejezte volna az iskolát, hogy próbáljon szerencsét Európában. Tizennégy évesen kelt útra. Mikor a Cachimuel családról meséltem neki, összeráncolta a homlokát, elítélte életmódjukat. „Nem jó, ha nem alkalmazkodunk. Meg kell próbálni nyelveket tanulni, nyitottnak kell lennünk más kultúrákra”. Azt, hogy Cachimuelék nem szeretik a peruiakat, Enrique nem is értette. Neki nincs otthon felesége, sőt, már alig tartja a kapcsolatot a régi ismerőseivel. „Mint majdnem mindannyian, először én is Németországba mentem. Ott egy üzletházban dolgoztam, segítettem az árubeszerzésben. Most itt élek, ide házasodtam”. Büszkén számolt be arról, hogy egész Izraelig eljutott vándorlásai során, ahová nem engedték be kalapozni, megtiltották, hogy az utcán zenéljen. „De nem történt nagy tragédia, elmentem máshová” – tette hozzá.

Toni, Alfredo, Estuardóék és még sokan mások – ahogy Enrique mondta – először Németországba mentek, mert sok ismerősük tért haza onnan izgalmas történetekkel. Aztán – mint ő is – vándoroltak, a zenélésen kívül alkalmi munkákat vállaltak, ecuadori szuvenireket árultak. Azért jöttek át Magyarországra, mert úgy hallották, az anyagi nehézségek ellenére itt jobban érezhetik magukat, mert „temperamentumosabbak” az emberek, „könnyebb velük szót érteni, nincs olyan rend, felszabadultabbak a fiatalok”. Ahogy Vicente mondta: „itt nehezebb megélni, de könnyebb élni”.

Sokat hallottam tőlük, hogy a kaland kedvéért jöttek Európába, 10-15 évvel ezelőtt. Mindig úgy beszéltek, mintha nemrég érkeztek volna ide. Nem értettem, mit jelent számukra a kaland? Hogy lehet egy ilyen hosszú időszakot, amit hazájuktól távol, más országokban letelepedve és családot alapítva töltöttek, kalandnak felfogni? Az ilyen kérdéseket nem tartották fontosnak, olykor annyira egyszerű válaszokat adtak, hogy nem értettem őket. Ettől bizonyult még érdekesebbnek ez a kérdés. Hiszen ha ilyen, számomra zavaros válaszokat kapok, vagyis ők másképp interpretálhatják a kérdést, mint én, az szintén azt jelentheti, hogy olyan területre jutottam, ahol kulturális sajátosságokat, különbségeket fejthetek meg. Vicente csak annyit mondott, ők így érzik jól magukat, és nem jutott eszükbe más, amit szívesebben csinálnának. Amíg nem fáradnak bele, vagy nem kezdik el unni ezt, addig kalandoznak. Ha eljön az ideje, hazamennek. Estuardo, akármerre járt is a világban, mindig Ecuadort tekintette hazájának. Családjával szeretne majd hazamenni, és otthon megöregedni. Voltak, akik már nem érzik magukat annyira ecuadorinak vagy peruinak, mint amikor útra keltek. A Perui, aki néha segített Toniéknak, azt mondta: „Már régen itt élek, családom van, nem biztos, hogy valaha visszamegyek Ecuadorba. Én valahol a két kultúra között érzem magam. A szívemben örökké viszem tovább, amit otthon kaptam, de már nagyon megszoktam az itteni életet.” Még hozzátette: „Nekünk ugyanúgy egzotikus Európa, mint nektek Latin-Amerika”.

Mi az egzotikus számukra? „A másság, az fontos, mert izgalmas, és ezért egzotikus. Itt például mások a nők”. „Több a lehetőség, több pénzt lehet keresni, na meg más helyen, más emberek közt élni, ami izgalmas és egzotikus” – válaszolták. Pepét is vonzotta a kaland. Először bátyja, Estuardo kelt útra Ibarraból (ami Quitotól északra található). Mikor Pepe megunta az egyetemet, ahol építész mérnöknek tanult, édesanyja elé állt, és azt mondta, nem akar tovább tanulni, ő is azt szeretné csinálni, mint a bátyja, világot látni, zenélni, kalapozni más országokban. Az anyja figyelmeztette, hogy jól gondolja meg, és ha biztos benne, hogy ezt szeretné, hát menjen, tegye azt, amit jónak lát. Felhívta Estuardot, aki Németországban már félre rakott annyi pénzt, hogy ki tudta belőle fizetni öccse útiköltségeit. Így vágott neki a nagyvilágnak. Bátyjával több országban

éltek, zenéltek, kalapoztak. A válaszokból, hogy miért keltek útra, kiderül, hogy mindannyian a kalandot keresték, és keresik most is, de mondhatjuk, hogy ez a kaland az életük. Ahhoz, hogy világosabbá váljon, milyen is ez az élet, és hogy ők hogyan értékelik a dolgokat benne, azt kell megvizsgálnunk, ami összeköti őket, kitölti idejük nagy részét, és amiből megkeresik a napi betevőjüket. A zenét és a zenészséget, az ő felfogásukban.

Ők maguk hogyan értelmezik zenész mivoltukat? Utcazenésznek érzik-e magukat? Érdekes, mert mint mondtam, idejük nagy részében ezt csinálják, mégsem mondhatjuk egyértelműen rájuk, hogy kalapozó utcazenészek, mert az ilyen kérdésekre nem egyértelmű a válaszuk. Nem gondolkoztak még ezen. Azok is, meg nem is, amit a Rafaellel folytatott párbeszéd igazol a legtisztábban. Rafael Toniékkal játszik charangón. Vele találtam meg legnehezebben a közös hangot, mert sokszor mintha kikapcsolt volna, nem is válaszolt a kérdéseimre, és mert egyszer Coconak szólítottam, ahogy a többiek szokták őt nevezni, mikor róla beszélnek, de mint kiderült, ez nem a beceneve, hanem egy ráragadt gúnynév volt. (Cocodrilo-Coco)

- Minden nap itt zenéltek?
- Igen.
- Ha a foglalkozásodat kérdezik, utcazenész vagy?
- Nem, nem feltétlenül.
- Akkor mi vagy?
- Én csak itt zenélgetek a többiekkel, amivel pénzt is keresek, de nem vagyok igazi zenész.
- Ki az igazi zenész?
- Aki kottából játszik, és csak azt játszza, ami oda le van írva. Kötött munkaidőben dolgozik, mondjuk egy bárban, és fix fizetést kap. Én nem csinálom ezt. Hagyom, hogy úgy pengessen a kezem, ahogy ő akar, és a torkomon is csak úgy, mikor milyen kedve van, kiengedek pár hangot. Mikor nincs kedvem, nem csinálom. Alfredo is úgy gondolta, hogy az az igazi zenész, aki egyetemen tanulta a szakmát, és valahol főállásban dolgozik.
- ...és mit gondolsz róluk, az „igazi” zenészekről?
- Én tisztetem őket, de ők sokszor lenéznek minket. Mégis akad köztük olyan, aki nem szívből játszik, hanem csak a megélhetésért. A zene nekünk inkább a kifejezés eszköze. Az ember szíve benne kell hogy legyen abban, amit játszik, különben nincs semmi értelme. „Ez jó munka, mert azt csinálom, amit szeretek” – tette hozzá Vicente. Estuardóék azt mondták, ez összeköti őket és biztonságot ad. „Egy utcazenész soha nem marad egyedül, és nem is hal éhen”.

Milyen a közösségi norma „munka” közben? Munka-e a zene számukra? Hétfőtől péntekig, reggel tíz-tizenegy között szoktak találkozni, vagy egy megszokott helyen, mint például Toniék a Nyugatinál, vagy az előző délután megbeszéltek szerint, mint Estuardóék. Nem állapodnak meg pontos időben, de ha nem jön közbe semmi, egy órán belül mindenki a helyszínen van. Mialatt előveszik a hangszereiket, beszélgetnek, viccelődnek, aztán elkezdenek zenélni. Van, mikor nem mindenki jön el, de ez nem zavar senkit. Nem foglalkoznak azzal, hol vannak a többiek, „úgyis majd jönnek” – mondják, ugyanúgy zenélnek, mintha nyolcan volnának.

Mikor megéhezünk, egy és három között elmentünk egy közeli gyorsétterembe ebédelni, aztán ha még volt kedvük, folytatták a zenélést délután négyig-ötig. A nap végén mindig elosztják a bevételt, mindenki ugyanannyit kap. De nemcsak a pénzt osztják szét egymás között. Például a sört, amit néha a pihenők alatt szoktak venni, vagy amit Vicente születésnapjára vittem, körbeadták, hogy mindenki ihasson belőle. Köztük ez nem számít nemes gesztusnak, sőt, ha sokáig nem adta

tovább valaki az üveget, megszólták érte, vagy megütögették a vállát: „Héj.” Mikor nem kerestek sokat, ami pár forintot jelentett fejenként, azt mondták, ez egy rossz nap volt, de hozzátették; „sebj, majd lesz jobb is”. Nekik a főszezon tavasszal és nyáron van, mert akkor meg szokták hívni őket falvakba, városokba, nyílt körű rendezvényekre, búcsúba, ahol többet keresnek, mint az utcán. Erről Gelléri dolgozatában is olvashatunk, de ő azt tapasztalta, hogy turistaszezonban a szabadtéri zenéléssel való próbálkozás „minden egyes csoport esetében kudarcnak bizonyult” (Gelléri 1997:68).

Az év többi hónapjában az aluljárókban szoktak zenélni. Ennek több oka van: ott télen melegebb van, nem esik az eső, és ott fordulnak meg a legtöbben. Ha mégis kevesen voltak, időnként hosszabban megpihentünk. Mindenki elcsámborgott, beszélgetett. A nagy nyugalomból hirtelen váltottak, felkapták hangszereiket, beálltak a másik mellé, és már folytatták is. Különböző előkészület nélkül kezdenek zenélni. Mindent beleadva, könnyedén, boldogan játszanak. Ilyenkor valami olyat érezhetnek, amit én nem, és amit nem tudnak szavakban kifejezni. „Az etnográfus nem fogja fel – és szerintem jórészt nem is foghatja fel –, hogy mi az, amit adatközlője észlel. Csak azt észleli, hogy mások mivel (vagy milyen módon, vagy min keresztül) észlelnek” (Geertz 2001:230). Néha tettünk egy kört, vagy mindenki lépett egyet előre, aztán hátra. Sokszor lemaradtam, de mások is elrontották. Ez nem zavart senkit. Felszabadultan játszottak tovább, nem törődve a kisebb hibákkal.

A bandában nincs főnök. Sokáig mégis azt hittem, hogy Toniéknál Andres vezet a bombóval és maracával, mindig ő mondta, melyik szám következik. Kiderült, hogy csak véletlenül jött ki így a lépés, mert neki jutott hamarabb eszébe, hogy mit játsszanak. Azelőtt nem mindenki tudott zenélni. Antonio nem is gondolta, hogy valamikor itt, Európában egy utcazenész bandával fog kalapozni. A Perui is csak ritkán fogja kezébe a bombót. Ő sem zenélt azelőtt. Ők azok, akik legtöbbször a zenekar előtt leszólítják a járóelőket és megpróbálnak nekik eladni egy CD-t, vagy kazettát. „Ennek a csapatnak Los Andes lehetne a neve, mint a CD-nek, de alig vannak, akik játszanak rajta. Többen, különböző bandákból szoktak összeállni, hogy stúdióban felvegyenek pár számot, összedobjanak egy-egy műsoros kazettát, CD-t. De ugyanazt a zenét játsszuk mi is, mint ami ezeken van” – mesélte Andres.

Még Venezuelában mutatták meg nekem, hogyan kell cuatrón játszani. Egy ilyen hangszert haza is hoztam, és néha elvittem magammal, hogy megpróbáljak velük együtt zenélni. Estuardóék többet foglalkoztak velem. Toniéknál mikor össze akartam hangolni a gitárral és a charangóval, nem sokat segítettek, azt mondták, ők ehhez nem értenek, de ha be tudom hangolni magamnak, és elkapom a dallamot, játszok velük nyugodtan. Ezzel le is tudták, elkezdtek zenélni, és nem törődtek velem, hogy én mit csinálok. Bolivar – akit mindenki Bolinak becézett – volt a legsegítőkésebb. Mikor látta, hogy nem tudom követni őket cuatrón, mert nem ismerem úgy a dalaikat, megnyugtatótt, hogy sokak közülük úgy kerültek ide, mint én. Meghallották a zenét, aztán másnap lejöttek. Szép lassan megtanulták a dalokat, és most együtt játszanak a többiekkel. Sokan több gruppan zenélnek párhuzamosan, de vannak, akik csak itt, mások csak ritkán, vagy már egyáltalán nem járnak le, mert máshol dolgoznak.

Hetente egyszer-kétszer előfordult, hogy odajött egy rendőr. Az engedélyt kérte. Először nagyon meglepett, hogy senkinek nem volt erre engedélye. Ilyenkor, mintha maguktól hagyták volna abba a zenélést, nyugodtan összepakoltak, elmentünk máshová, vagy ha ebéidő volt, az egyik gyorsétterembe, vagy egyszerűen már nem volt kedvük tovább zenélni és hazamentek. Mikor megpróbáltak engedélyt szerezni, azt mondták nekik, hogy erre nem lehet semmilyen papírt kiváltani, mert nincs törvény az utcán zenélőkre. Estuardo szerint ez annak a módja, hogy tudtukra adják, itt nem szeretik, ha az utcán zenélnek. Toniék azt mondták, mivel nem minden rendőr megy

oda hozzájuk, ezért ez emberfüggő. Valakinek nem tetszik, amit csinálnak, és ha ez a valaki épp rendőr, megteheti, hogy elküldi őket. Ők ezért nem haragudtak rájuk. „A feladatukat végzik, és nekik nem tetszik, amit mi csinálunk, ezért rossznak tartják” – mondták. De azért nem érzik magukat bűnösnek. Átmennek egy másik aluljáróba, mert nekik meg ez a feladatuk, és sokan szeretik őket, ha nem így lenne, nem tudnának ebből élni. Nem dobnának be aprót a gitártartóba, nem vennének CD-t, vagy kazettát tőlük és nem hívnák meg őket tavasszal és nyáron nyílt rendezvényekre, iskolákba fellépni.

Sokszor úgy tűnt, mintha közömbösek lennének a problémákkal. Egyszer ebéd közben Estuardóék megkérdezték, mit gondolkod az EU-ról. Röviden elmondtam véleményemet, aztán visszakérdeztem, hogy miért akarták tudni, és hogy ők mit gondolnak erről. „Ahogy mondtad, a belépés után kicsit nehéz lesz, mert az árak gyorsabban nőnek, mint a keresetek. Így volt ez máshol is, Németországban, Spanyolországban” – mondta Estuardo. Azoknak, akiknek nincs letelepedési engedélyük, vízumot kell váltaniuk, hogy miután beléptünk az EU-ba, itt maradhassanak. Ehhez szükség van egy befogadó nyilatkozatra, ami azt jelenti, hogy valakinek, akinek van bejelentett lakhelye és a követelményeknek megfelelő jövedelme, felelősséget kell vállalnia értük itt tartózkodásuk ideje alatt. Pepének nincs olyan ismerőse, aki tudna ebben segíteni, ezért rövid időn belül gyermekeitől búcsút kell vennie, és hazaköltöznie Ecuadorba. Mégsem keres lázasan valami megoldást. „Ha egyszer ez a törvény, nekem be kell tartani. Így hozta a sors. Ecuadorban majd találok valami munkát, és folytatom az életemet. Nem szívesen hagyom itt gyerekeimet, de biztos vagyok benne, nemsokára újra láthatom majd őket. Ez ellen nem lehet mit tenni, az nem segít, ha bosszankodom. Egyszerűen élek tovább, mint eddig, kisebb változásokkal” – tette hozzá Pepe véleményét az EU-val kapcsolatban.

A leírtakból is látszik, hogy többször kerültek már nehéz helyzetekbe. Nem teljesen értettem, hogyan tudják ilyenkor is mindenben a jót keresni, mindent pozitívan látni. Miért nem háborodnak fel, mikor másképp történnek a dolgok, mint amire számítottak, és ezért saját hibájukon kívül kerülnek szerencsétlen helyzetbe; a banda fele otthon marad, és nincs aki helyettesítse a gitárost, a rendőr jogtalanul elzavarja őket az aluljáróból, vagy el kell hagyniuk családjukat, mert egy új törvény miatt nem tartózkodhatnak itt tovább. Mindig ilyen optimisták? Ők mit gondolnak erről, optimistának tartják-e magukat?

„Mi nem vagyunk optimisták, de pesszimisták sem. Reálisan látjuk a világot. Ugyanannyi időt szálok a rossz dolgokra, mint a jókra, és ezek mindig kiegyenlítik egymást. Mikor elküldtek a rendőrök az előbb, rosszul esett, de már nem foglalkozom ezzel. Itt vannak a barátaim, és most boldog vagyok, mert egy jót ehetek velük. Már úgys éhes voltam” – mondta Estuardo, és elkezdünk falatozni.

Ez a gondolkodás összefügg azzal, ahogyan az életük nagy részét kalandnak fogják fel. A múlttal és a jövővel kevesebbet, és másképp foglalkoznak, mint a megszokott környezetem. Ez nem azt jelenti, hogy közömbösek a rossz dolgokkal, és mindenbe beletörődnek. Saját életüket olyan értékek szerint élik, ahogy az nekik jó. Együtt biztonságban érzik magukat, és ami idejük nagy részét kitölti, amiből élnek, azt szeretik, és saját elvárásaik szerint végezhetik, anélkül, hogy bárki megmondaná nekik, hogy jó, vagy rossz, amit csinálnak. És ha valaki netán ellenszenves velük, például a rendőr, aki elküldi őket, nem tartják azt igazságtalannak, hiszen „neki ez a dolga”, az életnek pedig az, hogy jó és rossz között haladjon előre.

Mint arról már beszéltünk az előző fejezetekben, annak ellenére, hogy a zene egyben a „hobbijuk”, munkának tekintik. „Szeretünk zenélni, de szabad időnkben nem szoktunk játszani, mert alig jut időnk a más teendőkre, a családra, vásárlásra és szórakozásra. Amellett, hogy ez a

hobbink, mi ebből élünk, tehát a munkánk is egyben” – mondta Toni. A többiek bólogattak és helyeselték, amit mondott.

Mivel töltik a szabadidejüket? Hogyan szórakoznak, pihennek? Hogyan viselkednek ilyenkor egymással? Előre láthatóan, a közösség eddigi kutatása során született dilemmáim miatt úgy gondolom, e téma kutatása, a kérdésekre megtalált válaszok interpretációja – ha egyáltalán általánosságban léteznek rá válaszok – hosszabb kutatást igényelne, több időt kellene eltöltenem velük, szabadidejükben is huzamosabban közöttük kellene lennem. Mégis ezzel kapcsolatos megfigyeléseim és eddigi interpretációim rögzítése fontos ahhoz, hogy jobban megértsük gondolkozásukat, közelebb kerüljünk identitásukhoz és ezeken keresztül értelmezhessük a közösségükben fellelhető kulturális jelenségeket.

Számukra mi a kikapcsolódás? Bulik, ünnepek, szórakozás? Mikor ilyesmiről kérdeztem őket, sokszor nosztalgiáztak, vidáman, de mély melankóliával meséltek otthoni élményeikről. A Cachimuel családban szívesen meséltek arról, hogyan ünnepelnek júniusban az inka ünnepen, februárban a karneválon, vagy Szűz Mária ünnepén (Virgen de la presentación, február 7.). A szegényebbek szervezik a mulatságokat, ők készítenek jelmezeket a felvonulásokra. „Ez itt nagyon hiányzik” – fejezték be a történeteket, amiből kiderül, hogy otthon jobban szeretnek „szórakozni”, mint itt. A kalandos vándorlás például ilyen áldozatokkal jár, de meggyőződésük, ha majd újra haza mennek, megint a régi, megszokott módon kapcsolódhatnak ki. Ünnepeikből látszik, a katolicizmus Ecuadorban keveredett az inka vallással. A nyelvük is keveredett a spanyollal. Ezt én is tapasztaltam, mert mikor quechua nyelven beszéltek egymáshoz, megértettem pár szót spanyolul. Akik már régen itt élnek, ugyanúgy az otthoni történetekre emlékeztek vissza először, ha a kikapcsolódásról volt szó. Estuardóék is nosztalgiázva meséltek az ecuadori bulikról, ahol kortól függetlenül, kirobbanó hangulatban mulattak, táncoltak. Itt, ha tehetik, „latin helyekre” járnak szórakozni. Sokat voltak péntekenként a Kaméleonban, a Mammut Bevásárló Központban. Ezek a helyek nem pótolhatják az otthoni estét, de közelebb állnak hozzájuk, mint a helyi diszkók. Egyszer, mikor megpihentünk két szám között, elmesélték, hogy ha alkalom adtán más, itt élő latin-amerikai utcazenészek összejöveteleket szerveznek, arra nem mindig szoktak elmenni, mert „sok latin zenész megjátssza magát. Úgy viselkedik, mintha vérbeli európai lenne”. Ez újabb kérdést vetett fel bennem; milyennek gondolnak ők egy vérbeli európaikat, mikor bulit rendez? „Az egész sokkal merevebb, mint otthon. Nem is lehet elmondani, egyszerűen nem tudom elengedni magam. Az ilyen bulikon vagy csak beszélgetnek, ami nem mondható bulinak, vagy mindent úgy megszerveznek, a belépő befizetését, büfét, hogy nem érzi magát szabadnak az ember, tehát jól sem” – magyarázták később. Gondoltam érdekes lenne tovább kérdezni őket erről. Nehogy azt higgyék, hogy azért érdekelnek ennyire az ilyen bulik, mert szívesebben vagyok olyan emberekkel, akiket „beképzelt európaiasodott latinoknak” tartanak, azt mondtam, hogy csak a vicc kedvéért szívesen elmennék egy ilyen helyre, hogy láthassam azokat az embereket, akik így próbálnak minket utánozni. Kérésemet furcsán fogadták. Kérdő tekintettel néztek rám, amiből látszott, hogy érzik szavaimban, hogy taktikázom, amit sosem értettek, mert ők nem szoktak így beszélni. Még mielőtt kellemetlenné vált volna a helyzet – már arra gondoltam, elmondom nekik, miért kérdeztem rá erre – az egyikük elmosolyodott, és azt mondta:

– Végül is te biztos jól éreznéd magad. Ilyen fiatalon mindig jól érzi magát az ember, nem igaz?

Látták rajtam, hogy most meg én nem értem, mire céloznak.

– Hány éves is vagy? – kérdezte Pepe.

– Tizenkilenc.

– Egy tizenkilenc éves fiú azért jár szórakozni, hogy találjon magának egy szép lányt. Az meg mindenhol akad, ezért te biztos jól éreznéd magad ott is.

Ezen felnevettek, aztán folytattuk a zenélést. Ezzel elárulták, hogy fiatalon miért jártak szórakozni, amit később alá is támasztottak. Mikor ide jöttek, nagyon örültek annak, hogy „sok szép lány akad errefelé”. A nyelvismeret hiányában a tánc segítette őket az ismerkedésben. Volt, mikor a nap végén beültünk valahova, beszélgetni, inni egy sört – ők nem csak ünnepeken fogyasztottak alkoholt, és nem mindig ittak lerészegedésig, mint a Cachimuel család. Olcsó helyekre szerettek járni, és ami közel volt, mert a hangszerekkel nem akartak sokat utazni. A bárban mindenki viccelődött, a hangulat a tetőfokára hágott. Többször ránk szóltak, hogy ne legyünk olyan hangosak, mert zavarjuk a többi vendéget. Ilyenkor kicsit elhalkult a társaság, aztán lassan, fokozatosan újra mindenki nagy hangon beszélt, hogy rá figyeljenek a többiek. Mikor pár pillanatra csönd lett, valaki rögtön megkérdezte; „mi történt, berúgtatok, vagy miért nem beszélünk tovább?” Elképzelhetetlen volt számukra, hogy csöndben legyenek. Halkabban csak személyes témákról, problémáikról beszéltek és főleg kettesben. Most viszont csak „mókáztak”, és mindenki azt akarta, hogy rá figyeljenek.

Mikor nem tudtak valahol összejövetelt rendezni annak, akinek születésnapja volt, hasonlóképpen ünnepelték, beültek vele kocsmázni. Ilyenkor többet ittak, közülük sokan nem tudtak időben – még délelőtt – kikecmeregni az ágyból, ezért otthon maradtak. „Jaj rengeteget ittunk tegnap, majd holnap gyere le zenélni, most aludni akarok” – mondta Pepe, Vicente születésnapja után.

Az ünnepek alatt is együtt vannak, szinte nincs olyan külföldi barátjuk, aki ilyenkor elmenne velük. Nem azért, mert zavarná őket, ha más is ott volna, hanem azért, mert az ilyen összejöveleteket egymás közt szokták megbeszélni. Nagyobb szervezés nélkül, nem úgy, mint a „beképzelt európaiasodott latinok”. „Ezek a zenészek, bár itt élnek, szinte nincsenek is kapcsolatban a magyarokkal” (Gelléri 1997:69).

December 24-én nem tartanak szünnapot. Az utcán zenélnek, mint más napokon. Délután megajándékozzák egymást, és csak utána mennek haza. Akiknek van itthon családja, szeretteivel tölti a szentestét.

Szünnapot olyan ünnepekkor tartanak, amikor úgy érzik, megsérthetnék vidám zenéjükkel más országok hagyományait. „Március 15-én nem zenélünk, mert az emberek rossz szemmel veszik, ha ilyenkor az utcán vidáman játszunk. Tiszteletben kell tartanunk azokat, akikkel együtt élünk” – fejtették ki.

Húsvét hetében (semana santa) több napot is kihagytak. „Nem járunk templomba, de meg vagyunk keresztelve. Csütörtökön és pénteken nem zenélhetünk, mert ez gyásznapi. De ha nem lennénk katolikusok, akkor sem zenélnénk, mert gyásznapon nem illik. Szombaton lejöttünk, túl sok nap maradt volna ki, hiszen hétfőn sem tudunk dolgozni. Akkor kevesen vannak az utcán. Semmi bevételünk nem lenne belőle”.

Az új évet úgy szokták ünnepelni, hogy valaki közülük kibérel egy helyet, ahol „hazai hangulatot” teremtenek, és „csapongó jókedvben” mulatnak. „Ez év április 17-én az egyik ismerősünk egy hasonló bulit szervez. Gyere te is, ha kedved van hozzá” – mondták! Ezt sem előzte meg különösebb szervezés a lokál lefoglalásán kívül. Voltak, akik tőlem tudták meg a buli időpontját.

Egy ötven év körüli perui rendezte az egészet. Toniék nem tudtak eljönni, mert meghívták őket Székesfehérvárra zenélni, de Antonio itt volt. Most, hogy a banda nincs Budapesten, minden nap kijár valamelyik piacra, és árulja az artesaniát. Harmincan lehettünk, kisgyerekektől az idősebbekig majdnem minden korosztályból. Nemcsak ecuadori és perui zenészekből állt a

társaság. Voltak más latin-amerikai országból is, például bolíviaiak, és sokan elhozták magyar barátnőiket, akik szinte kivétel nélkül beszéltek spanyolul. Voltak, akik, mint Antonio, nem a zenélésből éltek. Lauro egy magyar lány miatt jött Magyarországra. Most nála lakik és fest. Szeretne ebből megélni, de még nem volt lehetősége arra, hogy kiállítsa képeit. „Az emberek nem értik, mi van a képeim mögött, azt akarják, hogy kézzelfoghatóbb dolgokról fessek, hidakról, emberekről, és nem az álmairól. Ezért nem támogatnak, nem engedik, hogy kiállítsak. De én nem azért festek, hogy sok pénzem legyen, hanem azért, mert szeretek festeni, és szükségem van rá. Megkönnyebbülök tőle”. Mint már a zenészeknél is tapasztalhattuk, számára sem a pénz és a megélhetés a legfontosabb. „Az majd csak lesz valahogy”. A fontos az, hogy olyasmivel foglalkozhasson, amit szeret, ami egyben a hobbija, még ha emiatt szerény körülmények között kell is élnie. Mint sokan mások, akiket ebből a társaságból ismertem meg, először Lauro is a hazai emlékeiről kezdett mesélni, arról, hogy otthon egy hotelban dolgozott és spórolt a biciklijére, amivel felejthetetlen kalandokon keresztül átkelt Ecuadoron, Kolumbiától Peruig testvérével, több mint fél év alatt. Nem vittek magukkal szinte semmit. „Mikor fáztunk, vagy fáradtak voltunk, felvertük a sátrunkat a tengerparton, a hegyekben, vagy az erdő közepén, és abban aludtunk. Nem érdekelt mi lesz másnap”. Érdekes, hogy a történeteikből az derül ki, a mának élnek, mégis sokszor mesélnek a múltból. Ez azért lehet, mert vidámak lesznek a kalandokat felelevenítve, és mint azt többször mondták, „az a lényeg, hogy a jelenben éljünk, és jól érezzük magunkat”. Mikor nosztalgiaznak, felszabadultabbak lesznek.

A buli elején filmeket vetítettek Peruról. Pepe elmondása szerint, „ez a buli egyben egy kulturális bemutató az ő világukról, azoknak, akik még nem jártak arrafelé”. A filmek után Estuardóék felálltak a terem végén, és az aluljárókból már jól ismert zenéket játszottak, mialatt egy alacsony, dinamikus fiú, perui és bolíviai táncokat tanított, mint a guayno, vagy a salla. Körbe álltunk, és megpróbáltuk követni a lépéseket, amiket füttyülve, kurjantva mutatott. Árultak sört, és mindenféle Andok környéki ételt, enpanadát, salátákat. Olyan hangulatot teremtettek maguknak, amit hazájukban érezhettek, azokon az „otthoni bulikon”, amikről annyit meséltek, mikor a szórakozásról kérdeztem őket.

Mire véget ért a táncoktatás, mindenki felszabadultabb lett, mint délután, mikor megérkezett. Az este folyamán hallgattunk merengét és salsát is. Párban táncoltak, majdnem minden számot mással, ha egy lány leült, rögtön ott termett egy férfi és széles mosollyal felkérte táncolni. Nem számított, ki táncol jól és ki nem érzi a ritmust, csak az volt a fontos, hogy kimerülésig mulasson mindenki. Így néz ki egy „jó buli” az ő életükben, habár nem vetik meg azokat, akik másképp szórakoznak, és néha ők is hallgatnak más zenét. Igazán jól az otthon megszokott hangulatban, a saját zenéjükre tudnak mulatni.

Volt egy téma, amiről nem beszéltek olyan nyíltan és közvetlenül, mint a szórakozásról, zenéjükéről – arról, hogy miért jöttek ide. Nehéz megtudni azt, hogyan gondolkoznak a családról. Erre vonatkozó kérdéseimet nem szerették, akihez nem kerültem elég közel, nem beszélgethettem erről könnyedén. A helyzet kínossá vált, sokan zavarba jöttek, felszínes, vagy kitérő válaszokat adtak. Nagyon személyesnek érezték a család témát, egymás közt sem hallottam erről beszélgetni őket. Nem kell sok időt eltölteni velük ahhoz, hogy rájöjünk, a családdal kapcsolatos dolgokról, az együttélésről, házasságról, gyereknevelésről beszélni közöttük szinte tabunak számít. Miért vált ki ez ilyen zárkózottságot belőlük? Miért jönnek zavarba, ha erről beszélünk?

Mi a család szerepe identitásukban?

A Cachimuel család ebben a tekintetben is élesen eltért azoktól az utcazenészekről, akik nálunk házasodtak, magyar nőt vettek feleségül. A hostelben Miguel elmondta, számukra a család a legfontosabb, és már sorolta is: neki hét testvére van és nyolc gyermeke. Manuelnek, az egyik

testvérének négy gyereke van. Alberto felesége Elsa, akit még Ecuadorban ismert meg. Nekik is négy gyermekük van. Egyik lányuk Ecuadorban él az anyóssal, a másik kettő járja velük a világot. A többiek rokonsági viszonyát nem tudtuk megbeszélni, mert mindannyian belezavarodtunk a családfába. Könnyedebben beszéltek az útjuk történetéről vagy a hangszereikről.

Miguel a legidősebb, a családfő. Minden szavára odafigyelnek. Egyszer, a gyerekek nagy lármát csaptak. Miguel a mondat közepén felállt, bement a szobába és suttogott valamit olyan kedves hangon, mintha altató mesét olvasna. A hangzavarból kuncogás lett, majd csönd. Néha kikandikált pár leskelődő arcocsk a szobából, de nem hangoskodtak többet. Láthatóan nagyon tisztelik őt.

Antonio, mint azt már említettem, Ecuadorban házasodott, és családja ma is ott él. Nem sokat mesélt róluk, legfeljebb annyit, hogy néha küld nekik pénzt haza, és mikor teheti, meglátogatja őket.

Voltak, akik nem házasodtak meg, és amolyan örök agglegények szeretnének maradni. „Nekem nincs feleségem. De azt mondom, hála Istennek, én még szabadon élhetek” – mondta a Perui, és kacintott egyet. Ezzel tudtomra adva, hogy számára a házasság nélküli élet sokkal pajzánabb, izgalmasabb, kalandosabb. „Jobban jár az, aki nem vágja ilyesmibe a fejszéjét” – tette hozzá. Őt igazolja, akinek problémái vannak a házassággal. Carlos szintén Toniék bandájában játszik. Közöttük ő a legfiatalabb, és épp válni készül. Egyedül akar élni, de azt, hogy miért, nem fejtette ki. Nehéz helyzetben van, mert nem könnyű lakást keresnie, és van egy kislánya is. Mikor ezt elmondta, kicsit zavarba jött. Mintha szégyellte volna magát azért, hogy mindezt megosztotta velem. Rákérdeztem még a korára is, de ő visszakérdezett: „mennyit saccolsz.” Huszonötöt mondtam, de még fiatalabbnak tűnt. Azt felelte, „valahogy úgy”, de nem mondta meg a korát sem. Másképp viselkedett, mint azt megszoktam tőle. A számok közben mindig kurjongatott, vagy a nádsípot fújva táncolt, odaköszönt a csinos lányoknak, csókot dobott nekik. Nem gondoltam volna róla, hogy már házas, és gyereke is van. Vele is, mint másoknál, azt éreztem, hogy a családi életét nem szívesen osztja meg velem, és szinte udvariatlanságnak veszi erre vonatkozó kérdéseimet. A gyerekevelésről még kínosabb volt beszélnem velük. Ha mégis megtudtam tőlük valamit, mint majdnem mindenről, erről is kisebb példákön keresztül beszéltek, és nem általánosságban. Locónak itt született a kislánya egy magyar nőtől. Most óvodás. Az óvónő azt mondta, hogy jót tenne a gyerekeknek, ha spanyolul beszélne hozzá, mert akkor két nyelven tanulna meg kiskorában. Ezért, és mert könnyebb is neki az anyanyelvén szólni a lányához, spanyolul beszél hozzá. A feleségével közösen vettek kocsit, de hozzátette, hogy ez nem azt jelenti, hogy nem tudná magát fenntartani. Ha a közös háztartásról kérdeztem őket, mindig mérgesen azt válaszolták, „mi magunk tartjuk el magunkat”. Tudják, hogy a zenéléssel nem keresnek sok pénzt, csak annyit, hogy fenn tudják tartani magukat. Nekik nem a pénz számít, ők most kalandoznak, a pillanatnak élnek, és szerencsésnek érzik magukat, mert amiből pénzt keresnek, az egyben a hobbijuk is. Annak ellenére, hogy zavarba jöttem mikor komolyan próbáltam beszélni velük a családról, megtudni, hogy milyen szerepet tölt be az életükben, ha többen voltunk viccelődtek, hogy milyen hátrányai lehetnek a házas életnek. Ilyenkor a megszokott módon könnyedebben viselkedtek, egymás szavába vágtak és nevettek a beszólásokon. Egyszer Vicente visszatartott mosollyal kezdte panaszát arról, hogy mióta házasok, nem érzik magukat olyan felszabadultnak a bulis estéken. Ha nem viszik magukkal a feleségüket, időben haza kell menniük, ha velük tart az asszony, nem ihatnak eleget. Ezt mindenki nevetve helyeselte.

Pepe, egyik délután evés közben a gyermeknevelésben előforduló problémákkal viccelődött, de nála is érezni lehetett, hogy ilyenkor nem mondott részletesen semmit családon belüli, magánéleti problémáiról.

- Meglátogattam egyik este a lányom. Már hatéves, gondoltam, elbeszélgetek vele arról, mit gondol a fiúkról. Na de, mivel nem lehet csak úgy rákérdezni ilyesmire, mert akkor nem kap őszinte választ az ember, először csak azt kérdeztem tőle; vannak barátaid?
- Igen – felelte a lány.
- és fiúk vagy lányok?
- Fiúk is, lányok is.
- és a fiúk közül van olyan, akit jobban szeretsz, mint az összes többit?
- Nem, nekem még nincs olyan barátom. Na és neked apa vannak barátaid?
- A mindenit, ez meglepett – tette hozzá Pepe az asztalnál. – Igen kislányom, nekem is vannak.
- és fiúk, vagy lányok?
- Főleg fiúk, tudod kislányom, Estuardo nagybácsid, meg a többiek, akikkel együtt zenélek.
- és lányok nincsenek?
- De vannak.
- és a mama is csak a barátod?
- Nem, ő annál több.
- Őt szereted?
- Igen, de most már aludjál.
- és kit szeretsz jobban, őt vagy a féltestvérem anyukáját?
- Hát, hmm, hát, majd reggel megmondom, gondolkozom rajta.
- Reggel, mikor felkelt a kislány, újra megkérdezte:
- Nos, melyiküket szereted jobban?
- Hát én a szemébe néztem, és azt mondtam neki: a te anyukádat szeretem jobban.
- Erre mindannyian felnevettek az asztalnál, és hátba veregették Pepét, „jól van, jó apa vagy.”

Ahhoz, hogy megértsük, mit mondhatnak el az adott közösségről a fentiek, ismernünk kell, hogyan beszélt Pepe a családjáról és gyermekeiről, mikor kettesben voltunk, és komolyan kérdeztem őt erről. Mint már mondtam, talán vele értettem meg magam a legjobban, ám barátságunk ellenére ő is zárkózottabbá vált a család szó hallatára. Erről személyes hangon, szinte suttogva beszélt hozzám, és közelebb hajolt, mintha valami titkot árulna el. „Mikor bátyám elküldte nekem a pénzt, és átjöttem Európába, még gondolni sem mertem arra, hogy egyszer apa lehet belőlem. Félttem a gyerekeveléstől, mégis fiatalon házasodtam meg. Feleségemmel négy évet éltünk Ecuadorban is, két gyermekünk közül az egyik, Bence ott született. Azután valahogy mégsem sikerült boldog családapának maradnom, feleségem elhagyott, és most eszében sincs segíteni a vízumszerzésben. De megértem őt, túl fiatal és szétszórt voltam. Közben megismertem egy másik lányt, aki lecsalt Mosonmagyaróvárra... született egy harmadik gyermekem ettől a lánytól. De nem várok tőle sem semmit, tisztetem őt, amiért felneveli a gyermekünket, mégis mikor megtudtam, hogy terhes, a saját érdekében – mert még nagyon fiatal volt – nem tartottam jó ötletnek, hogy megtartsa. De ő meg akarta tartani, és nekem nem volt jogom elvenni tőle. Szeretem a gyerekeimet, de sajnos nem lehetek velük sokat. Nehéz lesz nekik megmondanom, hogy lassan haza kell mennem innen Ecuadorba, de neked már mondtam, hogy az életnek mennie kell tovább, nem éri meg rágódni a problémákon”.

Az eddigiekből már kiderült, hogy ők „szabadon” és kötetlenül érzik jól magukat, ha azt tehetik, és olyan időbeosztásban, amit épp jónak látnak. Közülük sokan azt szokták meg a legnehezebben – vagy talán még mindig az jelenti nekik a legnagyobb kihívást, hogy – mint mondták –, itthon mindenki siet egyik helyről a másikra, az óráját nézi. Másképp, fogjuk fel az idő

múlását, mint ők. Hasonló gondolkozású emberekkel szeretnek együtt lenni, ami világosan kiderült, abból, ahogyan szórakoznak. Elsőre nyitottnak és könnyen barátkozónak tűnnek, de egymással annyira jól érzik magukat, hogy hosszú itt-tartózkodásuk alatt alig néhány magyarral ismerkedtek meg, kevés olyan európai barátjuk van, aki igazán közel került hozzájuk. Többségük a kalandot keresve kelt útra távoli hazájából, és minél egzotikusabb helyet keresett magának. Az egzotikum sokaknak a nőt jelentette. A társas kapcsolatokban is a kalandot és a szabadságot élvezik, ami boldogságuk fő forrása.

Ahogy Pepe lefekteti kislányát, és aggódik, vajon milyen barátai lehetnek, vagy ahogy előre fél attól, hogyan mondja meg gyermekeinek a hazaútját, abból látszik, hogy tényleg szereti őket, és gondoskodni akar róluk. Ez már nem olyan kaland, mint amiről az útjuk történeténél, vagy a zenész élettel kapcsolatban beszéltek. Ez annál sokkal kötöttebb, és előrelátást igénylő feladat. Ezért félnek tőle, és nem szeretnek róla beszélni. Azt is hihetik, hogy itt mások félreértenek őket, azt gondolnák, hogy ha hazamennek, és új életet kezdenek, nem foglalkoznak majd gyermekükkel, hiszen az is csak a kaland része.

Tudják, hogy más értékek szerint gondolkoznak az életről, mint az itteniek. Gyermekeikkel együtt mégis itt élnek, és dilemmáznak, hogyan adhatnák egyszerre magukat és lehetnének az itteni értékeknek megfelelő apák. Ha beszélniük kell erről, kínosan érzik magukat.

Ami kínos, könnyen kifigurázható, de elmondható úgy is, hogy ne okozzon feszültséget, hanem tréfaként csattanjon a társaságban. Mikor Vicente mesélte, hogy bulikon nem érzik magukat annyira felszabadultnak, ha velük van az asszony, vagy Pepe mikor befejezte a történetet a kislányáról, és a többiek vállveregetve azt mondák neki, hogy jó apa, mindegyikük értette a viccet. Az biztos, hogy a kalandos életben nehezen találnak helyet az apaságnak, amit Estuardo elmondása is igazol: „Most már, hogy családos ember vagyok, minden más, mint régen. Már nem folytathatom sokáig azt, amibe fiatalon, az izgalmas életet keresve belevágtam. Én ecuadori vagyok, és ha akarnám se lehetnék magyar. Itt nincs biztos jövőm se nekem, se a gyermekeimnek. Tudom, hogy nekik szükségük lenne erre, és ez így van rendjén. Elmúlt az idő, nemsokára hazamegyek én is a családommal együtt. Otthon találhatok más munkát, többet leszek majd velük, és nagyobb biztonságot nyújthatok nekik, mint itt. De nem bántam meg, hogy ide jöttem. Fiatalon valóra vált az álmom, bejártam világot, és sokat láttam, tanultam belőle”.

Összefoglalás

A terepmunka során megértettem, mik azok a dilemmák, amelyeket már több antropológus említett (a dolgozatban hivatkozott szerzők közül is). Azt, hogy miért nem lehet felkészülni azokra a helyzetekre, amelyekben nehéz zárójelbe tenni a saját előítéleteinket, és relativistán megfigyelni a számunkra szokatlan helyzeteket. Ezek a dilemmák legfőképpen a beilleszkedésnél jöttek elő, amikor nem értettem egyes jelenségeket (például egy viccet), vagy másképp interpretáltam azokat, mint ők. Éppen ezért ez egy véget nem érő foglalkozás, ahol hús-vér emberekkel kerülünk kapcsolatba, és rajtuk keresztül próbáljuk megmagyarázni kulturális sajátosságaikat. Kutatásom során megtudtam, hogy a vizsgált latin-amerikai utcazenészeket az új dolgok keresése, a jobb élet reménye és a kalandvágy – amit akár mítoszként is felfoghatunk – indította útra őket távoli hazájukból. Itt ezt a „kalandot” élik, a „szabadságot” keresve. A zenélésben megtalálják, és meg tudnak belőle élni. Így egymás között, a saját időbeosztásukban dolgozhatnak. Egyre nagyobb a közönség, amihez megpróbálnak alkalmazkodni zenéjükkel és megjelenésükkel. Sokan itt növesztették meg a hajukat, és csak itt hordanak ponchót. Olyan felállásban is zenélnek, ami már itt alakult ki, így még inkább olyan imázst teremtve maguknak, ami az itt élőknek „távoli, egzotikus”. Gelléri ezt nevezi „indián divatnak” (vö. Gelléri 1997:65). Az általam megfigyelt közösségben ez

nem csak azért alakult ki, hogy „autentikusabbnak tűnjenek, és növeljék forgalmukat” (Gelléri 1997:65), hanem azért, mert ezzel a hazájuk tiszteletét és kötődésüket is kifejezik.

Végszó

Az etnográfia írása közben a legnagyobb dilemmám az volt, hogy soha nincs vége a leírásnak. Mindig újabb és újabb kérdések merülnek fel, vagy olyan válaszokat kapok, amelyek cáfolják az addig látott jelenségek elemzését. Nem elég kérdéseket feltenni, és az arra kapott válaszokat feljegyezni, aztán megpróbálni megmagyarázni azokat. Meg kell értenünk, vagy talán éreznünk, mit él át az, akit kérdezzünk, s csak ezután lehet értelmezni a tapasztalatokat. „Az émikus, étikus szempontok együttes érvényesítése teszi lehetővé, hogy egy adott rendszer jellegzetességeinek megállapításánál a csak belülről megragadható tények kívülállóként is értelmezhetők legyenek” (Borsányi 1988:80). Kiderült, hogy ezek az értelmezések mindig újabb és újabb kérdéseket és dilemmákat vetnek fel, ahogy Geertz is mondta: „A kulturális elemzés lényegéhez tartozik, hogy befejezetlen. S ami ennél is rosszabb, minél mélyebbre hatol, annál kevésbé teljes” (Geertz 2001:223). Mégis számomra ettől izgalmas ez az egész. Minden egyes kör, amit kutatása során bejár az antropológus, megmutatja, mennyi érdekes dolog van még előtte, feltáratlanul.

*

A Nyugatinál ezúttal még senki se volt. Pár perccel utánam érkezett Toni, aki szintén egy kicsit meglepődött, majd mosolyogva azt mondta: „Biztos megunták, vagy éhesek lettek zenélés közben. Ez a jó ebben a munkában, hogy ennyire kötetlen. Mikor kedvünk tartja, abbahagyhatjuk és elmehetünk. Bocsánat, majd legközelebb biztos összejön”.

Ezek a szavak nagyon megnyugtattak. Ők ebben élnek, ettől érzik magukat szabadnak, és a szabadság érzésének keresése egyik oka annak, amiért elindultak kalandos útjukra a hazájukból. Hogy ez az életfelfogás jó, vagy rossz, azt nem lehet megmondani. Józan ész kérdése, és a józan ész, ahogy Geertz fogalmazta, „nem az, amit a szellem nyafogásától mentesen, spontán felfog”, hanem „amit az előfeltevésekkel teli szellem kikövetkeztet” (Geertz 2001:259).

Felhasznált irodalom

- Barley, Nigel 2001 Antropológus a terepen. *Magyar Lettre Internationale*, 16-22. On-line: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre43/barley.htm>
- Borsányi László 1988 Megfigyelési technikák az antropológiai terepmunkában. *Ethnographia*, 1:53-82.
- Geertz, Clifford 2001 *Az értelmezés hatalma*. Budapest: Osiris Könyvtár.
- Gelléri Gábor 1997 Kultúra az aluljáróban. Indián zenészek Magyarországon. In A.Gergely András szerk. *Rövid etnoregionális elemzések*. Budapest, MTA PTI, Etnoregionális Kutatóközpont, Etnoregionális munkafüzetek, 5:65-70.
- Hollós Marida 1995 *Bevezetés a kulturális antropológiába*. Szimbiózis Kötetek II. Budapest: ELTE BTK Kulturális Antropológia Szakcsoport.
- Leach, Edmund 1996 *Szociálanropológia*. Budapest: Osiris Könyvtár.
- Malinowski, Bronislaw 2000 A nyugat-csendes-óceáni térség argonautái. *Cáfé Babel*, 36:43-57.
- Mead, Margaret 2003 *Férfi és nő*. Budapest: Osiris Könyvtár.
- Prónai Csaba 1995 Mi a kulturális antropológia? In: *Cigánykutatás és kulturális antropológia*. Budapest – Kaposvár. 15-54.
- Salai Andrea 1999 *Mit esznek a tini csajok a dél-amerikai indiánokon*. Kézirat.

Forrás: <http://www.iv.hu/modules.php?name=IVlapok&op=viewarticle&artid=775>

Gönczö Viktor

Köztes (zenei) terek – egy koncert margójára

A West-Balkán csak egy szórakozóhely. De melyikről is beszélünk? Hát nem a legrégebbiről és nem is a legújabbról. Arról, amelyik egy fővárosi rehabilitációs program (a Corvin-Szigony projekt) közvetlen szomszédságában fekszik, amely építési területek mellett elhaladva, földúton közelíthető meg legkönnyebben, egy mások által nem használt köztes térforma (in-between space) egyetlen helyeként. Mint pusztában a gémeskút. Kívül esik a mindennapi élet keretein, de már távolról is látszik, hogy lüktet és áramlik benne az élet. Egy olyan erőter, amelyet Castells az áramlások terének (space of flows) nevez, amely szimbolikus értelemben különböző attitűdöket, érzéseket és ízléseket kapcsol össze és ezáltal a különböző kognitív terek egy más minőséggé, egy közös áramlattá transzformálódhatnak. Így az immanens dinamika e helyütt nem csupán a hatalom, vagy a gazdaság szempontjából releváns transzferekhez kötődik, hanem szerepe lehet egy kulturális közeg eszméinek, információinak mozgósítása során is. A környező kietlen terület Augé (1995:77-78) értelmezésében nem-hely jellegű szerveződése körbe veszi a West-Balkánt, amely egyrészt történelmiként határozható meg, és az identitásra vonatkoztatható jellemzői alapján képes betölteni a hely, mint fizikai és mentális objektum szerepét.

2006-ban¹⁰⁴ a West-Balkán csak egy szórakozóhely, ahol egy német zenekar, a Poets of Rhythm tartja második magyarországi koncertjét. Egy olyan szórakozóhely, amely a zene terjedésének nemcsak fizikai teret, egy akusztikai közeget biztosít, hanem egyszersmind egy szociális teret és közeget is teremt a koncerten tapasztalható társadalmi cselekvések áramlásához.

A Poets of Rhythm zenéjében és munkásságában egyaránt meg tapasztalható a már említett kettősség: köztes, mégis nagyon markáns; modern, de a gyökerekbe kapaszkodik; szintetizáló, mégis tiszta forma. Úgy játszanak korszerű zenét és képviselnek modern hangzást, hogy a 60-as, 70-es évek világához nyúlnak vissza, mindezt úgy teszik, hogy cseppet sem nosztalgikus hangulatú muzsikát hoznak létre. A fiatal, fehér müncheni és berlini zenészekből verbuválódott kollektíva egy olyan szociokulturális közegben létrejött irányzatot, illetve különböző irányzatok szintézisét képviseli, amely gyökereiben az afrikai ritmusvilágon alapuló afro-amerikai jazz és funk zenei mintákat vonultatja fel. A műfaj földrajzilag definiálható gyökereitől távol élő előadók nagy elismerést vívtak ki e zenei irányzatok eredeti képviselőinek körében is.

A koncert

Elemzésemben kísérletet teszek a fizikai, mentális és zenei (szín) terek e kettősségen alapuló összefüggéseinek bemutatására, amelyek közös nevezője lehet a társadalmi cselekvések foglalatja. A társadalmi cselekvés weberi értelemben¹⁰⁵ olyan megnyilvánulásokat (vagy ezektől való tartózkodás) jelent, amelyekhez szubjektív értelmet kapcsolunk, és számot vetünk mások múlt-, jelen-, illetve jövőbeli cselekvéseivel. Ezen elképzelésnek tehát legfontosabb eleme a reflexivitás, amely egy koncertnek otthont adó térben is fontos szerephez jut. Főként fontos a jelen példa esetében, mivel itt egy klubkoncetról van szó, azaz kisebb szerep jut a formális viselkedés

¹⁰⁴ 2006. december 21-én, 22.00 és 23.30 között zajlott a rendezvény.

¹⁰⁵ „Nem mindenfajta emberi érintkezés társadalmi jellegű. Társadalmi jellegű érintkezésről csak akkor beszélhetünk, ha a saját viselkedés értelme szerint mások viselkedéséhez igazodik”. A társadalmi cselekvés négy fajtája: célracionális, értékacionális, emocionális és tradicionális.

rendszerének és inkább egy „bizalmas”, közvetlen hangulatú előadásmód kerül előtérbe. Ezáltal a közlők és a befogadók között minden irányban létrejöhetnek olyan reakciók, amelyek az elemzés szempontjából fontos támpontokat jelentenek. A továbbiakban a térrel, a zenészekkel, a közönséggel és magával a zenével kapcsolatos megfigyeléseket mutatom be esetenként fényképekkel illusztrálva.

A West-Balkán nagytermébe belépve rögtön szembetűnő a tér kötött szerkezete, amely Hall szerint központi hatással bír az emberek viselkedésének alakítása során. „A kötött tér fogalmába beletartoznak mind a tér anyagi megnyilvánulásai, mind a térben mozgó ember viselkedését irányító rejtett, belső formák” (Hall 1987:135). Hall ezen megállapításai proxemikai kutatásain alapul, amelyek célja az emberek térrel való gazdálkodására vonatkozó megfigyelések összegzése. „Ezek alapján a mikrokultúra megnyilvánulásait tanulmányozó proxemika három aspektust különböztet meg: a tér kötött, részben kötött és kötetlen változásait” (Hall 1987:132). A nézőteret előlről a színpad, jobb és bal oldalról pedig falak határolják, hátul a bárpult található és a mellette elhaladó folyosón közelíthető meg. Székek nincsenek, a koncert csak állva tekinthető meg, és a nézők között két nagy betonpillér tagolja a teret. A színpad alapterülete kicsi – nehezen fér el rajta a hét zenész –, alig fél méterre emelkedik ki a padló síkjából, más módon nincs elválasztva a közönségtől. Ez a közelség kedvez az előadók és a nézők közti bensőséges viszony kialakításában, a nézőtér kötött szerkezete és szociofugális jellege pedig inkább ez ellen hat. A szociofugális tér olyan formának tekinthető, amely jellemzően távol tartja egymástól az embereket, vagy azok csoportjait. Ez már a koncert kezdetén is megfigyelhető volt, amikor a nézőtér egymástól távol eső szegleteiben, vagy a betonpillérek árnyékában egymástól elkülönült csoportok folytattak beszélgetést.

Sajátos módon a koncert rituális kezdőpontját nem az első hangok megszólalása jelentette. Ekkor még a színpad előtti sáv, a táncter üresen állt, három-négy méterrel hátrébb álldogáltak, vagy a lábukkal dobolták az ütemet az érdeklődők első hullámához tartozók. Sokan a színpadtól és a bárpulttól is igen távol eső asztaloknál beszélgettek, illetve fogyasztottak, kicsit közelebb – a pultnál – is sokan álltak és figyelték biztos távoból a pódiumon zajló eseményeket. Ez általában közömbös, vagy érdeklődő, de inkább a beszélgetőpartner felé forduló (disz)pozíciót jelent. Ekkor tűnt fel a tánctéren három fiatal, akik – mint később kiderült – egy táncművészeti iskola diákjai voltak és lendületes, kifinomult mozdulatokkal egy tánc-performanszt mutattak be pár percben. Ez a spontán – a tér egy részét kisajátító – akció volt kezdet, amely az eddigi viszonyrendszereket átalakítva alapot teremtett a közeledésre és megindította az interakciót a zenészek és a közönség között. Ennek hatására és a biztatás hangjainak hallatán a szegmentált tagozódást felváltotta egy, a táncter irányába tartó vándorlási folyamat. Mindenki kíváncsi volt, vajon mi zajlik a tánctéren, mi az amiből kimaradnak. Ez a közösségi élmény és az általános kíváncsiság már rögtön az első szám alatt hatással volt a „mi, mint a közönség és a résztvevők” tudattartalmának formálódására. Amikor a tánc-performansz a végére ért, a közönség lelkesedése is alábbhagyott, de sikerült a közeledéshez szükséges légkör minimumát kialakítania közönség három tagjának a zenészekkel való összefogás során. Ennek hatására a közönség a színpadhoz közelebb húzódott és megszűnt az a fajta distancia, amely Hall (1987:154-159) szerint társasági és a személyes távolság között feszül. Ez nemcsak a beavatást, hanem a bizalmasabb légkör kialakulását és a tér szociális szempontból történő jobb kihasználtságát is jelentette. Ezáltal létrejött az a koncerteken már szokásossá vált koreográfia, miszerint a színpad irányába történő kommunikáció és a mozgás szempontjából aktívabb résztvevők az első néhány sort foglalják el (a helyszín méretének függvényében), mögöttük pedig a kevésbé aktív csoportok helyezkednek el. Ritkán mondható el, hogy egy fellépés egyik csúcspontja már rögtön az esemény megkezdésével kibontakozik, bár ez esetben rövid ideig készítette a

közönséget reflexiókra, de az esemény bekövetkezte után egy közös élményt nyújtott a jelenlévőknek, amely a kezdet általános nehézségein könnyedén túljuttatta őket.

A zenészek

Nem elhanyagolható kérdés, hogy kik játszottak a színpadon. A hét fellépő közül néhányan kezeltek egynél több hangszert is:

Gitár, vokál

Basszusgitár

Dob, vokál

Fuvola, csörgődob

Tenorsaxofon, afrikai dob

Baritonsaxofon, billentyűs hangszerek

MC,¹⁰⁶ beatbox¹⁰⁷ (magyar vendégzenész).

Előadásuk alapján zenéjük a jazz és a hiphop – az utóbbi 15-20 évben egyre szélesebb – határterületéhez tartozik. Életkoruk szerint a harmincas éveikben járnak. Mivel egyszerre több projektben is részt vesznek, nemzetközi szinten zenélnek és hanglemezkiadót is működtetnek: foglalkozásukat tekintve professzionális zenészek. A hangszerelés szempontjából is a 60-as, 70-es éveket idéző szemlélettel találkoztam, amelyet jobban alátámaszt a billentyűs hangszeren a „Hammond-orgona” hangszín használata, illetve a húros hangszerek kinézete (és a dob felépítése) – amelyek stílusukban szintén a kor hangulatát idézik meg – volt jellemző. A gitárosok nem használtak effekteket a hangszínek megváltoztatására, csupán néhányszor lehetett a wah-wah pedál jellegzetes hápogó hangját hallani a koncert alatt, amely szintén a stílus gyökereihez való visszanyúlást támasztja alá. Az ilyenfajta zenei vegyületek napjainkban széles körben elterjedtek a különböző kulturális hatások eredményeként és a korábban olyan jól definiálható szimbolikus tereket, mint amilyenek a *zenei színterek* is, áttekinthetetlenné, az eddigi fogalmai szerint bonyolultan leírhatóvá tették.

Mivel a színpad alapterülete igen kicsi volt jellemzően a zenészek proxemikája személyes távolság közeli szakaszával írható le. Ez a fajta közelség – nemcsak a nézők és a zenészek, hanem maguk a fellépők között is – alkalmas a klubkoncertek sajátos bizalmas, cinkos atmoszférájának az újratereztetésére.

¹⁰⁶ MC (Master of Ceremony ~ ceremóniamester) főként a hiphop zene sajátossága, amelynek során a vokális előadó rímes formában a zene ütemére recitálja a szöveget. Rappernek is nevezik.

¹⁰⁷ A beatbox (vagy human beatbox) szájjal képzett zenei hangokat jelent, ám nem sorolható az énekes zene tárgykörébe, mivel az előadó hangszerek – elsősorban dob – és különféle effektek vokális imitációját végzi. Ezen a koncerten az előadó a scratch technikáját (a lemezek lemezjátszón történő olyan fajta mozgatása, amelynek során a hangszedő a bakelit súrlódását továbbítja a hallgatók felé) is előadta. Ennek bonyolultabb fajtája, amikor a különböző orálisan előállított hangok egymásutánisága olyan bonyolult, hogy azt az érzetet kelti a hallgatóban, mintha több szólamban szólalna meg az előadó.



Az arculat kialakítása sok zenész esetében show-elemként működik, emellett megerősítheti az identitást, illetve alkalmas szimbolikus kinyilatkoztatásra. A koncert esetében három dimenzió alapján tárgyalom az arculat felmutatását. Az első az öltözködés, amelyről az a közvélekedés alakult ki, hogy a zenészek általában a ruházkodás terén is hajlanak az extremitásokra, sok esetben fellépőruhákkal, jelmezekkel is színesítik programjukat. Esetünkben ez nem mondható el, az öltözet terén leginkább a kényelmi szempontok domináltak, kinézetük alapján nem sorolhatók be egy egységes szubkulturális közegbe. Viseletük hétköznapiak mondható: farmer, póló, pulóver, színes ingek látványa fogadja a közönséget a színpadról, egyetlen fellépőruha-jellegű kiegészítő egy kalap az egyik fúvóson. A kísérő magyar MC, Busa öltözete a hiphoperekre jellemző bő nadrág, bő kapucnis pulóver és baseball-sapka.

Az arculatot leíró második dimenzió a fények szerepe, vagy hiánya. Ezen vizuális megoldásoknak nagyobb koncertek esetében fontos szerep jut, ám általában a hazai klubkoncertek esetében nem fordítanak rájuk figyelmet, mint ahogy ez esetben sem. A színpadot 4 darab felülről jövő fehér szpot és pár szemből jövő piros színű fényforrás világította meg. Ezek statikusak és állandó fényerejűek voltak.

A harmadik vizsgálati szempont a hangulat további vizuális fokozásával függ össze. Itt elsősorban a show-elemek meglétére: mozgásra, vetítésre, nem-zenész fellépők szerepeltetésére gondolok. A koncert puritán vizualitását néha megszakítják olyan hullámzó mozdulatsorok, amelyek a fúvósszekcióhoz köthetők: egyszerre végzett kígyózó mozgások, gesztikuláció és mimika kelti azt az érzetet, mintha egy Mississippi-menti soul zenekar korabeli produkcióját

látnánk. A zene szövetében a fúvósok által betöltött szerep sűrűsége (esetenként viszonylagos ritkasága) teszi lehetővé, hogy a közönség hangulatával ők törődjenek elsősorban.



A színpadon szemből a bal oldalt elől helyezkedett el az MC, neki volt a legnagyobb mozgásteret (kb. 1 méter sugarú kör). Ő csak a koncert elején egy, illetve az utolsó négy szám előadásában vett részt. Tőle jobbra a gitáros állt és mögötte pedig a basszusgitáros (háta mögött a gitárerősítővel). Tőlük jobbra hátul a kiterjesztett dob felszerelés foglalt helyet, előtte a kontrollhangfalak¹⁰⁸ voltak. Majd jobbra elől helyezkedett el a három fúvós, a fúvólás, a tenor- és a baritonszaxofonos. A színpad apró mérete miatt nem volt lehetőség helyváltogatásra, kivéve akkor, ha valamelyik fúvós nem játszott az egyik darabban, akkor levonult a színpadról, ezzel is nagyobb helyet biztosítva a többinek.

A zene és a zaj közötti határvonal igen fontos kérdés a zene antropológiai vizsgálatának szempontjából. A Poets of Rhythm esetében a zaj nem a zene oppozíciójaként jelenik meg. Inkább elidegenítő elemként, melyet a hangszeres szólók hordoztak magukban. Ezen „zajos” szólóbetétek funkciója az volt, hogy a hallgatót egy rövid időre kivonták a zene élvezete alól, majd utána szépen visszavezették a fő zenei dallamhoz. A hatás mértéke valószínűleg a hallgató előzetes kulturális tapasztalatainak arányában csökken. Ám ebből a szempontból nem lépték túl azt a határt, amikor zavaróvá válik, vagy spirituális funkciót tölt be a zaj.

A dramaturgia

A kezdeti táncos rítus után a közönség fokozódó (majd egy idő után lankadó) figyelmétől kísérve folytatódott a koncert és később érezhetővé vált, hogy a kezdeti nyitottság hullámonként átvált köldöknézésbe, majd újabb nyitási kísérletekbe. Ezek nem csupán elszigetelt egyoldalú, hanem kölcsönös reflexív mozzanatok, amelyek mind a közönség, mind pedig a zenészek attitűdjére kihatással vannak. Ezt meghatározza a műsor íve, a fáradtság foka, a kommunikáció szerepe illetve az improvizatív részeknek a zenében felelhető aránya is. A koncert közönségének térbeli lehatárolása nem egyértelmű, sokan a színpadtól igen távol eső asztaloknál beszélgettek. Közelebb – a pultnál – is sokan álltak és figyelték biztos távolból a pódiumon zajló eseményeket. Az előadásba legjobban a nézőtérre állók voltak bevonva, itt nem találni székeket, ezért álló testhelyzetben figyelték a történéseket. Az itt elhelyezkedő körülbelül 100 fő volt a koncert igazi közönsége.

Közvetlenül a színpad előtti tér jellegzetesen a táncolók territórium. Itt folyik a legaktívabb kommunikáció a zenészekkel és ez a terület a legalkalmasabb a közönség diszpozícióinak felmérésére. Az első sorban azok állnak, akik a zenekarral való interakcióból leginkább ki akarják venni a részüket. Itt mindvégig nyitott kommunikatív hangulat uralkodik: az itt tartózkodók

¹⁰⁸ Ezek nyújtanak segítséget abban, hogy a zenészek a színpadon is hallják egymást és saját játékukat nagyobb külső hangerő esetén is.

feltétlen elfogadására számíthat az előadó, ugyanakkor a fizikai kontaktus tere is itt húzódik. Az első sorban állók nem csupán mozgásukkal, hanem viselkedésüknek a zenészekhez való harmonizációjával is ki szeretnék fejezni rajongásukat, sok esetben bennfentességüket. A közönség ezen része a rap-zenére jellemző mozdulatsorokkal táncolt és sűrűn csapta össze a tenyerét az MC-vel az elismerés kifejezéseképpen. A színpad előtti sor a fizikai kapcsolatnak az első számú színtereként nagyobb emocionális töltettel rendelkezik, mint a mögötte táncolók csoportjai, vagy a hátrébb állók sorfala, ebből fakadóan a koncert hangulati ingadozásai kevésbé hatnak. Ezen túlmenően itt a legkisebb a fluktuáció, mivel a produkcióban való személyes érintettség foka itt a legmagasabb.

Az első sor mögött a tánctéren csak azok tartózkodnak, akik aktív résztvevői a mozgásnak, általában nem nézik jó szemmel itt a lecövekelte bábmozgásokat, mivel jelenlétükkel számot kell vetni és ez korlátozza a táncban való lehetőségeiket. A zene belsővé tétele és a rá adott fizikai reakciók itt is igen dinamikusak, de az első sor kommunikatív cselekvését egy önmagáért való, a táncra és a szórakozásra irányuló attitűd váltja fel. A bizalmas távolság közeli és távoli (15 cm-től fél méterig) szakaszai dominálnak, emellett fontos szerepet kap az egymásra való non-verbális reflexió (például hasonló, szinkronikus mozgások spontán kialakulása) és odafigyelés azokra, akik rosszul vannak, vagy tánc közben a földre kerülnek. A zene stílusát tekintve a tradicionális jazz és funk zenéhez áll a legközelebb, bár azoktól eltérő gyorsabb tempója és megszólalása a mai kor hallgatójához közelebb hozza és modernné teszi ezt a fajta muzsikát: hagyományos tempóval ma már nem minősülne tánczenének, vagy legalábbis lassúnak tartanák a hallgatók. A metrum és a dinamika a nézőtér ezen szegmensében érezteti legjobban fizikai hatását, bár a zenére történő leghevesebb reakciók tere ez, ugyanúgy itt a legnagyobb a fluktuáció is.



A táncolók mögött álló nézők egyes csoportjain belül a térköz-szabályozás során a fél méteren belüli bizalmas távolság tartása dominált, az egyes csoportok között pedig személyes – fél és egy méter közötti – távolság feszült. Az egyes csoportok nem csupán a színpadi történéseket kísérték figyelemmel, hanem bizonyos mértékig érdeklődést mutattak egymás irányában, de emellett testtartásukra a közömbösség volt a jellemző. Ez a fajta diszpozíció „a mindenki azt csinál, amit akar, de jobb ha résen vagy logikáját követi”, amely alapot teremthet az ismerkedésre, de az elhatárolódásra is egyszersmind. A csoportok közötti folyamatosan változó terek általában átjárókként szolgálnak, vagy a később érkezők beékelődésére kínálnak lehetőséget. Ezen helyek elsajátítása általában nemtetszést vált ki az adott helyen szegregálódott csoportok szélén elhelyezkedő tagokból, egy-egy pillantással közvetítve, hogy az eddigi rendezettség sokkal jobban megfelelt számukra, mint a mostani.

A közönség reakcióiból ítélve elmondható, hogy nem véletlenül jöttek el az eseményre, ismerik az előadót, vagy rendelkeznek a zenéről némi információval. A kommunikáció nyelvét tekintve angolul folyt, a közönség válaszaiból ítélve értő és megértő fülekre találtak a konferanszok. Jellemző volt, hogy a nézők nem egyedül, hanem társaságban érkeztek. A koncert alatt a tánc, a beszélgetés és a mobilizálás (például a koncertre várhatóan érkező ismerőseikkel való egyeztetés, vagy telefonnal történő képrögzítés) is jellemző. Emellett lelkesítő bekiabálásokkal buzdították a zenészeket és vendég MC-t, aki a közönség tagjai között is nagy elismerést aratott. Ez szólt egyrészt a képességeinek, másrészt annak az attitűdnek is, amit képviselt. A kommunikáció a közönség tagjaival inkább informális jellegűnek tulajdonítható. A verbális közlés terén leginkább a dobos és az MC dominált: a dobos általában felkonferálta a számot és egy-két kérdést intézett a közönség tagjaihoz („Do you wanna some soul music?”), az MC pedig néhányszor bevonta a nézőket kérdés-felelet játékba. Például különböző dallamokat, szájjal létrehozott dobütem-imitációkat és effekteket idézett elő és a közönség pedig megismételte, egészen addig, amíg a végén már szinte fejben-tarthatatlan bonyolultságú nem lett és már nem sikerült a válasz. Ezek az elemek a legtöbbször sikeresen kimozdították az előadás ívét az addigi nyugvópontjáról és új lendületet adtak a közönség reakcióinak.

A táncolhatóbb, dallamosabb és ütemesebb darabokat a közönség nagy lelkesedéssel fogadta, ilyenkor megélénkült a táncter felé irányuló forgalom, de az improvizatív részek alatt a zenészek koncentrált elmélyültsége a közönségre is kifejtette a hatását. Ekkor sokan italukba feletkezve pihentek meg, vagy elhagyták a tánceret. Az illedelmes unatkozás és csendes beszélgetés váltotta fel az addigi táncot, éneklést és a színpad felé irányuló figyelmet. Az itt megmutatkozó ambivalencia a reflexiók szintjén is testet öltött. A közönség egy kisebb része – akik a jazz iránti érdeklődéstől vezérelve jelentek meg a rendezvényen – a szólórészek végén tapssal jutalmazta a zenészek játékát, figyelmi szintjük ekkor megemelkedett, tekintetük a szóló hangszeresre szegeződött. A jazz-koncerteken általában mindenki türelmes és nagy részük élvezi a rögtönzéseket. A West-Balkánban azonban táncolni, szórakozni, bulizni vágyók voltak nagyobb arányban jelen a közönségben, ők pedig ezt a műsor ellaposodásának érzékelték. Egy hosszabb hangszeres szóló elején továbbra is folytatódott a tánc, de a későbbiek során ez megakadt és lecövekeltek az addig oly aktív résztvevők is egy kis időt nyerve, hogy kifújhassák magukat.



E részek ciklikus váltakozása határozta meg a koncert természetes ívét, amely az együttmozgások és a talponállós passzív szemlélődés két szélsősége között ingadozott. A két spirituális vezető – a dobos és a vendég MC – feladatának eltérő jellege is ezt az áramlást erősítette. A zenekar vezetője, a dobos szerepe nemcsak zenei értelemben volt kulcsfontosságú: ő vezényelte le a koncertet, konferált, énekelt, mozgott (amikor a számok között, vagy bizonyos szólórészek alatt erre lehetősége volt). A dobos irányított, a többiek felé fordultak, és ő mondta meg, melyik szám következzen. Az improvizatív részeknél az irányítása különösen feltűnő volt, amelyet elsősorban a szemkontaktus jellemzett, akárcsak a zenekar többi tagja közti interakciót is. Feladata kiterjedt arra

is, hogy fenntartsa az egyensúlyt a közönség tagjainak tánc iránti elkötelezettsége és a zenészei szólisztikus önkifejezésre irányuló vágya között. Az MC szerepe főként a koncert végén kapott nagyobb hangsúlyt. Mivel az ő mondanivalója sosem maradt reflektálatlanul, a befejezés rituális közönség-énekeltetésbe torkollott, kiteljesítve ezzel az utolsó pillanatok felfokozott hangulatát, amely fontos szereppel bír az esemény későbbi visszaidézése és emlékké nemesedése szempontjából. Ennek következtében a levonuló zenekart percekig hívta vissza a közönség, melynek eleget téve három számot játszottak el ráadásként.

Befejezés

Az utóbbi évtizedekben nemcsak a fizikai terek, az emberi kéz által formált környezet zsúfoltsága, audio-vizuálisan percipiálható sűrűsége növekedett meg, hanem a különböző társadalmi és kulturális hatások eredményeként az olyan korábban jól definiálható szimbolikus terek, mint a zenei színterek is áttekinthetlenné váltak. Ez a folyamat egy természetes fejlődés eredménye, amely azt sugallja, hogy az eddigi ideáltípusok, a jól elkülöníthető alkotóelemek felismerése helyett magára a vegyületre, és az újonnan létrejött minőségekre koncentráljunk, mivel az eddigi fogalmak már nem képesek számot vetni az új közegek jellegzetességeivel.

Akárcsak az ember alkotta fizikai és kognitív terek, ugyanígy a zenéről alkotott ideák sem szoríthatók be normatív keretek közé. Ahogy a térben való létezés elemi funkciójának tekinthető a kommunikáció és a közös képzetek megosztása, a társadalmiasult cselekvések végrehajtása, ugyanígy a zenei színterek sem csupán hangok szövetébe öltöztetik a befogadókat, hanem a mindennapi élet kereteit szétfeszítve új társadalmi-kulturális aktivitások, viselkedésmódok, önprezentációk felé terelik őket.

Irodalom

- Augé, Marc 1995 Prologue, From Places to Non-places, In *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso, London, New York, 1-6, 75-115.
- Bolivar, Saul 1997 „Bombing” L.A.: Graffiti Culture and the Contest for Visual Space. *The Berkeley McNair Journal*, University of California. Winter, Volume Five.
- Castells, Manuel 2000 *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture Vol. I*. Cambridge U.P.
- Hall, Edward T. 1987 *Rejtett dimenziók*. Háttér Kiadó, Bp.
- Niedermüller Péter 1994 A város: kultúra, mítosz, imagináció. *Mozgó Világ*, 5:5-18.
- Weber, Max 1987 *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológia alapvonalai I. Szociológiai kategóriatan*. KJK, Bp., 51-53.

Pakot Ágnes
Utca-zene, tér-értelmezés: kolozsvári utcazenészek
ön- és város(re)prezentációi

Bevezetés

Az utcazenészség ma főleg a nagyvárosokban, turisztikai központokban virágzik, a városban, mely „nem csak a modern ember lakó- és munkahelye, hanem egyben gazdasági, politikai és kulturális életet ösztönző és ellenőrző központ” is (Wirth 1973:45).

A város további jellemzői, Louis Wirth nyomán, a személytelenség, a futó és részleges kommunikáció, melynek elsődleges célja nem a kapcsolattartás, hanem valami más, már szinte rutinná vált üres gesztus (Wirth 1973). Az utcazene talán pont ezt az elidegenedést próbálja feloldani, kellemesebbé téve az utcán való tartózkodást vagy éppenséggel kitöltve a várakozás hosszú perceit. Más szemszögből nézve, az utcazene a város egyik „szolgáltatása” a járókelők számára, mely azonban nem fentről, a hatóságok irányából érkezik, hanem spontánul alakul aszerint, hogy éppen kik azok a zenészek, akik a város különböző pontjain megjelennek és hogy mit játszanak. Az utcazene szolgáltatását tehát autonóm módon, maguk az utcazenészek határozzák meg és alakítják. Ez egy olyan szolgáltatásnak, melynek fogyasztása esetén nem vagyunk kötelesek fizetni, vagyis nincsenek szabott árak, a fizetség módja és mennyisége teljes mértékben a járókelők jóindulatára van bízva, legyen az a helyi váltópénz vagy egy mosoly „árfolyamában”.

E tanulmány egy 2007–2008-ban végzett kolozsvári terepmunka eredményeképpen számol be az akkor a városban jelen levő utcazenészek életmódjáról, öndefiníciójáról, a legitim diskurzusokról és a lehetséges kategorizálásokról. A tanulmány szerkezetét illetően, a továbbiakban a térhasználat kérdésköre kapcsán vizsgáljuk az utcazenészek mindennapi gyakorlatait, majd a hivatali szabályozás szempontjából, továbbá az utcazenélés okait mutatjuk be és az ezek mentén kialakuló öndefiníciókat, majd az utcazenészek repertoárján keresztül világítunk rá meghatározó kérdésekre, problémákra, végül pedig a szubkultúra-kutatás fogalmaival írjuk le Kolozsvár utcazenéseit, két csoportra osztva őket.

„Kolozsvári” utcazenészek

Kutatásom során, 2007 késő őszén és telén, valamint 2008 tavaszán, hét fél-strukturált és két strukturálatlan interjút készítettem, és megfigyeltem a város utcáin ez idő tájt zenélő dél-amerikai indiánokat. Közülük senki sem kolozsvári.¹⁰⁹ Úgy is fogalmazhatnánk, hogy vendégmunkások Kolozsváron. Jelen esetben azonban a kérdésnek nem ezt a vetületét szeretném hangsúlyozni, sokkal inkább arra szeretnék rámutatni, hogy a városnak milyen meghatározó szerepe van az utcazenészek vizsgálata során. A kolozsvári utcazenészek, ha nem is mind külföldiek, de egyikük sem a város szülötte. Mindenkinek egyedi története van arra vonatkozóan, hogyan került

¹⁰⁹ Alanyaik között volt két Brăila-i fiú (mindketten gitároznak és énekelnek), egy Ploiești-i lány (gitározik és énekel), egy moldvai iskolázatlan fiú (a Taraf nevű televíziós csatornáról tanult meg furulyázni), egy brassói kisfiú (harmonikán játszik buszokon és buszmegállókban, valamint a Kolozsvár-Brassó vonatjáraton), egy bukaresti fiú (nagybőgőn vagy mandolinon játszik), egy skóciai fiú (gitározik és énekel), két harmonikás férfi és a dél-amerikai indiánok.

Kolozsvárra, de mindenki egyetért a város különleges vonzerejével és a kolozsvári emberek kedvességével és „melegségével”¹¹⁰ kapcsolatban.

Bevezetőmben úgy definiáltam a nagyvárost, mint az elidegenedés helyszínét, és az utczenét mint ennek az elidegenedésnek valamilyen mértékű feloldóját. Kérdés, hogy Kolozsváron mekkora mértékű ez az elidegenedés? Érvényes-e egyáltalán? Ha úgy szemléljük, hogy az utcazene a nagyvárosi elidegenedés feloldásának egy lehetséges formája, akkor szükségképpen elfogadjuk, hogy ez a jelenség Kolozsvárra is érvényes, ha viszont az utcazenészek vallomásait helyezzük előtérbe, akkor talán úgy értelmezhetjük, hogy saját származási helyeikhez viszonyítva, a relatív elidegenedés Kolozsváron alacsonyabb és ez kedvez „munkájuknak” is. Végso soron nincsen ellentmondás a két állítás között, hisz az elidegenedés nagymértékben a szubjektív percepcióktól függ, ha valaki nem érzi környezetét elidegenedettnek, akkor az valószínűleg nem is az, legalábbis számára. Ugyanakkor Kolozsvár még nagy mértékben alakulóban, és bár nagy iramban, de még fejlődőben levő nagyváros. Ennélfogva nem tudjuk minden értelemben rávonatkoztatni a nagyvárosok jellegzetességeit. Kolozsvár csak nemrég indult el a posztmodern fogyasztható várossá válás útján, melynek talán legfontosabb jellemzői, hogy kevésbé termelési, sokkal inkább fogyasztási központ, többfunkciós és főként szolgáltató, multikulturális, többetnikumú és heterogén (Pásztor–Péter 2006:42). Ennek kialakításában a turizmusnak volt/van nagy szerepe, mert a turista számára a város tulajdonképpen egy kulturális termék, melyet gondosan megterveznek a város imázsát alakító szakértők. A szerzőpáros szerint a városépítésben napjainkban a tervezés és fizikai építkezések mellett a marketing- és identitásépítő tevékenységnek is nagy szerepe van, melynek az a funkciója, hogy bizonyos társadalmi csoportokat a városba vonzzon, mint például a turistákat, a középosztályt vagy a vállalkozókat (Pásztor–Péter 2006:44). Kolozsvár, úgy tűnik, az utcazenészeket is jelentős mértékben vonzza. Ők viszont egyszerre fogyasztói a városnak, hisz különleges „melegsége” vonzza ide őket, ugyanakkor szolgáltatói is, akik nagymértékben hozzájárulnak ehhez a „melegséges hangulathoz”, és teszik ezáltal még fogyaszthatóbbá ezt a várost.

A város felértékelése két esetben is az alanyok szülővárosukkal, régiójukkal való szembeállításából származott. Talán ebben a két esetben volt csak többé-kevésbé Kolozsvár tudatos célpont. Egyik esetben a menekülés célpontjaként jelenik meg, menekülés a megszokott és nagymértékben elidegenedett környezetből. A másik esetben viszont sokkal nagyobb a valószínűsége, hogy a választás során a fő célpont a legnagyobb bevételt ígérő város volt. Ha azonban jobban megfigyeljük, észrevehetjük, hogy ez a két feltétel nem mond ellent egymásnak. Kolozsvár lakosságának kedvessége a mosolyokon és szép szavakon kívül leginkább abban nyilvánul meg, hogy ugyanakkor bőkezű és rendszeres adakozó is. Kolozsvár „melegségessége” tehát émikusan azt jelenti, abban nyilvánul meg, hogy van „piaca” az utcazenészek muzsikájának. Ez a „piac” egyszerre vonatkozik a tulajdonképpeni, pénzben kifejezett tranzakciókra, a zene eladására az utca „vásárló közönségének”, és szimbolikus értelemben a be- és elfogadásra, a művészet értékelésére olyan közönség, közösség által, amely intenzívebben lakja be a teret, városát.

Kolozsvárra azonban véletlenül is el lehet jutni, ezt példázza másik két alanyom története. Egy skóciai fiú az Erasmus programon keresztül jutott Romániába, mert ez az ország kínálta a legmegfelelőbb egyetemet számára. A másik alanyom pedig valóban a véletlen során került Kolozsvárra:

¹¹⁰ Az általam megkérdezett utcazenészek ezt a kifejezést használták a város hangulatának, jellegének körülírására, a város „melegségessége”, tehát émikus fogalom, mely nyitottságát, az utcazene befogadását, az erre vonatkozó hajlandóságot fejezi ki

„Hát, na, az úgy alakult (...) egy nagyon érdekes helyzet volt az, mert elindultunk Brăiláról, pont amikor befejeztem a szakiskolát, és elértünk Brassóba (...) és Brassóból mentünk Marosvásárhelyre, buliztunk ott egy napot, másfelet, aztán megérkeztünk Kolozsvárra... Kolozsvár, igen (nevet, mintha meghatódott volna) így, nagyon vagány volt, zenéltem itt, mert pénz nélkül maradtam, természetesen, és azóta barátkoztam meg az utcazenével... na, és azóta Kolozsváron maradtam, mert nagyon tetszik” (19 éves román fiú, gitározik és énekel) (saját fordítás, P.Á.).

Az utcazenészek és a „Tér” kérdésköre

Úgy fogalmazhatunk tehát, hogy az utcazene színtere elsősorban a város – a város, és főleg a nagyvárosok, turisztikai központok jellegzetessége. Az utcazene meghatározó része a város hangulatának; leggyakrabban a központ környékén és sétálóutcákon találkozunk vele.¹¹¹ A helyszínek kiválasztása során azonban több kritériumnak is érvényesülnie kell. A zene szempontjából fontos, hogy a kiválasztott helyszínek megfelelő akusztikája legyen, ugyanakkor az is elengedhetetlen kritérium, hogy viszonylag forgalmas utca legyen, hisz elsősorban a járókelőknek szól a zene, és tőlük jön a fizetség. A forgalmasság tehát a gyalogos forgalomra vonatkozik, hisz az autós forgalom és zaj nem kedvez az utcazenének sem. Kolozsvár esetében az utcazenészek által kedvelt és látogatott utcák és helyszínek mind ilyen jellegűek: forgalmasak és csendesek egyben. Központi elhelyezkedésükből fakadóan naponta sokan haladnak át rajtuk, így ideálisak az utcazenészek számára.

Ez a hatás azonban nem csak ebben az irányban érvényesül: nemcsak a tér fizikai és szimbolikus jelentéseket magába foglaló tulajdonságai határozzák meg, hogy mely helyszínek válnak az utcazenészek által is kedvelté, hanem fordítva is, az utcazene is nagymértékben hozzájárul a város alakításához. Tartalmat ad és jelentésekkel tölti fel az egyes tereket és nagy szerepet játszik a város polgári belakását elősegítő folyamatban. Ennek során az emberek elkezdik belakni a várost és különböző tereit, részben szabadidejük eltöltésére is elkezdik használni ezeket az utcákat, adott esetekben olyan tevékenységek is helyet kaphatnak bennük, melyek eddig a magánszféra tereibe tartoztak, vagy erre speciálisan kialakított, erre szakosodott intézményekben zajlottak. A zenehallgatás mint cselekvés helyszíne időszakosan és átmenetileg áttevődik a nyílt és nyilvános térbe, az utcára.

Az utcazene tehát konkrétan is, szimbolikus értelemben is be- és megtölti a tereket – zenét és jelentéseket szolgáltat az utcáknak. A város, az utca szolgáltatásaként definiáltuk, s egy olyan „elemnek” tekinthetjük tehát, mely egyre intenzívebben és egyre szervezettebben kapcsolódik a városhoz és annak imázsához. Az utcazenész „a tájkép része”, akit a mindenkori járókelők megszoknak, és értetlenül szembesülnek az esetleges hiányával.

A terek polgári belakása Kolozsváron véleményem szerint még hangsúlyosabb kérdésként merül fel, mint talán egy más hasonló méretű és jellegű városban. Kolozsvár főterének/tereinek

¹¹¹ Kolozsvár központjában két utcát említhetünk meg mint az utcazene leggyakoribb helyszíneit: ezek a város belvárosában található Mátyás és a Bolyai János utcák. A Mátyás utca egész hosszában, bármely szakaszán találkozhatunk utcazenészekkel. Leggyakrabban Mátyás király szülőháza sarkánál zenélnek, de van, amikor a közeli magyar kávézók bejárata előtt találkozunk velük. A Mátyás utca főúthoz közeli része is megfelelő hely az utcazenészeknek, sőt vannak, akik pont a két utca találkozási pontján, a sarkon zenélnek, ezek általában a dél-amerikai indiánok. A Bolyai János utcában egy, minden utcazenész által közismert hely van, ez a hangszerüzlet előtti járdarészlet. Továbbá utcazenészekkel találkozhatunk a főtér északi oldalán, a Dózsa György utca (Regele Ferdinand) középső szakaszán vagy az újonnan sétáló utcának kialakított Deák Ferenc (Eroilor) utcán. Ugyanakkor, Kolozsváron vannak *vándor utcazenészek* is, akik többnyire fiatal gyerekek és buszmegállóknál vagy buszra felszállva zenélnek és koldulnak.

jelentősége oly sok vitát élt már meg, kezdve az etnikai térfoglalásokról szóló diskurzusoktól¹¹² a legújabb arcultávitákig,¹¹³ melyek már elhatárolódtak a múlt etnikai jellegű vitáitól és leginkább posztmodern vitáknak¹¹⁴ nevezhetők. Néhol azonban még mindig kiérezhetők etnikai vonatkozások például egy olyan esetben, amikor a város „új” központi terének átadásáról van szó (melynek újdonsága posztmodern jellegében és az etnikumok közti békés egymás mellett megférésben is áll), megnyitójára, átadására viszont „A” magyarok nincsenek meghívva. Egy olyan városban, ahol még mindig többé-kevésbé élnek azok a képzetek, melyek a „műemlékek” és „szimbólumok harcáról” szólnak (Plugor 2006:61) és a város szimbolikus birtokbavételét (Feischmidt 2002:120, in Plugor 2006:61) etnikai színekben látják és láttatják, egy erőteljesen politizált térértelmezésben az utcazene, az utcazenészek olyan utat mutatnak fel, mely nem szól etnikai vagy politikai konfliktusokról, melynek jelenléte önmagában egy továbbgondolt térértelmezést és térhasználatot láttat, ha nem is egy teljes mértékben apolitikus környezetben, de mindenképpen egy emberközelibb, személyesebben megélt környezetben. Ez a viszonyulásmód nem tematizálja a terek etnikai, többségi-kisebbségi politikai harcot megjelenítő jellegét, inkább azt mondhatnánk: de-politizál a zene univerzális nyelvének jellegével, a multikulturalitás¹¹⁵ jegyében.

Ha a város brandingjéről beszélünk, felmerülhet az az értelmezési mód, mely szerint az utcazene tekinthető a város spontánul alakuló ön-brandingjeként is, mely hozzátartozik a nagyvárosi jelleghez, a nagyváros, főváros, kulturális-turisztikai központok látképéhez. Az utcazene az utcai művészeteknek (utcai mutatványosok, zsonglőrök, táncosok, élő szobrok stb.) azon formája, mely elsőként tudta felütni a fejét egy olyan városban, mint Kolozsvár, egy olyan környezetben (értsd: országos szinten), ahol még nincs kultúrája az ilyen jellegű művészeteknek, ahol a kommunizmus emléke talán ilyen szempontból még mindig túl friss, mely visszatárhathja az ehhez hasonló jellegű modern, posztmodern törekvéseket. Egy lehetséges magyarázata annak a

¹¹² Kolozsvár főterén zajló ásátásokról és az azokról kialakult diskurzusokról, nézőpontokról, lásd. Péter László (2006): „Feltalálni a múltat!” – etnikai közösségek mediatizált megjelenítése a Kolozsvár főterén végzett archeológiai ásátások példáján. *Erdélyi Társadalom*, 4. évfolyam, 2. szám, Kolozsvár, 21-39. vagy: Plugor Réka (2006): A Szimbolikus konfliktus levetítődése Kolozsváron. *Erdélyi Társadalom*, 4. évfolyam, 2. szám, Kolozsvár, 59-81.

¹¹³ Kolozsvár arcultá-vitái között egyrészt a valóban a város új (turisztikai) brandjének kialakítása során zajló vélemény-ütköztetéseket sorolhatjuk de ugyanakkor az újonnan kialakított főter kapcsán, a tervezés és kivitelezés során felmerült vitákat is. Itt elsősorban a magyar közönség/közösség véleményeire utalunk, és az erről a magyar médiában megjelent cikkekre. Kolozsvár-brand kapcsán lásd: <http://itthon.transindex.ro/?cikk=10833>, <http://itthon.transindex.ro/?hir=23097>, <http://itthon.transindex.ro/?hir=23058>, <http://itthon.transindex.ro/?cikk=11025>, <http://itthon.transindex.ro/?cikk=10922>, <http://itthon.transindex.ro/?cikk=10918>, <http://itthon.transindex.ro/?cikk=10878>, <http://itthon.transindex.ro/?cikk=10867>, <http://itthon.transindex.ro/?cikk=10860>. „Új főter” kapcsán, lásd: <http://tv.transindex.ro/?new=1&film=235>, <http://itthon.transindex.ro/?cikk=10471>, <http://tv.transindex.ro/?new=1&film=233>, <http://itthon.transindex.ro/?cikk=10438>, <http://itthon.transindex.ro/?cikk=10419>, <http://multikult.transindex.ro/?cikk=8594>, továbbá: Kolozsvár változó terei – kerekasztal-beszélgetés. *Erdélyi Társadalom*, 4. évfolyam, 2. szám, Kolozsvár, 2006:119-133.

¹¹⁴ Lásd u.o.

¹¹⁵ Tegyük itt különbséget a multikulturalizmus, mint ideológia (Miller 1995) és a multikulturalitás, mint gyakorlati megvalósulás (kultúrák egymás mellett élése) között. „A multikulturalizmus nem más, mint a kulturális pluralizmus elismerése és támogatása minden társadalomban. Üdvözlí a kulturális sokszínűséget és igyekszik megőrizni azt, ugyanakkor a kisebbségi és a domináns kultúrák gyakran egyenlőtlen viszonyára helyezi a hangsúlyt. A multikulturalizmus posztmodern diskurzus, mely a sokszínűség és a pluralizmus társadalmi megtapasztalását jelenti. (...) Elsődleges fontossággal bír a saját kultúra és a kulturális identitás mint olyan elismerésének követelése a multikulturális társadalmakban, hiszen a liberális irányt követő demokratikus társadalom az egyéni jogokon, a szabadságon és az emberi méltóságon alapul, így minden tagja számára megbecsülést kell nyújtania és biztosítania.”
Forrás: <http://tarstudszoar.adatbank.transindex.ro/?szo=53>

jelenségnek, hogy az utcazene mégis táptalajra talált Kolozsvár terein, talán abban rejlik, hogy tartalmaz egy „hagyományos” elemet is, pontosan a zenész motívumát, mely nem idegen egyik kultúrkörből sem, legyen szó a magyar vagy cigány muzsikusról vagy a román *lăutar*-ról.¹¹⁶ A város eme ön-branding folyamatát érintettük már előző alcímünk alatt is, amikor az utcazenét úgy írtuk körül mint a város egy olyan szolgáltatását, mely spontán alakul annak függvényében, hogy kik azok az utcazenészek akik épp jelen vannak, mely „szolgáltatás” hozzájárul a város vonzásának megteremtéséhez, de ugyanakkor a város vonzásának eredménye is, hisz említettük, hogy a város különleges hangulata vonzza általában ide magukat az utcazenészeket is.

A posztmodern folyamatok során egyre inkább elmosódnak a privát- és nyilvános szféra közötti határok, és olyan fél-magán terek jönnek létre, melyek az előbbiekben már említett, a város polgári belakását teszik lehetővé, melyet a „városhoz való jog”-ként is megfogalmazhatunk (Pásztor 2004:173). Az ily módon létrejövő fél-nyilvános terek (mint pl. az utcák, bejáratok stb.) meg- és betöltése valósul meg az utcazene által is.

Az utcazenélés hivatali szabályozása, avagy az engedély kérdésköre

Kolozsváron az engedély egy olyan elérhetetlen dokumentum, aminek megszerzésére már nem is törekszenek az utcazenészek. Engedélyt ugyanis nem kaphat bárki. Ez a szabályozás történetesen nem zenei stílus vagy professzionális kritériumok alapján működik, vagy valami más olyan kritérium szerint, melyet észszerűnek tartanánk, vagy legalább relevánsnak az utcazenéléssel kapcsolatban. Kolozsváron ezt az engedélyt annak függvényében nyilvánítják egyáltalán létezőnek, hogy ki az az illető, aki kéri, illetve, pontosabban fogalmazva, hogy hova való, milyen állampolgár (romániai vagy külföldi). Engedélyt ugyanis akkor adnak, ha külföldi állampolgárságú személy kéri. Ha román állampolgárságú zenész szeretné kiváltani, akkor egyszerűen megszűnik létezni ez az engedély, és nem fogja megkapni, mert az utcazenélés koldulásnak van nyilvánítva.

„...Romániában nem létezik ilyesmi... csak olyan embereknek van, akik külföldről jönnek és elmennek a városházára és megmutatják az útleveleiket, hogy nézd, én onnan jöttem, akkor adnak nekik, hogy ne maradjon Románia szegényben, tudod... hallottam egy tagról, aki... épp az az eset volt, hogy jött egy tata, aki román volt, de valahonnan az Államokból jött, és neki volt, s akkor megkérdeztem... vagy én, vagy a bátyám, nem tudom, melyikünk kérdezte meg, hogy hogyan szerzett engedélyt, mert nekünk nem adnak és azt mondta, hogy odament és protekciósan kezelték, tehát nálunk még protekciós alapon dolgoznak... kommunista mentalitás... tehát, hogy Kolozsváron engedélyed legyen, külföldi kell legyél... ha román vagy nem adnak, ha román vagy, koldus vagy... tudod, kb. így állnak a dolgok” (19 éves román fiú, gitározik és énekel) (saját fordítás, P.Á.).

Az utcán általában egy olyan törvényt alkalmaznak, amely a „köz-sajnálát eléréséhez való folyamodást” (apelul la mila publică) tiltja, vagyis, más szavakkal a koldulást, bármely eszközzel és pont a „bármely eszköz”-be kapaszkodnak bele, amikor távozásra szólítják fel az utcazenészeket. Büntetni azonban, az utcazenészek elbeszélései alapján, nem szoktak. Ebből a tényből mi is könnyen következtethetünk akkor ennek a törvénynek és betarttatásának „komolyságára”. Az utcazene amolyan félhivatalos munka kategóriába sorolható, hisz hallgatólagosan elfogadott, törvények nem szabályozzák, vagy tiltják, de nem is engedélyezik csak esetleg verbális formában:

„Voltam a városházán... írott engedélyt nem állítottak ki nekem, de kaptam egy szóbeli engedélyt... azt mondja: menj, uram s énekelj, mert Romániában vagyunk, senki se tartóztat le, nem hiszem, hogy eddig is letartóztattak volna, csak mert énekeltem... és valóban, azóta nem voltak problémáim...” (25 éves román fiú, gitározik és énekel) (saját fordítás, P.Á.).

¹¹⁶ Lăutar=népzzenész, muzsikos, muzsikos cigány.

Erről azonban még az utcazenészek nagy többsége se tud sokat. Csupán az idézett két alanyom próbálta „az engedélyt” megszerezni, mivel ők állandó jelleggel zenélnék. A többiek nem is próbálták. Ketten azzal érveltek, hogy azért nem is törekszenek az engedély megszerzésére, mert eleve nem szoktak rendszeresen zenélni az utcán, csak időszakosan és azt is elég ritkán, valamint, tapasztalataik alapján, könnyen lehet boldogulni nélküle is.

„Elég ciki... bevallom... nem tudom mennyire szép azt mondanom, hogy nem megfelelő, nélküle énekelek, bevallom, nekem... nekem nincs... Vannak olyan személyek, akiknek van, valószínűleg, akik naponta énekelnek... Szégyentelenül mondom, hogy lehet, lehet énekelni nélküle is...”

-És neked miért nincsen?

-Miért nincsen? Nem is tudom, kényelemből... láttam, hogy lehet nélküle is... ”(21 éves román lány, gitározik és énekel) (saját fordítás, P.Á.).

A fiatal (furulyás) fiú pszichés betegségére hivatkozott, amikor az engedélyről kérdeztem. Nincsen engedélye, de a rendőrök sem „bántják”; vagy szólnak neki, hogy menjen el (és természetesen nem megy), vagy nem is foglalkoznak vele, mert tudják, hogy beteg.

„Akartak (megbüntetni) de nem volt ahogy, én egy kicsit beteg vagyok (...) és ők ismernek...”(17 éves román fiú, furulyán játszik) (saját fordítás, P.Á.)

Megtörténik, ugyanakkor az is, hogy az utcazenészek is „belekapaszkodnak” egy olyan törvénybe, ami ebben az esetben az ő álláspontjukat támasztja alá, vagyis engedélyezi az utcán való zenélést. Itt arról a törvényről van szó, mely kimondja, hogy a művésznak joga van bármilyen eszközzel népszerűsíteni saját művészetét. Ebben az esetben, a „bármely eszköz” az utcazene lesz, hisz van olyan utcazenész, aki zenélés közben saját felvételeit is kiállítja, és eladásra kínálja, ezzel ugyanakkor megspórolva a közvetítők költségét is.

Vannak olyan zenészek is azonban, akiknek az engedély (hiánya) mellett még az ellenőroktől is kellene tartaniuk, hisz autóbuszokon zenélnék, azonban vallomásaik alapján nincsenek problémáik. Legrosszabb esetben leszállítják őket, vagy fel sem ülnek, ha látják, hogy ellenőr van a buszon. Ugyanakkor a jegyvásárlásból sem csinálnak problémát, hisz azt sem szoktak venni, sem a kolozsvári tömegközlekedés járműveire, sem pedig a vonatokra melyeken zenélve utaznak szülővárosuktól Kolozsvárig, vagy innen haza. Amolyan hallgatólágos elfogadás, többé – kevésbé megtűrés érvényesül a hatóságok felől az ő esetükben is.

Az utcazenélés okai

Az utcazenélésnek számos és különböző okai lehetnek. Maguk a megkérdezettek is rendszerint több okra vezetik vissza e tevékenységüket. Azt gondolhatnánk, hogy az utcazenélés oka elsősorban a pénzkeresés lehetősége. Természetesen nem hagyhatjuk figyelmen kívül ezt a vetületét, hisz ez is egy meghatározó ok, de nem az egyedüli és nem minden esetben érvényes. Több esetben találkoztam azzal, hogy az utcán való zenélést az utcazenészek egy *önismereti gyakorlatnak* tartják. Van, aki csak azért játszik (természetesen nincs is rászorulva az utcazenéből bejövő pénzüsszetre), hogy megfigyelhesse az emberek reakcióit, hogy a zene által kommunikálhasson minél több emberrel. Az utcazenét tehát úgy is meghatározhatjuk, alanyaim nyomán, mint kommunikációs eszközt vagy „önismereti”, „önértékelési” („*orgoliu*”) gyakorlatot, mely során a zenész megszabadulhat a fölösleges gátlásoktól, nyíltságot és (elsősorban zenei) magabiztosságot nyerhet. Az utcazene e vetületét, legtisztább formában így fogalmazták meg:

„Úgy hiszem, hogy egy önismereti gyakorlat és empátikus gyakorlat is egyben (...) segít sok új ismeretség szerzésében (...) és segít megszabadulnom a gátlásoktól (...) és az utcán énekelve egyre több darabot tanulok meg, többet gyakorolok, mert egy repertoárral kell mennem, nem nagyon sok

darabbal, de mégis, legalább tíz-tizenöt számmal...” (21 éves román lány, gitározik és énekel) (saját fordítás, P.Á.).

Az utcazene egy „kellemes”, szabadidős foglalkozás:
„... egy olyan dolog, amit szívesen csinálsz, magadnak csinálod és az embereknek, nem a pénzért, a pénz utólag jön, minél több feelinggel csinálod, annál...” (19 éves román fiú, gitározik és énekel) (saját fordítás P.Á.).

Talán ez érvényesül akkor is, amikor a koldus furulyát ragad, és úgy kéreget. Ez által szolgáltat is valamit, nem pusztán kéreget, ezenfelül pedig kellemes időtöltés számára is. Az utcazenét gyakorlói is élvezik és szeretik, másképp nem csinálnák. Természetesen abban az esetben, amikor az utcazenész, és ugyanakkor családjának meg- és túlélése az ily módon megszerzett pénztől függ, nem feltételezhetjük, hogy az egyén művészi aspirációi előbbre valók lennének a pénzszerzésnél. Van olyan eset, amikor az utcazenélést pusztán a pénzszerzés egyik eszközeként határozhatjuk meg. Erre talán azok az esetek a leginkább példaértékűek, amikor gyerekek és családjuk megélhetése a cél. A furulyás koldus fiú és a szintetizátoros fiú esetében a pénzszerzés hangsúlyozott szerepet kap. Ez utóbbinál már *útzenélésről* is beszélhetünk, nem csak utcazenélésről, hisz ez a fiú, testvéreivel együtt folyamatosan úton van, Kolozsvár területén belül (hisz buszmegállóban és buszokon zenél) és kívül is, mert életmódját állandó „ingázás” jellemzi szülővárosa, Brassó és Kolozsvár között.

A folyamatos úton levésnek egy merőben más formájával is találkozhatunk, amikor az utcazenész bohém életmódját a 60-as évek hippi-korszakának úton levő szelleméből meríti. Az utcazenélést így egy folyamatos kísérletezésnek, szellemi úton levésnek is tekinthetjük, mely hamar átvált „függőségbe”, ahogy az egyik megkérdezett fogalmazott. Olyan szabadság ez, amitől már függ művelője, hisz csak így érzi jól magát. Egy beszélgetés során szóba került, hogy „szabad” életmódjuk és ahogyan azt vállalják, a külső szemlélő számára is vonzó lehet és irigylésre méltó, azonban hamar rámutatott beszélgetőtársam ennek az életmódnak a „másik oldalára” is, megkérdezvén, arra gondoltam-e, hogy nincs más mit tennie. Az utcazene tehát a zenei készítés mellett, mely nagyon hangsúlyos egyes művelői esetében, valamelyest *kényszer* is, hisz számukra ez az egyetlen megélhetési lehetőség, mivel más szakmai végzettségük nincs. Ezt a kényszert egyedül csak „munkájuk” szeretete oldhatja fel, mely folyamatosan megerősíti öndefiníciójukat is.

Az utcazenészek identitástudata, öndefiníciók

Hajlamosak vagyunk azt feltételezni: annak, aki „arra szorul”, hogy az utcán zenéljen, nagy valószínűséggel rossz anyagi körülmények között élő személynek kell lennie. Egy hasonló kutatás során Huszár Ágnes és Radoslav Benos, a budapesti és pozsonyi utcazenészeket vizsgálva, arról számolnak be, hogy az általuk megkérdezett utcazenészek nagy többsége a szegény ember identitásával azonosult. A szerzőpáros számos olyan személlyel készített interjút, aki a szűkös szociális segélyét, vagy valamilyen rokkant nyugdíját pótolta az utcazene segítségével. A 2001–2002 években, úgy tűnik, így nézett ki az utcazenészek csoportja Budapesten és Pozsonyban (Huszár–Benos 2005:79). Kolozsváron 2007 késő őszen és telén, valamint 2008 tavaszán ez a kép közel sem így alakult. A kolozsvári utcazenészek közül csak egyetlen fiú vallotta magát koldusnak és szegénynek. A többi utcazenész, anyagi helyzetét tekintve átlagosnak tekintette magát.

Az utcazenészek identitástudata az „életművész” kategóriája is lehet:
„életművész vagyok, az egész életem egy performance” (skóciai fiú, gitározik és énekel) (saját fordítás, P.Á.).

Bohém fiatalok, egyetemisták és nem csak ők, gyakran próbálkoznak az utcazenéléssel. Szereplésvágy és a pénzszerzés valamilyen arányú, sajátos keverékből születik meg sok esetben az utcazene. Az általam felkeresett személyek nagy többsége is ilyen fiatal. Ketten, akik csak ritkán zenélnek az utcán, sokszor hangsúlyozták, hogy az utcazene pusztán gyakorlat is számukra, az önértékelés és önkifejezés gyakorlata. Ugyanakkor azért is zenélnek, mert talán ez a legkézenfekvőbb módja annak, hogy kiegészítsék „jövedelmüket”, melyet jelen esetben a szülőktől kapott pénz jelent.

Minden utcazenész azonban többé-kevésbé azonosul a zenész, művész identitással is, még a koldus fiú is, hisz büszke arra, hogy „ért” a furulyázáshoz. Az utcazenész művész-identitása legtöbb esetben abból ered, hogy az utcazenélést nem mint munkát, hanem annál többként értelmezi: „*hát igen... több (...) mert kedvtelésből csinálod*” (19 éves román fiú, gitározik és énekel) (saját fordítás, P.Á.).

Éppen ez a többlet eredményezi azt, hogy az utcazenészek általában nem szégyenérzettel társítják az utcai zenélést, talán valamiféle büszkeséget is felfedezhetünk bennük ezzel kapcsolatban. Az egyik fiú odáig fejlesztette bohém életmódját, hogy csupán az utcazenélésből él, ez a munkája, jobban mondva, „több mint munkája”. Természetesen, ő hangsúlyozza ki a leginkább, hogy az utcazene több mint munka. Ezzel a gesztussal nap mint nap újradefiniálja, megerősíti saját zenész, művész identitástudatát, mely ugyanakkor védekezési eszköz is lehet a közvélemény potenciális ellenkező ítéletével szemben. Ez a gyakorlat ugyanakkor impliciten is megjelenik mindennapi cselekedeteiben: kutatásom során vele beszéltem talán a legtöbbet és egy szokását mindvégig nem értettem, mégpedig azt, hogy miért ő fizet a kávézóban nekem is, amikor ő az, aki szívességet tesz. Végül rákérdeztem, hogy miért teszi ezt, és azt a választ kaptam, hogy „*mert megengedhetem magamnak*”.¹¹⁷ Ekkor értettem meg, hogy ez a cselekedet is az identitás, a szerep folytonos megerősítését szolgálta.

A kolozsvári utcazenészek nagy többsége csak az utcai zenélésből él. Ezt azonban nagyon különböző módon érik el és élik meg. Két merőben eltérő „kategóriát” állíthatunk fel. Az első ilyen csoport a koldus identitáshoz közel álló *túlélési utcazene* művelőit foglalja magába. Bár az ide tartozó utcazenészek közül csak egyikük azonosul a koldus identitással explicit módon is, a többiek is ezt az életmódot követik mindennapi gyakorlataikban. Sokkal hangsúlyosabb náluk a pénzszerzés mint az utcazene meghatározó oka, és zenélés közben is nagyobb hangsúlyt fektetnek arra, kifejezzék azon szándékukat, hogy tevékenységükkel pénzre tegyenek szert.

A másik kategória azokból az utcazenészekből áll, akik – bár egyedüli jövedelemforrásuk az utcazene – nem koldusként élik meg mindennapjaikat, ezt a címkét gyakran nyíltan el is utasítják, hanem *bohém neo-hippi érzületű művészekként*, akik számára az utcazene nem csupán munka, hanem életmód, életstílus, életérzés. Ezt az identitásukat azonban folyamatosan fenn kell tartaniuk és megerősíteniük ahhoz, hogy állandónak bizonyuljon, elsősorban önmaguk számára. Ezt a célt szolgálják a fennebb elmesélt történetben kiemelt és az ahhoz hasonló gesztusok.

A zenész, művész identitás mellett azzal az esettel is találkoztam, amikor az utcazenész hangsúlyosan nem zenészként, hanem „muzsikusként” határozta meg magát, elutasítva ezáltal a zenész identitás negatív konnotációit, melyet ő a professzionalizmus elidegenítő hatásában lát. Gyakran példálózik zeneakadémiai hallgatókkal, vagy hivatásos zenészekkel, akik, bár szakmájuk a zenélés (jobban mondva, pont ezért) nem tanúsítanak a zene iránt olyan fokú érdeklődést, megértést és érzelmi viszonyulást, mint ő és a hozzá hasonló, relatíve amatőr zenészek. A hivatásos zenélést nem tartja ily módon semmivel sem különbnek a mindenkor rutin munkáknál, mechanikus pénzkeresésnél. Ez utóbbit szintén elutasítja, és ezen a téren szerzett negatív tapasztalatai erősítik

¹¹⁷ „pentru că îmi pot permite”.

meg utcazenész/muzsikusi státusát és presztízsérzetét, hisz e munkának nagyfokú kreativitást igénylő jellege, térbeli és társadalmi mobilitási lehetőségei és szabadsága magasabb presztízsűnek bizonyul egy bármilyen jellegű, de standardizált rutinmunkánál. Ez utóbbi kategóriába sorolhatók a művészeti foglalkozások is, amennyiben ezeket a többi munkakörhöz hasonló módon végzik. Erre szolgál a fogalmi különbségtétel, a muzsikusi fogalmának tudatos használata, mely jelzése és mérője a többségtől való elkülönülődésnek, az alternativitás és kreativitás kifejezője. A vállalt és kihangsúlyozott „amatőrség” nem mint technikai tudáshiány jelenik meg, hanem mint többlet, mely affektív síkon mutatkozik meg (mint például: a zene iránti tisztelet és alázatosság, a zene szeretete, annak kedvtelésből és szeretetből való művelése). Az amatőrség egyetlen hiánya a fogyasztásra irányultság hiánya, az eladás kényszerének a hiánya. Bár legtöbb esetben az utcazenész megélhetése is a portékájának, zenei szolgáltatásának, eladásából történik, a kötetlen program és szabadság nagymértékben megkülönbözteti ezt a „munkakört” a rutinszerűen végzett munkák sokaságától. És ezt a különbséget az utcazenészek egyértelműen pozitív többletként élik meg, mely ugyanakkor megerősítőként hat öndefinícióikra.

A repertoár

Kutatásom során nagy hangsúlyt fektettem arra, hogy megtudjam egyrészt, milyen stílusú zenéket kedvelnek az utcazenészek, másrészt pedig, hogy mi az, amit az utcán játszanak. Az utcai zenék stílusának listája meglehetősen hosszú és vegyes, hisz sokféle emberek játszik azokat, de dominál a folk, a jazz, blues, a 60-as és 70-es évek zenéje, a pszichedelikus, valamint az olyan dallam nélküli, vagy nagyon egyszerű, ismétlődő dallamokon alapuló zene, mint amit a moldvai fiú játszik furulyáján, illetve az autentikusként „eladott” dél-amerikai népzene.

Megkérdezett alanyaik többsége, saját bevallása szerint, általában olyan zenéket, zenei stílusokat és darabokat játszik, amit ő maga is kedvel:

„Kell szeressem, természetesen (...) soha nem játszom olyant, amit nem szeretek, nagyon merev elveim vannak (...) nem fogadok el kompromisszumokat, csak, amit szeretek, azzal a veszéllyel, hogy másoknak nem tetszik” (21 éves román lány, gitározik és énekel) (saját fordítás, P.Á.).

A „közönségsiker” nem annak tulajdonítható, hogy zenéjüket a széles közönség ízlése után alakítják – hisz az egyrészt lehetetlen is lenne –, hanem sokkal inkább abból ered, ahogyan előadják zenéjüket:

„Azt játszom, ami nekem tetszik (...) nem is tudom, az a helyzet, hogy kell egy feeling, tudod, bármit is játszanál az utcán, ha nincs feeling, az emberek nem tudják befogadni azt az üzenetet, amit éppen mondasz ott, tudod, ha van feelinged és hangod (...) s még ha nincs is hangod, kell valamit üzenj, bármilyen módon, hogy az emberek tudják befogadni... na kb. ez a helyzet.” (19 éves román fiú, gitározik és énekel) (saját fordítás, P.Á.).

Ezeknek a zenészeknek, akikkel interjút is sikerült készítenem, a járókelők, a közönség szórakoztatása mellett az is nagyon fontos szempont, hogy ők maguk is kedveljék azt, amit csinálnak (zenélve még a koldulás is kellemesebb).

Természetesen vannak olyan esetek is, amikor a közönség megnyerése az elsődleges cél, és ennek érdekében segédeszközökhöz is folyamodnak az utcazenészek. Ezt a jelenséget a minden nagyvárosban „előforduló” dél-amerikai indián zenészeknél figyelhetjük meg a legtisztább formájában. Esetükben felmerül az a kérdés, hogy még mindig az utcazene-e az ami elsődleges, vagy talán valami más, a termékek árusítása, és így a zene csak másodlagos, figyelemfelkeltő és közönségtoborzó szerepet kap, mint ahogy feltűnő az autenticitást reklámozó öltözetük. Ezért van az, hogy zenei és szereplési repertoárjuk a közönség ízlését igyekszik minél jobban kielégíteni. A

közönség elvárása feléjük, hogy „gyors talpalással” megismerhesse a dél-amerikai indiánok sajátos kultúráját, zenéjét és különleges hangszereit, valamint hagyományait, melyeket leginkább az öltözködési mintáikkal fejeznek ki. Ezt be is mutatják nekik és talán ezzel a gyors és tömör megismertetéssel magyarázható az egyes jellegzetes elemek nagy fokú eltúlzása, hogy feltűnőbb legyen, és ezáltal jobban megmaradjon a szemlélőkben.

A bevezetőben már szó esett a város sokszínűségéről, mely a sokféle kultúra keveredéséből adódik, más szóval a multikulturalizmusból. E multikulturalizmus egyik változatát figyelhetjük meg a dél-amerikai indiánok esetében is, és ez az ún. butik-multikulturalizmus. E jelenségnek pontosan az a jellemzője, hogy a különféle kultúráknak, kulturális jelenségeknek csak a felszínes ismeretét és elfogadását biztosítja. Stanley Fish szavaival élve, „a butik-multikulturalista nem veszi komolyan és nem is képes komolyan venni annak a kultúrának a legbelső értékeit, amelyet tolerál” (Fish 1999). A butik-multikulturalizmus hívei csodálják és élvezik más kultúrák hagyományait, ám mindig megállnak a legelső olyan ponton, ahol az új kultúra valamely központi értéke ütközik saját kultúrájuk értékeivel, tehát a felszínes ismeretnél nem jutnak tovább. A dél-amerikai indiánok pontosan ezt az igényt elégítik ki, hagyományait úgy mutatják be és olyan mélységgel, amilyen befogadására a mindenkor utca közönsége képes és hajlandó. Hogy kultúrájuk iránt mégis valamilyen érdeklődést keltsenek, a feltűnő, szembeszökő és hangos eszközökhöz folyamodnak.

A feltűnőség másik vetülete pusztán gazdasági, arra ösztönzi a nézőközönséget, hogy ne csupán hallgatóság legyen, hanem ugyanakkor fogyasztó is és kedvére válogasson (a zene által is kellemessé tett környezetben) a portékáik közül.

Az utcazenészek a szubkultúra-kutatás szemszögéből nézve

Jelen dolgozat egy előzetes elemzési szakaszban az utcazenészek egy „csoportját” a szubkultúra-kutatás keretén belül is vizsgálta. Ily módon az utcazene úgy jelent meg mint az *életművész*, *bohém* társadalmi konstrukciójának egy sajátos „kelléke”.¹¹⁸ Ebbe a „csoportba”¹¹⁹ azonban nem lehetett minden megkérdozett utcazenészt besorolni, hiszen voltak olyan személyek is, akik többnyire koldus-életmódot folytattak és azonosultak is azzal az identitással többé-kevésbé vállaltan. Az ily módon kialakuló második csoportot vizsgálhatjuk a koldulás (szub)kultúrájának fogalmaival, melyeket Szöcsné Gazda Enikő azonos című írása alapján ismerhetünk meg (Szöcsné 2007). Így tehát vizsgálhatjuk teljes utcazenész populációinkat a szubkultúra-kutatások tükrében, csak nem egy szubkulturális csoportot fogunk beazonosítani, hanem kettőt, a két leginkább körvonalazódó típus alapján: bohém életmódú fiatalok és koldus-muzsikások.

A két „csoport” differenciálására a szubkultúra-kutatás szempontjából leginkább megfelelő, ha a többségi társadalomtól való elkülönülési módjukat vizsgáljuk meg. Ez az elkülönülés lehet tudatos, vagy önként vállalt (*self isolation*, *self segregation*) (Becker 1973:96), továbbá pedig szándékolatlan, mely esetben az elkülönülést kívülről szítják, tehát nem maga a deviáns/szubkulturális csoport fordul szembe a többségi kultúrával, hanem a többség utasítja el annak viselkedés- és/vagy életformáját (Moksony 2003:203, in Szöcsné 2007:296). Míg az elsőként

¹¹⁸ Jelen dolgozatot legelső változata ETKD dolgozatként készült el: „Több, mint munka...”

Az utcazenészi státusz és öndefiníció alakulása ma, a kolozsvári utcákon: http://etdk.adatbank.transindex.ro/pdf/szocio_pakot.pdf, majd továbbgondolva OTDK dolgozatként (kézirat).

¹¹⁹ A csoport kifejezés szándékos és folyamatos idézőjeles használatát az a tény indokolja, hogy valójában nem beszélhetünk csoportokról, jelen esetben az egyéneket, akik azonos „csoport”-ba tartoznak, nem kötik össze csoportösszetartó elemek, nem találkoznak akármilyen rendszerességgel, esetleg nem is ismerik egymást. Ami viszont közös bennük az az egyes életstílus-elemek, mondhatni, egyazon típust alkotnak. Talán a típus kifejezés a legközelebbi szinonima az általam használt „csoport” (pszeudo-csoport) kifejezésre.

említett csoportot a klasszikusnak számító szubkultúra-kutatási sémái alapján írhatjuk le (a továbbiakban lásd Kacsuk összefoglalása alapján), a bohém életmódú fiatalok szubkulturális „csoportja” a tipikus zenei szubkultúrák és bandák leírásának mintájára tagolható, addig a másik „csoport” az utóbb említett szándékolatlanul elkülönülő szubkultúrák közé tartozik, hisz ebbe a kategóriába tartoznak az öngyilkosok, a cigányok és a szegények szubkulturái (Moksony u.o.), tehát ide sorolhatjuk be a koldusok (szub)kultúráját is. Vegyük sorra e csoportok bemutatását a szubkulturális elemek figyelembe vételével. Először a koldus-csoportot, hisz ez új eleme jelen írásnak az előző változatokhoz képest, majd az alternatív/bohém életmódú fiatalok csoportját.

Egy előző alcím alatt szóltam a kolozsvári utcazenészek öndefiníciós gyakorlatairól. Itt esett szó arról a csoportról, akiket a *túlélési utcazene* művelésével lehet jellemezni, akik életmódjukban és utcazenészi habitusukban közelebb állnak a koldus identitáshoz. A koldusok (szub)kultúrájának leírása során Szőcsné többek között a koldulás történeti megközelítését, a koldusok térhasználatát és eszköztárát vizsgálja. A térhasználatról már esett szó az előzőekben, ha a koldusok számára megfelelő tereket szemlélünk, azok nagy hasonlatosságot mutatnak az utcazenészek által kedvelt helyszínekkel, azzal a különbséggel, hogy ha általánosságban beszélünk a koldusokról, akkor egy kritériummal kevesebbnek kell érvényesülnie: nem szükséges a kiválasztott területnek jó akusztikával rendelkeznie. Ugyanakkor, a koldusok által kedvelt helyeknek is a gyalogos forgalom középpontjában kell lenniük, plusz motívumként megjelennek a templomok (azok környéke, bejárata), valószínűleg nagyobb irgalomra, adakozási hajlamra számítva a keresztény lelkületű környezetben, de ugyanilyen irgalmat sejtethetnek a kórházak bejáratai is, továbbá olyan intézmények, ahova a köztudat és címkézés szerint „jobb módú” személyek járnak, mint például a vendéglők, múzeumok, egyetemek (Szőcsné 2007:302).

A koldulás kultúrájához hozzá tartozik a különféle segédeszközök használata is. Itt hangsúlyosan a zeneeszközöket emeljük ki, hisz ez fogja összekötni témánkkal a koldulás (szub)kultúráját. A kérdés már csak úgy tevődik fel, melyik irányból világítjuk meg a jelenséget: koldusokat látunk zenélni, vagy zenészeket koldulni? Attól függően, hogy kinél melyik vetület a hangsúlyosabb, sorolhatjuk egyik vagy másik „csoportba”, ahogy ezt már érintettük alcímünk elején. Azt azonban Szőcsné is hangsúlyozza, hogy a *zenés koldulás módszerével* inkább a nagyvárosi (lásd: utcazene elterjedése inkább a nagyvárosokra jellemző) koldusok élnek, akiknek tevékenysége elkülöníthető a *hagyományos koldus* alakjától (Szőcsné 2007:308). Ugyancsak itt kell visszautalnunk az utcazenélés hivatali szabályozásáról szóló fejtegetéseinkhez is, hisz ott is arról beszéltünk, hogy az hatóságok részéről a tiltás a koldulást tiltó törvény segítségével történik, mely megtilt minden olyan cselekvést, bármely eszközzel (!), amely közszajnálatot vált ki és (pénz)adományt eredményez.

Vegyük azonban figyelembe, hogy ha le is tudjuk írni a koldusok (szub)kultúráját és azt akár alkalmazhatjuk is vizsgált csoportunk egyes részére (mint a koldus életmódot folytató utcazenészek kategóriájára), a koldusok elkülönülése elsősorban nem szubkulturális, hanem marginalizálódott kultúra jellemzőit mutatja (Szőcsné 2007:316).

A továbbiakban lássuk a másik „csoport” közös, meghatározó életstílus-elemeit: diákstátus (még nem megállapodott munkaerő-piaci pozíció, hanem átmeneti időszak), rugalmas program, nonkonformista tevékenységek (mind tartalmukat, mind formájukat tekintve), nagyfokú földrajzi mobilitás („kalandvág”), sajátos fogyasztási minták, spontaneitás és nem megtervezett életvezetési stratégiák. Fontos és meghatározó elem a szabadság, mely a „munkára” is kiterjed, hisz az utcazenét több ízben az ad-hoc kialakulásával, kötetlen tér- és időhasználatával jellemeztük már, melynek nincs leszögezett vagy ismétlődő programja, valamint helyileg sem behatárolt. Az a tény, hogy az utcazenészek mégis jól körülhatárolható körzetben, többnyire a központban vagy

mindnyájuk által kedvelt helyszíneken zenélnek, csak azzal magyarázható, hogy ezek a leginkább megfelelő helyszínek tevékenységükre.

Az identításelemek a hippy-korszakból merítenek, mintegy legitimációs alapként. A szabadságérzet és -szükséglet szintén a hippy életmód mint modell követésének az egyik eleme, csakúgy, mint a már szintén említett, folyamatos (szellemi) úton levés is. Alanyaik az utcazenész életet egy „színesebb életként” jellemezték, meglátásom szerint ez a megfogalmazás is ezt a korszakot idézi.

Ennek az életmódnak, életstílusnak további jellemzője a kapcsolati háló kiterjedtsége, melyet főleg gyenge kötések – „ismerősök” – alkotnak. Továbbá ennek egyenes velejárója az intenzív társasági élet, a kocsmák, kávézók sűrű látogatása, mely ugyanakkor együtt jár a különböző „káros szenvedélyekkel”, mint az alkohol, a cigaretta, vagy esetleg a könnyű drogok (marihuána) fogyasztása. Így ez az életforma hangsúlyosan hordozza magában a „lecsúszás” lehetőségét, tehát erős lefele mobilizáló hatása lehet. Ezt az utcazenészek tudatosítják és egy erőteljes diskurzust folytatnak ennek elutasítására, azonban megfigyeléseim és tapasztalataim alapján, ez csak verbális módon történik meg, a gyakorlatban viszonylag nagymértékben haladnak e felé.

Paul Hodkinson szerint a szubkultúrák elemzésének új elméleti kerete a *kulturális szubsztanciára* kell épülnön (Hodkinson 2002, id. Kacsuk 2005:107-108). Négy elemet tart fontosnak a kulturális szubsztancia megragadása során. Ezek tisztán tartalmazzák egy szubkultúra jellemzőit. Szükség van tehát, egy *következetes jellegzetességre, identitásra, elkötelezettségre és autonómiára*. A négy elem egymásra épülése során egy szubkultúra-csoport tagjai rendelkeznek saját konzisztens ízlésvilággal és viszonyulás-rendszerrel, hangsúlyos az azonosulás-tudatuk az általuk képviselt kulturális réteggel, ezzel szemben elkötelezettek és ugyanakkor függetlenek (autonómak) a többségi kultúra meghatározó elemeitől. Az utcazenészek leírása során is megtaláljuk ezeket az elemeket, hisz életmódjukhoz az is hozzátartozik, hogy ezeket az identításelemeket folyamatosan és következetesen megerősítsék és nap mint nap újra definiálják. Az interjúk alapján ez elemek beemelése és hangsúlyozása nagyon tudatos identitásépítő stratégiának bizonyul.

Már a klasszikus szubkultúra-elméleteket is érte az a kritika, hogy társadalmi nemek szempontjából csak egyoldalúak, hogy a különféle szubkultúrák kutatása során figyelmen kívül hagyják a lányok jelenlétét és szerepét a csoportban. Ennek több oka is volt. A kutatók maguk férfiak voltak általában, de az a tény is közrejátszott, hogy a férfiak, férficsoporthoz tartoztak jobban láthatóak (Kacsuk 2005:98). Vizsgálódásom során ezek a torzítások nem jelentek meg, és mégis csak egyetlen lány alanyom volt, hisz csak egy lány utcazenész van/volt a vizsgálat időszakában Kolozsváron, és őt se tekinthetem a fentebb ecsetelt bohém életművész „szubkultúra” képviselőjének. Tény, hogy bohém, hippy korszakra emlékeztető elemeket figyelhetünk meg az ő habitusában is, de helyesebb, ha úgy tekintjük, hogy ennek a csoportnak a határán van, hisz nem függ teljes mértékben az utcazenéléstől, így ez nem is olyan intenzív meghatározó elem az életében. Úgy tűnik, az *ad hoc módon* szerveződő program és életmód, az önállóság, szabadság, a döntéshozás hatalmának ilyen szintű igénye csak a férfiakra jellemző. Ez az életmód, mely egyaránt tartalmazza az intenzív társasági életet, de ugyanakkor a gyakori egyedüllétet, hányódtatást, esetleg biztonság hiányát, nem egyeztethető oly mértékben a nőiességgel, mint a férfiassággal. A közfelfogás szerint sem a női pszichikum vonásaival, a női érzékenységgel, sem a „nőiesség” társadalmi elfogadottságával nem illeszkedik ez az életforma. Míg egy férfitől fennakadás nélkül elfogadott, hogy ha például egy éjjel nincs hol aludnia (és) egy összejövételre, buliba keveredik és „majd elhál valahol”, akár idegeneknél is, addig ezt egy lánytól nem fogadja el a társadalom, vagy

ha igen, akkor automatikusan bizonyos „rossz hírű” címkékkel illeti. Az utcazenét tehát, és a vele összefüggő életformát a „macsóság” egyik kifejezőjének is tekinthetjük.

Összefoglalás, következtetések

Az utcazenét leginkább a nagyvárosok, kulturális-, turisztikai központok terein találjuk meg. Ez a jelenség része egy sor utcai művészetnek (mutatványosok, élő szobrok, táncosok stb.) mely főleg a nyugati országok modern/posztmodern nagyvárosainak mindennapos látképéhez hozzátartozik. Kolozsváron azonban nem találkozhatunk még ilyen megnyilvánulási formákkal – véleményem szerint ez csak idő kérdése – az utcazene az egyedüli, mely megjelent itt, talán pont azért, mert tartalmaz egy kvázi hagyományos elemet, a zenész motívumát.

Kolozsvár azonban nagy mértékben átalakulóban és fejlődésben levő város, melynek (ön)branding stratégiáihoz véleményem szerint az utcazenészek/az utcazene is nagy mértékben hozzájárul, olyan alternatívákat mutatva fel, melyek emberközelibb térértelmezés (és térbelakás/térhasználat) mellett érvelnek. Az utcazenészek nem azonosulnak a történelmi vitákkal, a másság, a művészet befogadását szorgalmazzák. Itt azonban felmerül a hatóságok általi elfogadás kérdése, az utcazene ugyanis amolyan fél-hivatalos tevékenység, konkrét törvények nem tiltják, de meg sem engedik. Mivel engedélyt nem lehet kiváltani, e tevékenység egy folyamatos alku-folyamat tárgya, melyben hol a hivatalosságok, hol pedig az utcazenészek kerekednek felül, annak függvényében, hogyan zsonglörködnek a különböző törvénycikkelyekkel.

A hivatali szabályozás a koldulást tiltó törvényt alkalmazza az utcazenészekre, mely minden eszközzel tiltja a közsajnálát keltését (a „minden eszköz” címszó alá sorolják a rendőrök a zene-művelést). Így jutunk el az utcazenészek öndefiníciós modelljeihez: van, aki koldusnak tarja magát, vannak azonban olyan utcazenészek is, akiknél a bohém, életművész identitás hangsúlyosabban érvényesül. Ezen különbségekből kifolyólag az utcazenélésnek többféle okai lehetnek. Találkozunk ún. *túlélési utcazenével*: e tevékenység egyben az egyéni és családi megélhetés forrása. Ugyanakkor az utcazenét *önismereti gyakorlatként* is meghatározhatjuk, abban az esetben, amikor a zenész azért áll ki az utca nagyközönsége elé, hogy ezáltal gyakorolhasson és legyőzhesse gátlásait.

Végül egy utolsó értelmezési keretként, az utcazenészeket a szubkultúra-kutatások szemszögéből is vizsgálhatjuk, megtartván azt a dichotómiát, mely szerint a kolozsvári utcazenészeket két jól elkülöníthető csoportra oszthatjuk: beszélhetünk a koldus életmódot folytató utcazenészek koldus-szubkultúrájáról, és a bohém, neo-hippi életérzésű fiatalok szubkultúrájáról.

Bibliográfia

- Andorka Rudolf 2006 *Bevezetés a szociológiába*. Budapest, Osiris Kiadó.
- Becker, Howard S. 1973 *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. The Free Press, New York.
- Fish, Stanley 1999 Butik – multikulturalizmus, avagy miért képtelenek a liberálisok a gyűlölet beszédéről gondolkodni. *Magyar Lettre International*, 1999/2. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre31/fish.htm> (letöltés időpontja: 2008.04.25.)
- Huszár Ágnes – Benos, Radoslav 2005 Utcazenészek Budapesten és Pozsonyban 2001–2002-es években. *Társadalomtudományi Szemle*, VII/1, 77-94. http://epa.oszk.hu/00000/00033/00020/pdf/szemle_2005_1_huszar.pdf (letöltés időpontja: 2008.04.25.)
- Kacsuk Zoltán 2005 Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. *Replika* 53/ december, 91-110.
- Pásztor Gyöngyi 2004 Jogunk a városhoz. Elemzési kísérlet a művészet-társadalom-város kapcsolatáról Kolozsvár kapcsán. *Erdélyi Társadalom*, 2. évfolyam, 1:171-173.
- Pásztor Gyöngyi – Péter László 2006 Kolozsvár, mint márka – útban egy posztmodern város felé? Szociológiai tanulmány egy erdélyi város jellegének és arculatának változásáról. *Erdélyi Társadalom*, 4(2):41-57.
- Péter László 2006 „Feltalálni a múltat!” – etnikai közösségek mediatiszt megjeleneése a Kolozsvár főterén végzett archeológiai ásátások példáján. *Erdélyi Társadalom*, 4. évfolyam, 2:21-39.

Plugor Réka 2006 A Szimbolikus konfliktus levetítődése Kolozsváron. *Erdélyi Társadalom*, 4. évfolyam, 2:59-81.
Szócsné Gazda Enikő 2007 A koldulás (szub)kultúrája. In *Csoportok és kultúrák. Tanulmányok a szubkultúrákról*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, Kriza Könyvek 29:295-321.
Wirth, Louis 1973 Az urbanizmus mint életmód. In Szelényi Iván szerk. *Városshociológia*. Budapest, KJK, 41-63.
Kolozsvár változó terei – kerekasztal-beszélgetés. *Erdélyi Társadalom*, 2006 (4). évf., 2:119-133.
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=10833>
<http://itthon.transindex.ro/?hir=23097>
<http://itthon.transindex.ro/?hir=23058>
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=11025>
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=10922>
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=10918>
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=10878>
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=10867>
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=10860>
<http://tv.transindex.ro/?new=1&film=235>
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=10505>
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=10471>
<http://tv.transindex.ro/?new=1&film=233>
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=10438>
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=10419>
<http://itthon.transindex.ro/?cikk=9557>
<http://multikult.transindex.ro/?cikk=8594>
<http://tarstudsztar.adatbank.transindex.ro/?szo=53>
http://etdk.adatbank.transindex.ro/pdf/szocio_pakot.pdf
http://www.palya.hu/felso/feladatok/mutat2.cfm?m=m99jpte_szoc (a letöltés időpontja: 2008.05.13.)



Fotó: **Ferencz Anikó** (2008)

Füzes Stefánia

A multikulturalitás megjelenése két francia zenei együttes példáján

Bevezetés

A nagymérvű, különféle irányú és célú, váltakozó jellegű, átmeneti vagy végleges letelepedéssel járó népmozgások – a migráció – és az információ gyors és folyamatos, egyre gyakrabban real time, azaz az eseménnyel egyidejű áramlása: összességében a világ megnyílása és a távolságok leküzdése. Ezek a fő tényezők (jelenségek és folyamatok) mind hozzájárultak ahhoz, hogy a XXI. században különböző, eredetileg egymástól távol lévő, csak felületesen, alkalmasszerűen érintkező életformák, társadalmi, csoportos és egyéni normák, viselkedési minták „természetesen” együtt- (vagy egymás mellett) éljenek, netán keveredjenek. Ez voltaképpen a multikulturalitás. A jelenség- és fogalomkör tömeges Észak-Amerikában és Nyugat-Európában, korunk egyik leginkább meghatározó politikai és társadalmi eleme.

A multikulturalitás – amelynek már „becézése” is van magyarul: multikulti – leegyszerűsítve lényegében egy adott lakóhelyi és/vagy társadalmi csoporton belüli kulturális sokféleséget (több, egymástól különböző kulturális norma- és szokásrendszer egymás melletti létezését) jelenti. A szó segítségével leírhatjuk azokat a társadalmakat, vagy olyan lakókörnyezeteket, amelyekben (legtöbbször, de nem mindig a bevándorlás eredményeképpen) más-más kultúrából származó egyének különböző kulturális csoportokat alkotva élnek együtt. E helyzet kezelésére létrejött egy újfajta, a késő modernitásra jellemző, sokféle ágazó és egyre összetettebbnek bizonyuló diskurzus: a multikulturalizmus, vagyis a jelenséghez kötődő nézetrendszer.

Tanulmányom témája a multikulturalizmus művészi kifejezés módjainak megjelenítése. Azé, amely a multikulturális társadalom problémáira reagál, annak emberéről szól – két francia könnyűzenei együttes példáján bemutatva. Cél, hogy bemutassam: miként „ölt alakot” a multikulturális társadalom két francia együttes zenéjén, dalszövegeik témáin és egész tevékenységükön keresztül.¹²⁰ Mivel francia együttesekről van szó (a „francia” jelző ennél egy kicsit bonyolultabb, de erre később úgyis kitérek), már itt szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy bizonyos kérdéseket kizárólag Franciaország tárgyi és fogalmi keretein belül vizsgálók, hiszen más helyeken és társadalmakban eltérő módon kezelik ezt a „állapotot”.

A két együttes: a *Zebda* és a *Billy Ze Kick et les Gamins en Folie*. A tanulmányomban felállított hipotézis az tehát, hogy a multikulturalitás (a kulturális sokféleség) erős hatással van e két, nagy nyilvánosságnak örvendő együttesre, és ezt a multikulturalitást „felhasználva” olyan értékeket és viselkedési mintákat közvetítenek, amelyekkel a legkülönbözőbb kultúrákkal rendelkező emberek azonosulni tudnak: bizonyos meghatározott értékek és identitás-kategóriák alapján, így *létrehozva egy multikulturális csoportot*.

A MULTIKULTURALITÁS ÉS KULCSFOGALMAI

Kultúra, modernitás, nemzet

A modernitás egyik fontos „eseménye” a kultúra társadalmi szerepének megváltozása, ez pedig a *nemzeti kultúrák* létrejöttének következménye. A mobilitás minden korábbinál

¹²⁰ Köszönet Frédéric Girardnak a dalszövegek fordításához nyújtott segítségért.

nagyobb mértékűvé vált, így szükségesnek érezték, hogy a polgárok politikailag, a kinyilvánított esélyegyenlőség által, és főként kulturálisan is egyformák legyenek. Ez a *kulturális homogenizáció*: egységes(ített) nemzeti kultúrák előállításával hozzák létre. Intézményi bázisává a kötelező általános iskolai oktatás vált, amely kötelezővé tette az egységes „irodalmi” nyelvet és egy normatív kulturális örökséget hozott létre, ezt pedig a nemzet minden tagjának tudnia kell.¹²¹

A nemzeti kultúrák megteremtése egy univerzális foratókönyv, a „*kulturális grammatika*” alapján történik.¹²² A 60-as évekbeli regionális mozgalmak, a bevándorló-célpont országok „faji” vagy etnikai kisebbségei, stb. mind-mind *egy kulturális stratégiához* nyúlnak vissza. Hátrányos helyzetüket a veszélyeztetett kultúra nyelvére fordítják le, amely általánosságban nézve: „egyetemes morális értéként tételeződik, és a gazdasági vagy politikai elnyomás elleni szimbolikus és politikai emancipációs küzdelem központi kategóriává válik”.¹²³

A kultúráról folytatott diskurzusnak a kifejezetten a huszadik század végére jellemző egyik formája a *kulturális rasszizmus*, amely azt állítja, hogy „minden kultúrának joga van a léthez, a méltósághoz, DE ez azonban csak a maga földrajzi helyén illeti meg, és nem a bevándorló-célpont országokban”. A másik ág, a *fundamentalizmus* emellett – az előbbi kimondott vagy kimondatlan tudomásul vételéből (nem elfogadásából!) kiindulva – a „kulturális vagy vallási tradíciókhoz való visszatérést sürgeti, és minden esetben az érintett társadalmi csoport helyzetét, alacsony (gazdasági és/vagy társadalmi) státusba való bezártságát fordítja le a kultúra emocionálisan telített diskurzusára”.

A *kulturalista kritika* mindezekről úgy gondolja, hogy a kultúrát esszencializálja. A sajátos kultúrával felruházott közösségeket inkább valamilyen szemantikai monászoknak tekinti. *Lényeges az a felismerés, hogy a „más világok” és az „idegen gondolkodásmódok” már nem máshol vannak, hanem közvetlen közelünkben.*¹²⁴ A társadalmak sokféleségéből pedig (akár ütköző) morális kérdések adódnak. Itt már az a feladat, hogy elsajátítsuk azt a képességet, amely segítségével bele tudjuk képzelni magunkat a mellettünk élő idegen gondolkodásmódjába, ennek alapja pedig (Geertz szerint), hogy megismerjük egymást és éljünk ezzel a tudással (tudatos empátia).

A *multikulturalista* diskurzusban kéttípusú értelmezését találjuk a kultúrának, amelyekre két egymással vitatkozó szemléletmód épül: az első a kultúrát „adottságnak, egy közösség jellemzőjének tekinti”, a második a kultúrát „folyamatszerűnek, állandóan létrehozandónak és éppen ezért változónak is gondolja”. Az előbbi tükröződik egy számunkra fontos, a *társadalmi kultúra (societal culture)* fogalmában, amelyet Will Kymlicka így fogalmazott meg: „ami az emberi tevékenység minden területén, a nyilvános és magánszférában egyaránt jelentésteli lehetőségeket kínál (*meaningful ways of life*). Az ilyen módon értelmezett kultúra területileg szerveződik, a közös nyelvre alapul, és nemcsak közös emlékeket és értékeket, hanem közös intézményeket és gyakorlatokat is jelent a társadalmi élet minden területén.” Mivel az intézmények hozzák létre és tartják fenn az egy csoportra jellemző kultúrát, fontos, hogy megkülönböztessük a *nemzeti kisebbséget*, amelyek rendelkeznek saját intézményekkel (legtöbb esetben) és az *etnikai csoportokat*, melyek (többszire) nem. Ez alapon a *kulturális sokféleségnek* is két formájáról beszél Kymlicka: „az első annak következtében állt elő, hogy az állam bekebelezett területileg koncentrált kultúrákat, a második (amely számunkra lényegesebb) egyéni vagy családi bevándorlás nyomán jött létre”, mindkét helyzet természetesen más-más eljárásokat kíván meg a politikától.¹²⁵

¹²¹ Feischmidt 1997.

¹²² Löfgren 1989.

¹²³ Kaschuba 1994.

¹²⁴ Geertz 1994: 346.

¹²⁵ Feischmidt 1997.

Identitás

Az identitást (legalább) kétféleképpen foghatjuk fel: beszélhetünk önazonosságról, éntudatról, vagyis önmagunkkal való azonosulásról, illetve az egyén egyes csoportokhoz való tartozásáról – amely az első értelemben vett identitást is befolyásolja, meghatározza azt, hogy az egyén hogyan azonosítja önmagát és másokat, milyen szerepet vállal/hat a társadalomban vagy környezetében.

A posztmodern szubjektum annak eredménye, hogy az identifikáció folyamata végtelenné (befejezhetetlenné) és változékonnyá vált, az egységes identitásként megtapasztalt szubjektum széttöredezik. Ettől kezdve több, esetenként ellentmondásos és határozatlan identitásból áll össze, a szubjektum már nem rendelkezik állandó, rögzült identitással.

„Az identitás „mozgatható ünnep” lesz: aszerint formálódik és alakul, ahogyan a minket körülvevő kulturális rendszerek reprezentálnak és megszólítanak minket”.¹²⁶

A szubjektum időnként más-más identitást ölt magára, melyek nem egy koherens ”én” köré gyűlnek. A jelentések és a kulturális reprezentáció rendszerei megsokszorozódtak, így a lehetséges identitások sokasága közül bármelyikkel azonosulhatunk.

Bindorffer szerint az identitás: „az egyén azon szubjektív azonosságérzése, csoportlojalitása, amit azon kisebbségi csoport iránt érez, amelybe beleszületett és ahol elsődleges szocializációja során a másoktól való megkülönböztetéshez és összehasonlításhoz szükséges, a csoportra jellemző etnikai tudástanyagot elsajátította. Ez a kategoriális elemkészlet jelenti az *etnikai identitás* bázisát. Az elkülönülést és az azonosulást egyszerre kínáló bázison alakul ki a csoport identitása. Alapvető eleme az egyének és a rájuk jellemző kulturális elemek, a szimbólumok, a nyelv, a zene és a tánc”.¹²⁷

Ha szubkultúrákról, esetleg a perifériákra kizorított embercsoportokat felkaroló együttesekről van szó, ahogyan a később elemzésre kerülő Billy Ze Kick et les Gamins en Folie és Zebda nevű együtteseknél látni fogjuk, *egy kicsit más jelenséggel állunk szemben*. Itt ezek a nyilvánosságot „élvező” egyének vagy embercsoportok bizonyos viselkedési mintákat, értékeket közvetítenek: valamire felszólítanak minket. Akkor tudunk azonosulni ezekkel a közvetített normákkal (így magával az egyénnel vagy csoporttal), ha az identitásunkat alkotó elemek/kategóriák közül egy vagy több ponton kapcsolódhat az „én” a szubkultúrához tartozó értékekhez, és eleve egyezik identitásának valamely része a közvetített témával vagy üzenettel.

Arra a csoportra, amely azonosul a közvetített értékekkel, igen erős hatást gyakorolhat a „közvetítő”, így nem mindegy, hogy milyen értékeket rendelnek a nyilvánossághoz eljutó információhoz. Ha ezek a szubkultúrák (melyek mindig egy „egységen belüli kisebbség”) vagy értékrendszerek lényegesen eltérnek, esetleg ellentétesek a társadalmi kultúra értékeivel, akkor fennáll a veszélye az „ütközésnek” – de hosszútávon („normális” esetben, általában) a többség normái kerekednek felül.

Mondhatjuk tehát, hogy az identitást ebben az értelemben befolyásolja először a *választás*. Erre jó példa, hogy szülőhazámban élek, vagy azt választom, hogy a könnyű közlekedés csodáit kihasználva más országba, más „kulturális körülmények” közé költözöm. Ezután következik a *döntés*. Az előző példának megfelelően: ha úgy döntöttem, hogy más világot látok, akkor elkerülhetetlenül identitásmintákat viszek magammal, illetve: el kell döntenem, hogy otthagyom az „elhagyott” társadalommal együtt annak normáit és értékeit, vagy továbbra is gyakorolni szeretném, részben vagy egészben, eddigi hagyományaimat. Harmadszor, nagyon fontos, hogy a meghozott döntést *mennyire fogadja vagy utasítja el a befogadó országban/helyen lévő többség*. Ha az én régi környezetemben hagyomány volt minden este megpofozni egy idegent, az új társadalmi normák eltéréseiből következően nem

¹²⁶ Hall 1997.

¹²⁷ Pete Krisztián: Identitás (módosította: Bokor Tamás, Demeter Márton, Knapp Ádám).
<http://ktnye.akti.hu/index.php/Identit%C3%A1s> Letöltés ideje: 2009.02.26.

biztos, hogy e hagyománynak rajtam kívül mindenki örülne az új „hazában”. Sok múlik azon tehát, hogy mennyire engedik gyakorolni vagy ellenkezőleg, készítettik elhagyni addigi hagyományainkat (erről lesz még szó alábbiakban). Ez szinte természetes konfliktus. Ebből viszont az következik, hogy szükséges egy bizonyos alku létrehozása, hiszen az identitásnak az is része, hogy ezt az alkut megkötik a szóban forgó felek, és elfogadják azt, vagy elutasítják. Csak ezután következhet a kirekesztés és beilleszkedés fokának mérése, ha meg van határozva, hogy ezt mihez viszonyítva mérjük. Persze ez nem mindig ilyen egyszerű.

Identitásunknak nem minden alkotóját választhatjuk mi magunk. Ilyen például a bőrszín vagy a származás. Ha ezen elemek lényegesen eltérnek a többségi társadalom természetes kulturális mintáitól, akkor nagyon könnyen válhatunk eleve kirekesztetté, azaz „idegenné”.

Idegenség

A klasszikus elméletek szociológiai értelemben próbálják meghatározni az idegenséget, és a magyarázatát keresik annak, milyen társadalmi struktúrákban és folyamatokban kezelnek embereket és csoportjaikat idegenként. Simmels megfogalmazásával: „az idegen az a vándor, aki nem vándorol tovább, aki ma érkezik, és holnap itt marad”.¹²⁸ Robert Park munkáiban olvashatunk a marginális emberről (marginal man), aki „két kultúra határán áll, és egyéni forrásokat kell mozgósítania az ebből fakadó kulturális konfliktus megoldására”. A konfliktusnak két kimenetele is lehetséges. Az egyik a bevándorló és az őshonos kultúra határán egy új, hibrid kultúra létrehozása, a másik pedig az, hogy a domináns kultúra megtagadja a befogadást. Ez utóbbi a befagyasztott marginalitás esete, melynek következménye az anómia és a deviancia.¹²⁹

Stichwech úgy gondolja, hogy a rétegzett társadalmakban az idegen helye és szerepe eleve adott, a társadalom szerkezetéből következő státusúroket tölti be.¹³⁰ Tehát a komplex társadalmak az idegenség stabilizálására törekednek. A tolerancia morális törvénye csak a liberális minimummal teszi összeférhetővé az idegenséget, annak strukturális meghatározottságán *nem* változtat.

Baumann a társadalmi kapcsolatoknak két alapvető formáját különbözteti meg: a barátságot és ellenségeséget. A modern nemzetállamok elsődlegesen ezeket a barátokat és ellenségeket jeleníti meg, az ellenséget pedig az idegenben ismeri fel, és felszámolni igyekszik azt. Az ambivalenciát tehát az asszimilációnak különböző programjaival próbálja megszüntetni. A modernitást e tekintetben meghatározta az Emberi és Polgári Jogok Nyilatkozata, mely az ember meghatározását az állampolgárra szűkítette. Ez azt jelentette, hogy mindenki idegen, aki nem állampolgár, vagyis nem tagja a politikai nemzetnek. Ezután az ember és polgár jelentése közti „résbe” költöztették az idegent, melynek prototípusa a nemzetállamok idejében: belföldön élő külföldi.¹³¹

Radtke szerint a funkcionálisan differenciált modern társadalmakban megszűnik a saját és idegen dichotómiája. Közöttük helyezkednek el a semleges idegenek csoportjai, ők funkcionális szerepeikben jelennek meg és a hozzájuk való viszonyt a közömbösség határozza meg.¹³²

A bevándorló idegenek által felvetett problémák kezelésére vonatkozóan a huszadik században három, alapvetően politikai, de társadalomtudományok által alátámasztott koncepció létezett: az asszimiláció, az integráció és a szegregáció.

A bevándorlók második és harmadik generációjánál az etnicitásnak új formáit fedezhettük fel, „új és az eddiginél fontosabb szimbólumokat”, „revitalizálódó etnikai

¹²⁸ Simmelt idézi Feischmidt Margit 1997:11.

¹²⁹ Feischmidt 1997.

¹³⁰ Stichwech 1993.

¹³¹ Feischmidt 1997.

¹³² Radtke 1997.

kapcsolatokat (melyek a mindennapi problémák megoldásához nyújtanak segítséget)”, és az „etnikai alapú politizálás új módozatait”.¹³³

Multikulturalitás Franciaországban

Franciaország a világ igen jelentős részein hosszú ideig gyarmatosító ország volt, a gyarmatokon a saját társadalmi módozatainak egy része mellett bevezette saját nyelvét és kultúráját, idegen népek eltérő életformái közé. Aztán az ember „szabad mozgása” tovább erősítette a gyarmatosítás által okozott kulturális különbségek ütközését. A bevándorlók eltérő értékei, általában: szemmel is látható szokásai, hagyományai (hiszen a nyugati Franciaországhoz képest más értékeket jelenítenek meg) okoznak problémát a többségi kultúrával szemben. A bevándorlás a franciaságot, vagyis az etnikai-politikai önértelmezést „támadja” meg, a bevándorlók beözönlése etikai-kulturális szempontból megváltoztatja ugyanis a népesség összetételét.¹³⁴

Bár erős a francia sovinizmus, a francia kultúrát nagymértékben meghatározza a bevándorlás is. Azok a problémák, amelyeket magával hoz a bevándorló. Amerika „olvasztótégelyével” ellentétben, Franciaországban nem szeretnék elismerni a multikulturalitás jelenlétét. Franciaország egy nemzet, egy kultúra, egy nép. A nyelv és a kultúra mindenki számára adott, és egységes. Aki ott él, az beszéljen francia nyelven, viselkedjen franciaként, legfeljebb otthon, a közélettől elkülönítve gyakorolhatja ettől eltérő hagyományait. A vallást különösen, de a francia társadalomtól eltérő más értékeit is az egyénnek otthon kell hagynia, így nem ütközhet (nyilvánosan) a „természetes” normákkal és viselkedésmintákkal.¹³⁵

Fontos, hogy a többség elfogadja vagy legalább eltérje a máshonnan közvetített értékeket.

A diszkrimináció lehet pozitív vagy negatív, bár hosszútávon mindkettő kellemetlen következményekkel járhat (erre a Zebda nevű együttesnél visszatérek). Mivel megkülönböztetett ilyen vagy olyan szempontból, az érintett *saját magát is elkülöníti* a többségtől, és keresi az ő identitásának megfelelő, szükségszerűen kisebbségi csoportot, amellyel azonosulni tud.

Franciaországban a legkülönbözőbb identitásokkal és a legkülönbözőbb kultúrával rendelkező egyénekkal találkozhatunk „egy helyen”, mégis: valamennyi eltérő érték ellenére a francia kultúra elemeit *mindegyikben* megtalálhatjuk.

A Zebda egy multietnikus francia zenekar, amelynek dalszövegei – sőt, még a zenéje is – az állampolgárság és hovatartozás kérdéséről a Franciaország külvárosaiban élő fiatalok szemszögéből nagyon jó – mármint pontosnak tartott – képet ad. A különbözőség, a diszkrimináció, a kirekesztettség érzete és tudata megjelenik a zenéjükben, miközben a *társadalmi, nemzeti és transznacionális identitásra* koncentrálnak, és ezek alapján azonosítanak és hoznak létre egy csoportot.¹³⁶ A *Billy Ze Kick et les Gamins en Folie* inkább egy bolondos, szabad szellemű értékrendszerrel és normákkal ellátott *szubkultúrán keresztül* jeleníti meg a kulturális sokféleséget. Náluk nem a „különbözőség” a lényeg, hanem az egyediség. S mint gondolkodó, szabad lények az összetartás jelentőségét hangsúlyozzák a globalizáció és a fejlődés okozta „téves értékek” ellen (például a média káros hatásai magára az egyénre és így „mindenkire”).

¹³³ Feischmidt 1997.

¹³⁴ Habermas 1997.

¹³⁵ Rochefort, Philippe: Intercultural differences: what the French like the best! (#7).

<http://www.understandfrance.org/France/Intercultural7.html#anc629243> Letöltés ideje: 2009.02.26.

¹³⁶ Irvine, Jonathan 2008 *Citizenship and Belonging in Suburban France: The Music of Zebda*.
<http://www.acme-journal.org/vol7/JEr.pdf> Letöltés ideje: 2008.10.13.

A ZEBDA EGYÜTTES

Az együttes neve és összetétele

A Zebda egyfajta szójáték: Zebda (زبدن, úgy ejtik: Zibdah) az arab megfelelője a francia *beurre* szónak, ami vajat jelent. A *beur* szó azonban a *verlan* (utcai szleng) értelemben az észak-afrikai bevándorlók leszármazottjaira utal, az *arabe* (arab) szó betűit cseréli fel. Témánk szempontjából is érdekes ez a szójáték mivel, mint említettem, Franciaországban létezik nemzeti és nem nemzeti identitás. Ez az „alcsoporthoz” bármelyik kategóriának ellentmond, és főleg ellentmond az „egy és oszthatatlan” francia (politikai) nemzeti identitásnak.¹³⁷ A Francia Köztársaság politikai hagyományának megfelelően ezt a nemzeti / nem nemzeti dichotómiát szeretnék eloszlatni, hiszen úgy vélik, hogy e különböző kultúrák hagyományai már rég beleivódtak a francia kultúrába, ha mégsem, akkor a kulturális franciaság a mai napig örömmel „szívja magába”.¹³⁸ Ennek pedig – a Zebda együttes szerint – örövezni kellene, és kihasználni a kulturális sokféleség előnyeit.

A „Zebda son” (Zebda hangzás) sem írható le egy konkrét stílussal. Zenéjükben szintén keverik a különböző kultúrák hangzásait és hangszereit. Ezt az együttes tagjainak sokszínűsége is magyarázza. Hét tagja van az együttesnek, a tagok mind franciának születtek, de valamely más kultúra leszármazottjai. A három énekes, Magyd Cherfi és a két testvér, Hakim és Mustapha Amokrane, algériai származásúak, de Toulouse-ban születtek és ott nevelkedtek. A többi zenész: Pascal Cabero (gítár), Rémi Sanchez (szintetizátor, harmonika), Joel Saurin (basszusgítár) és Vincent Sauvage (dob), szintén Franciaország délnyugati részén nevelkedtek és ők sem francia, hanem spanyol vagy olasz származásúak (1. ábra).



1. ábra. A Zebda együttes tagjai¹³⁹

Toulouse-iak és franciák: mégis nagy hatással volt rájuk a felmenőik kultúrája és hagyománya. Ezeket az értékeket nemcsak dalszövegeiken, hanem zenéjükön keresztül is eljuttatják a hallgatóhoz. A dalaikban használt hangszerek széles skálája, az észak-afrikai hagyományos furulyától kezdve az elektronikus zenei hatásokon át a skótdudáig vagy a hagyományosan francia harmonikáig, mind valamilyen konkrét hangulatot idéz elő, mindet egyfajta *szimbólumként* (a szavakat helyettesítve) alkalmazzák.

¹³⁷ Irvine, Jonathan 2008:205. <http://www.acme-journal.org/vol7/JEr.pdf> Letöltés ideje: 2008.10.13.

¹³⁸ Crumley, Bruce *Zebda: The Sound of the New France* <http://www.culturekiosque.com/nouveau/portrait/rhezebda.html> Letöltés ideje: 2008.10.27.

¹³⁹ A képen balról jobbra haladva látható: Hakim, Magyd, Mouss (elől) és Pascal, Vincent, Joel és Rémi (hátul).

A külvárosok és a rap, hip-hop

Franciaországban a banlieue szó a külvárost jelenti, de csak elvileg. Általában a banlieue szó hallatán a „nemzeti érzelmű” franciák (ahogy a politikában a francia szélsőjobboldal) inkább a bűnözésre, munkanélküliségre és társadalmi „fertőre” gondolnak, amit általában a bevándorlásnak tulajdonítanak.¹⁴⁰ A banlieue-ben nevelkedett fiatalok a kirekesztettség, a diszkrimináció és az igazságtalan előítélet áldozatainak érzik magukat, ebből a rájuk kényszerített, vagy annak érzett „szerepből” pedig képtelenek kilépni. Így a Zebda a város-külváros „vitájára” is megpróbál rávilágítani, tehát *konkrét szociális terek versenyére utal*, és rávilágít a módszerre, amellyel a zenekar részt vehet a politikai vitában. A rap és a hip-hop tökéletes „lehetőséget nyújt a kulturális marginalitás felfedezéséhez”.¹⁴¹ A francia rap sokszor a gettókkal hasonlítja össze a külvárosokat. A Zebda ehelyett próbálja kidomborítani az identitások és értékek sokaságát, sokféleségét, amelyek azonban a strukturálisan szekularizált „mini-társadalmakban” mind-mind franciának vallják magukat.

Az *Utopie d'occase* (A lehetőségek utópiája) elnevezésű albumukon a *J'y suis j'y reste* (Itt vagyok, itt maradok) című dal néhány sorában ezt meg is említik. „Ils ont l'accent mais ils n'ont pas l'accès (megvan az akcentusuk, de nincs beleszólásuk) /Tout ça, ça vous fait de méchantes poussées (minden, ami rosszindulatú reakciót vált ki) /Comme une guerre qui porte son nom (mint egy háború melynek van neve) /De chaque prénom (ami minden egyes keresztnévből áll).¹⁴² Az akcentus a toulouse-i akcentusra utal, arra, hogy Franciaországban lehet az egyén bármennyire francia állampolgár, sokszor válhat diszkrimináció áldozatává, ha szemmel láthatóan, szembetűnően etnikai kisebbséghez tartozik. A *háború, melynek neve van* az 1954-től 1962-ig tartó algériai háborúra utal. Az utolsó két sorával tehát összefüggésbe hozza a gyarmatosítás történelmével a mai, Franciaországban jelenlévő diszkriminációt azokkal szemben, akiknek nevei tükrözik a származásukat.¹⁴³

A műfajok keveredése a Zebda zenéjében

A Zebda zenéje keveri ezen kívül a rock, reggae, ragga, chanson, ska és raï stílusokat. Ezzel nemcsak műfajokat, hanem ötvözi a különböző befolyásokat is, amelyek hatottak rájuk, egyrészt abból a kultúrából, amelyben élnek, és amelyben megszülettek, másrészt a kultúrából, amelyekből szüleik, nagyszüleik jöttek.¹⁴⁴ A ragga vagy raggamuffin a reggae műfaj, némi elektronikus zenével alátámasztva, az 1980-as évek végén, az 1990-es elején kapta az elnevezést Angliában, ahol a hip-hop elemeit kívánták keverni a dancehall műfajával.¹⁴⁵ A ska az 1950-es években vált ismertté, a reggae egyfajta elődje, szintén a karibi, jamaikai hagyományos zene és a blues, stb. stílusokat keveri.¹⁴⁶ A raï Algériából származó népzene, mely spanyol, francia, afrikai-amerikai és arab zenei stílusokat kever. Az 1930-as évekbe nyúlik vissza, arabul a szó azt jelenti: „vélemény”.¹⁴⁷ A zenéjükben tehát igen sok hangzást fedezhetünk fel, a „sokféleséget” pedig hirdetik a társadalmi életben (a közéletben) is.

¹⁴⁰ Irvine, Jonathan 2008:201. <http://www.acme-journal.org/vol7/JEr.pdf> Letöltés ideje: 2008.10.13.

¹⁴¹ Frith 2003:20.

¹⁴² Zebda: *Utopie d'occase* (2002) *J'y suis j'y reste*.

¹⁴³ Irvine, Jonathan 2008:206. <http://www.acme-journal.org/vol7/JEr.pdf> Letöltés ideje: 2008.10.13.

¹⁴⁴ Reggae. <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Reggae> Letöltés ideje: 2008.08.02

¹⁴⁵ Raggamuffin. <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Raggamuffin> Letöltés ideje: 2008.08.02.

¹⁴⁶ Ska. <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Ska> Letöltés ideje: 2008.08.02.

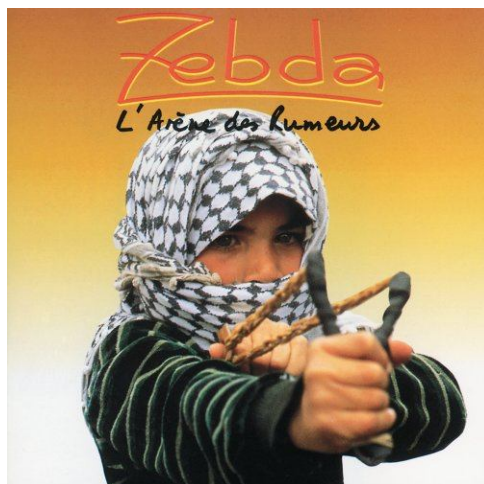
¹⁴⁷ Rai. <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Ra%C3%AF> Letöltés ideje: 2008.08.02.

A Zebda-féle mozgalom bemutatása az együttes albumain, dalain keresztül

A francia populáris zenében szinte „divattá” vált, hogy a dalszövegekben súlyos, társadalmi-globális szinten is jelentkező problémákat fedezhetünk fel, és a Zebda is ilyen együttes. A származás alapú diszkrimináció ellen a Zebda tagjai aktívan is fellépnek. Tulajdonképpen ezzel a baloldali aktivizmusra való hajlammal jött létre az együttes. 1985-ben egy toulouse-i bűnmegelőző és helyi közösségszervező társaság készülöben lévő videójához kellett egy zenei együttes. Ez a társaság a szegénynegyedekben élő fiatalok és/vagy etnikai kisebbségek szólásszabadságának és szubkultúrájuknak gyakorlását ösztönzi, ennek révén segíti beilleszkedésüket. Magyd Cherfi, aki ekkor már „közösségszervezőként” a társaságnál dolgozik, összehívja régi zenész ismerőseit, hogy a rövidfilmben ők szerepeljenek együttesként. A tagok már az első alkalommal nagyon jól érezték magukat, így a forgatás végén úgy döntöttek, hogy „megtartják” az együttest.¹⁴⁸ Mindnyájan részesei voltak különböző közösségi projekteknek, így akarva-akaratlanul is mindenféle jótékonyági és helyi aktivista koncerteken léptek fel, ezzel elindították a Zebda-féle mozgalmat. 1988-ban elkezdtek hosszú távra tervezni az együttesrel kapcsolatban, és az 1989-ben saját kezűleg felvett kazetta, a *Zebdomania* utáni koncertek meghozták a sikert. Az a szemléletük, hogy ne harccal győzzük le a megkülönböztetést vagy elnyomást, hanem tegyünk valami hasznosat ellene – mindenhol megfogta a kisebbségben élő embereket.

L'arene des rumeurs

Tudatában annak, hogy a média jó közvetítő eszköz, az együttes nagyobb terveket is szült, és egy lemezkiadóval való szerződés után megjelent 1992-ben az első album: *L'arene des rumeurs* („A fölös-szó, a pletyka arénája”). Eleve a borító nagyon érdekes hangulatot teremt (2. ábra).



2. ábra. Zebda: *L'Arène des Rumeurs*

Fakuló narancssárga háttér előtt egy arabnak feltételezett fiú áll (a fiú fejét és arcát lepel fedi el), aki éppen egy csúzlival céloz felénk. Az első albumon szórakoztató dallamok és ritmusok között kissé katonás jellegű, mozgalmi szöveget hallhatunk. Bár egészében véve „mulatós” hangulatú az album, a jó humorral ellátott szövegekben itt is megfogalmazzák az együttes céljait.

A *Minot des minorités* (Kisebbségek kislíra) című dalukban a többségi társadalmat szólítják meg humorosan, miközben üdvözlük a kisebbséget: „Je parle, parle des minorités (beszélek, beszélek a kisebbségről)/ Zebda says welcome to you (a Zebda üdvözlöl titeket)”.¹⁴⁹

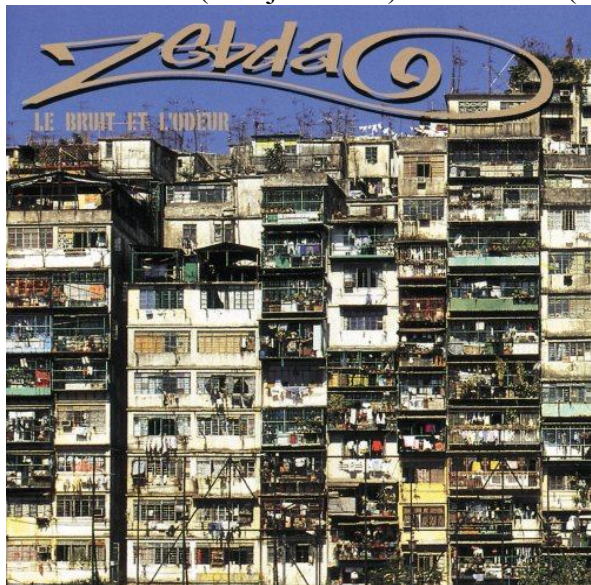
¹⁴⁸ Zebda. http://www.rfimusique.com/siteen/biographie/biographie_6150.asp Letöltés ideje: 2008.11.13.

¹⁴⁹ Zebda: *L'arene des rumeurs* (1992) *Minot des minorités*.

Eleve láthatjuk, hogy világnyelven üdvözlük a különböző kultúrákból származó, egy helyen kisebbségként élő embereket. Emellett szóba hozzák a kulturális különbségeket is, és a kultúrák, identitások fontosságát számukra, érthető nyelven: „Moi je m'instruis en mangeant un steak! (Miközben beafsteak-et eszek, művelt leszek!) /Je fais la connaissance de „culture” et je m'éveille (a „kultúrával” ismerkedem és felébredek) /Et meme allongé sur mes deux oreilles (akkor is, ha a két fülemlen fekszem)”.¹⁵⁰

Le bruit et l'odeur

1995-ben megjelent a *Le bruit et l'odeur* (A zaj és a bűz) című album (3. ábra).



3. ábra. Zebda: *Le bruit et l'odeur*

A lemez borítóján egy összezsúfolt, lepusztult lakótelepi házat láthatunk, nem hiába. Az új album címét ugyanis Jacques Chirac, volt francia elnök, 1991-ben elhangzott beszéde ihlette. Chirac beszédében azt kérdezi: „Hogyan akarják, hogy a francia dolgozzon, ha feleségével együtt keres 15 000 francia frankot, és a szomszédba pillantva lát egy „túlzsúfolt” családot egy apával, három vagy négy feleséggel és több tucat gyerekkel, akik minden munka nélkül megkapnak 50 000 francia frankot, csupán szociális segélyként... Ha ehhez hozzáadjuk a zajt és a bűzt, nos, a francia dolgozó ettől megőrül”.¹⁵¹ Ez az album már sokkal intenzívebben reflektál a Franciaországban jelenlévő problémákra a többségi kultúra és a kisebbségek között. A rasszizmust, a társadalmi-kulturális diszkriminációt és a bevándorlást bűnbakká állító nézetrendszert szinte prózai megfogalmazásban érinti. Az erősebb kritikájú dalszövegek felkavartak valószínűleg mindenkit, aki hallotta, és főleg azt, aki azonosulni tudott velük.

Márpedig Franciaországban sokan tudtak azonosulni vele: még mindig szükségét érzi a közönség annak, hogy a társadalmi egyenlőségért és emberi jogokért „küzdjenek”, és egyfajta szubkultúrát létrehozva, az egyének részesei lehessenek ennek a szubkultúrának.

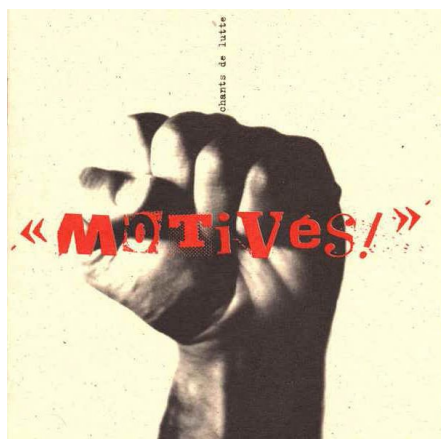
Tactikollectif

1997-ben új irányba is elkezdtek mozogni: A három énekes saját közösségi alapítványt hozott létre, *Tactikollectif* néven. Nekiálltak egy jótékonyági projektnek az illegális bevándorlók

¹⁵⁰ „dormir sur les deux oreilles” = „mélyen aludni” franciául.

¹⁵¹ Beur, Rafael It's the way you tell 'em, Jacques
<http://www.guardian.co.uk/news/observerblog/2005/jul/05/itsthewayyou> Letöltés ideje: 2009.03.21.

(„les sans papiers” azt jelenti: hivatalos okmányok nélküliek) helyzetének megkönnyítése céljából. Saját finanszírozásból elkészítették a *Motivés* című albumot, a Tactikollectif lemezét, hogy a Zebda által elbeszélte törekvéseket a valóságban is megvalósítsa (4. ábra).

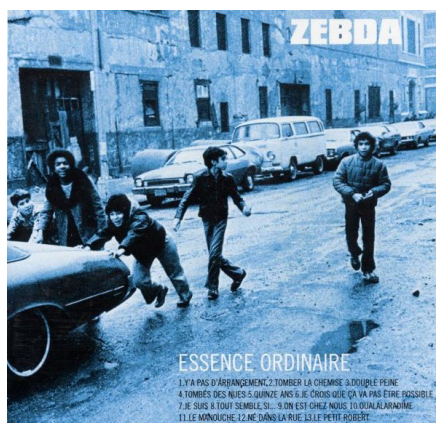


4. ábra. Tactikollectif: *Motivés*

A lemezen 10 „indulót” hallhatunk, többek közt a „Chant des partisans” (A partizánok éneke) című régi dalt, új kóruszöveggel: „Motivé, motivé, il faut rester motivé” (motivált, motivált, motivált kell maradni).¹⁵² Itt tehát már tényleg nagyon komolyan, deklarálta is fellép az együttes azért, hogy a Franciaországban élő etnikai vagy másféle kisebbségeket valamilyen módon érdemben segítse a beilleszkedéshez.

Essence ordinaire

A rövid szünet után a Zebda 1998-ban ismét visszatért. Az *Essence ordinaire* (Hétköznapi benzin) az együttes „berobbanó” albuma. A cím elgondolkodtató humorral nyer értelmet az albumborítón: egy lepusztult környéken néhány, etnikai kisebbségnek látszó fiatal fiút ábrázol, ahogy éppen tolnak el egy autót (5. ábra).



5. ábra. Zebda: *Essence ordinaire*

Ezen a lemezen vannak az együttes leghíresebb, legismertebb, azaz legpopulárisabb dalai. Ezen a ponton már nyomatékosan éreztetik mondanivalójukat, nemcsak humoros rímekkel és zenei sokféleséggel, hanem az érzelmek aláfestésére használt mindenféle hangszerekkel is. A Közel-Kelet zenéje beleolvad az eddigi dallamokba. A nosztalgikus hangulatokat származásukhoz kötött hangszerek testesítik meg, mostani élethelyzetüket a mindenféle zenei

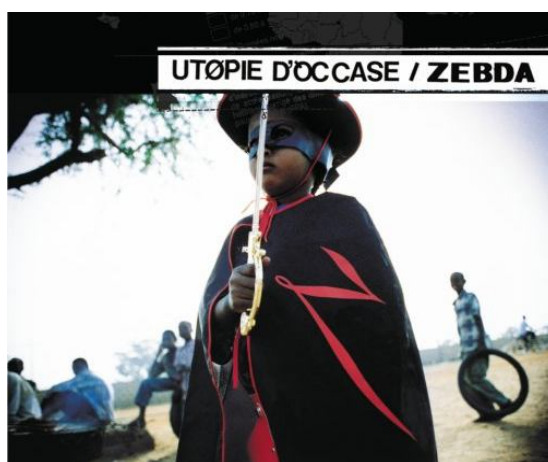
¹⁵² Zebda http://www.rfimusique.com/siteen/biographie/biographie_6150.asp Letöltés ideje: 2008.11.13.

hatások kavalkádja. Ezzel is egyféleképpen kifejezi nézeteit, miszerint ahogyan a zenei, úgy az átfogó kulturális integráció is lehetséges. Az első sláger az albumról a *Je crois que ça va pas être possible* (Úgy érzem, nem fog menni) nagyon humorosan jeleníti meg a „szemmel azonosítható” kisebbségek nehéz helyzetét a mindennapokban.¹⁵³

A dalban említik az állásinterjún átélt élményeket: „J'ai bichonné un excellent curriculum vitae (megalkottam a tökéletes önéletrajzot) /Couleur et Macintosh enfin toute la qualité (színek, machintosh, minőség meg minden)... / Quand il m'a vu, j'ai vu que tout s'est obscurci (amikor meglátott, minden sötétebbé vált) /A-t-il senti que je ne lisais pas la bible et il m'a dit (érezve talán, hogy a Bibliát nem olvasom, azt mondta) /Je crois que ça va pas être possible, Pas être possible, pas être possible (úgy gondolom nem lehet, nem lehet, nem fog menni).”¹⁵⁴

Utopie d'occase

A következő albumuk mintha kevésbé vidám hangulatot idézne, az *Utopie d'occase* (A lehetőségek utópiája) egy kicsit komolyabb hangvételben, melankolikusabb tónusban mutatja be a multikulturalitást (6. ábra).



6. ábra. Zebda: *Utopie d'occase*

Emellett jobban érzékelhetjük, hogy mindkét oldalt felszólítja az alkalmazkodásra, hiszen itt kettőn (vagy sokkal többön) áll a vásár.

A *Goota ma difference* (Kóstold meg a különbségemet) című dalban mindezt, és a beilleszkedés akarátának a lehetőségek korlátai miatti hiánya, az egyenlő emberi értékek alapján való megítélés elfeledése *mindkét* csoportnak szól. „Je veux pas être la bouche qui (nem akarok az a száj lenni, aki) /crois s'être lavée en passant la tête sous la douche (azt hiszi tiszta, mert a zuhany alá dugom a fejem) /j'ai pas besoin d'être un aigle (nincs szükségem arra, hogy sas legyek) /c'est pour ceux qui perdent que j'ai un faible (azokat kedvelem, akik elvesztek) /pour ceux qui me ressemblent (azokat, akik rám hasonlítanak) /mais qui me disent „on avance” (de akik azt mondják „előre haladunk”).¹⁵⁵ Tehát a „szükséges hagyományok” újraértékelésére szólítják fel a kisebbséget is, hiszen nem lehet a semmiért cserébe akármit is követelni. Ahhoz, hogy a különbség mint egyfajta kulturális előny jelenjen meg a társadalomban, a kulturális sokféleséget, etnikai különbségeket harmonikusan felhasználva, nem pedig önző módon kihasználva lehet társadalmi egyenlőséggé változtatni.

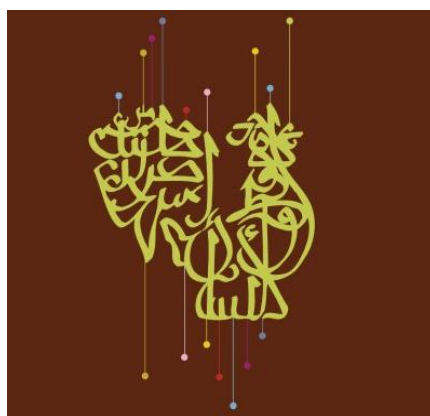
¹⁵³ Zebda http://www.rfimusique.com/siteen/biographie/biographie_6150.asp Letöltés ideje: 2008.11.13.

¹⁵⁴ Zebda: *Essence ordinaire* (1998) *Je crois pas que ça va pas être possible*.

¹⁵⁵ Zebda: *Utopie d'occase* (2002) *Goota ma difference*

A cím egyrészt az együttes által létrehozott kiadó elnevezése, de ami számunkra érdekes, hogy ez arabul egy nagy főző lábost, esetleg bográcsot jelent.¹⁵⁶ Már a tanulmányom elején említettem az amerikai *melting pot*, azaz olvasztótégely metaforát, *itt pontosan erről van szó*. A dalszövegekben szinte minden szónak súlya és jelentősége van. Nem arra használják a szavakat, hogy slágerdalokká, vagy értelmetlen szövegeléssé váljanak, hanem irodalmi szinten, a zenében fejtik ki politikai véleményüket – amely a többségi társadalom számára is elfogadható szemlélet.

A borítón egy kakast láthatunk, amely az alapvető (gall) francia szimbólum, ebből a kakasból azonban kiolvashatunk egy arab szöveget, mely lefordítva így szól: „Ha a Föld a hazám, az emberiség a családom” (7. ábra).¹⁵⁷



7. ábra. Zebda (Live): La Tawa

Itt a gyarmatosító és gyarmatosított kultúra kölcsönhatásáról beszélhetünk, a gyarmatosítás utáni helyzetről. Az arab nyelvi gondolkodást egy attól idegen nyelv idomításával, saját belső szabályainak felforgatásával, különös metafora-társítások rögzítésével egy furcsa, nehezen vagy egyáltalán nem érthető francia közösségbe ágyazva létrehozott alkotás, melyet igazán csak arab nyelvi ismeretekkel, gondolkozási sémákkal lehet megérteni. Ez egyfajta re-kolonizáció, amelyet a gyarmatosított hajt végre a gyarmatosító hátrahagyott nyelvi hagyatékán, magán a nyelven.¹⁵⁸

Az integráció lényege, hogy az olvasztótégelyben előállított közös kultúrával éljünk, hogy a többség-kisebbség dichotómiája megszűnjön, emellett minden egyén megőrizhesse saját identitását alkotó értékeit, és ne érezhesse magát emiatt kirekesztettnek. Sajnos a „gettólázadások” során kiderült, hogy a „demagógia a problémák rendezésekor túl gyakran felülkerekedett a józan ész”. Yves Thrérard (Le Figaro újságírója) a *Franciaország pellengéren* című cikkében idéz olyan véleményeket, melyek szerint „Franciaország önnön arroganciáját fizeti most meg, híres integrációs modellje a világ szeme láttára lesz semmivé”.¹⁵⁹

A Zebda nem csak saját etnikai kisebbsége mellett áll ki, hanem a világ minden táján ilyen gondokkal küszködő publikumhoz beszél. Egy nagycsaládot alkot sok kis „multikulturális” csoportból, amelyek mind a származás, hovatartozás, különbözőség alapján azonosítanak és hoznak létre egy szubkultúrát, és a fejlődést, előrehaladást kívánják elérni.

¹⁵⁶ Irvine, Jonathan 2008:202. <http://www.acme-journal.org/vol7/JEr.pdf> Letöltés ideje: 2008.10.13.

¹⁵⁷ Irvine, Jonathan 2008:203. <http://www.acme-journal.org/vol7/JEr.pdf> Letöltés ideje: 2008.10.13.

¹⁵⁸ Szigeti L. László: *A többoldali identitás emancipációja*. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre39/sziget.htm> Letöltés ideje: 2008.12.20.

¹⁵⁹ Külvárosok robbanása <http://itthon.transindex.ro/?cikk=3688> Letöltés ideje: 2008.09.22.

Ha néha szünetelt is az együttes zenei tevékenysége, a három énekes szólókarriert kezdett, mindegyik folytatva a „Zebda-hatás” útját. A két testvér, Mouss et Hakim, együtt létrehoztak egy albumot (*Hakim et Mouss – ou le contraire*), és még 2009-ben, az év elejét már betáblázva, is aktívan koncerteznek.¹⁶⁰ Magyd Cherfi szintén sok remekművet tudhat magáénak, két könyvet írt: a *Livret de famille*, 2004 (a családi könyvecske) és a *La Trempe*¹⁶¹ (2007), emellett két szóló albuma is van: *La cité des étoiles*, 2004 (A csillagok városa), és a *Pas en vivant avec son chien*, 2007 (Nem él együtt a kutyájával). Emellett a *Varázsfúvóla* feldolgozását is kiadta, amelyben ő meséli a történetet, a toulouse-i általános iskola gyermekei pedig illusztrálják azt.¹⁶² Mivel ez már nem tartozik az együttes tevékenységéhez, nem is részletezem, csak fontosnak tartottam említeni, hogy a tagok egyénileg is folytatják ezt az aktivizmust, az együttesen kívül is.

A BILLY ZE KICK ET LES GAMINS EN FOLIE NEVŰ EGYÜTTES

Az együttes megalakulása, elnevezése és tagja

Térjünk rá a Billy Ze Kick et les Gamins en Folie nevű együttesre. Nem véletlenül említettem a fenti sorokban a „gettólázadásokat”, hiszen ez az együttes egyik fő jellemzője: a lázadás. Az 1968-as diáklázadások szellemét és a hippie kultúra filozófiáját próbálja a mai, globalizált világra átvetíteni. Az egyediség és egyéniség fontosságát, az emberi jogok és identitások szabad gyakorlását hangsúlyozzák. Az együttes Rennes-ben indult, ami breton eredetű nagyváros Franciaországban, Bretagne tartomány székhelye. Az első albumot egy kis lakásban vették fel a barátok, akkor még ők sem gondolták, hogy valódi kultusszá válik majd a zenekar.

Az elemzést itt is az együttes nevével kezdeném. A Billy Ze Kick et les Gamins en Folie magyarul azt jelenti: *Billy Ze Kick és a megbolondult kölykök*. Jean Vautrin regényében, amelyből film is készült, Billy Ze Kick egy mesebeli figura. Nem is akármilyen. Egy francia rendőr által, a lányának esti meseként elbeszélte történetben ez a kitalált alak egy sorozatgyilkos, aki a regény során kilép az esti meséből, és három diáklány halála után egy cetlit hagy maga után, amelyen az áll: „Billy Ze Kick”.¹⁶³ Eleve az együttes nevének választása igencsak radikális, ehhez hűen az együttes is elég extrém. Billy Ze Kick, más néven Nathalie Cousin a „fronténekesnő”, testvére Bobby T. Bang, M. Bing, és még néhány fiatal, a zenélés kedvéért összeállnak, és elkezdnek saját dalokat és szövegeket alkotni. A frissen megalakult együttes külvárosi bárokban és alternatív kocsmákban lép fel, a kezdeti közönség tehát mindenképpen valamilyen formában szeretne eltérni, vagy eleve el is tér a többségi társadalomtól. Hiszen a franciaországi külvárosokról már meséltem, és az *alternatív* szó eleve „mást” jelent. A tagok állandóan cserélődnek, a honlapjukon mára ennyi régi és új tagot említenek: Billy Ze Kicket természetesen, és még tizenhármat énekest, tizenhárom hangszerest, és tizenegy, a turnékon velük tartó „minden másért felelőst”, ezen kívül még három támogatót. Ilyen összetételű együttest eleve nehéz (ki)találni. Már az együttesen belül is egy egész nagy kisközösségről beszélhetünk. Nem véletlenül, hiszen a tagok a mai napig azt vallják magukról, hogy sokkal inkább barátok, egy nagycsalád tagjai, mint profi énekesek vagy zenészek. Az együttes hosszabb szüneteltetéseit is ezzel magyarázzák.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Mouss et Hakim (hivatalos honlap) <http://www.moussethakim.fr/mouss-et-hakim.html> Letöltés ideje: 2008.12.20.

¹⁶¹ „La trempe” = A forró vas hideg vízbe mártása, mely során a hűtéstől erősebbé, keményebbé válik az anyag.

¹⁶² Magyd Cherfi (hivatalos honlap) <http://www.magydcherfi.com/index2.php> Letöltés ideje: 2008.12.20.

¹⁶³ Billy Ze Kick <http://www.imdb.com/title/tt0088806/> Letöltés ideje: 2008.09.15.

¹⁶⁴ Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: c’est reparti!

Az együttes által közvetített értékek

„Le Killer’s Trip” és az első album

Néhány tag nemcsak a koncerteken, hanem a színpadon is megmérettette zenei tudását, és létrehoztak egy musical darabot, majd kevés pénzből, nagy nehezen, egy huszonhét perces rövidfilmet, a „Le Killer’s Trip – La Queue du Dragon” (A gyilkos utazása – A sárkány farka) című darabot. Ezt a koncerteken később a kivetítőn játszották, a dalait minden Billy Ze Kick rajongó ismeri (8. ábra).



8. ábra. Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: Le Killer's Trip (plakát)

Az első albumot végül egy lakásban vették fel 1991-ben. Két részre oszlik: az első egy szórakoztató „bemutakozás” az együttes részéről, mindenféle reggae, ska és elektro, a „pop expérimentale” és a punk-new wave stílusokat keverve. A második része: a „Le Killer’s Trip” című rövidfilmben hallható dalok.

Az első befutott dal *Mangez-moi* címmel jött ki, magyarul „Egyetek meg”. Ez a dal egy kellemes délutánról szól, pontosabban egy csodaszép őszi délutánról, miközben a főszereplők varázslatos, hallucinogén gombát szedtek és ettek. „A dal ráébreszti a franciákat, hogy nem a bor az egyetlen drog, amely megterem ezen a földön”.¹⁶⁵ Nagyon szórakoztató, mesebeli dallamokkal mesélik el ezt a történetet, melyen sok francia gyermek (aki mára felnőtt fejjel emlékszik vissza) nőtt fel ezen a dalon – tudtam meg az internetes fórumok látogatásából.¹⁶⁶

Természet versus globalizáció

A Zebdával *ellentétben*, itt nem a „vissza a gyökerekhez” szemléletről van szó. Inkább egyfajta hippi filozófiájú, „vissza a természethez” szemlélettel mutatkozott be az együttes a nagyközönségnek. A multinacionális cégek, a média, és az általuk terjesztett „divat”, a „fejlődés nélküli globalizáció” ellen szólalnak fel. Az első albumon található *Radio K Sur* (Menő rádió) című dal éppen a média által terjesztett híreket, vagyis pletykákat kritizálja. „A

<http://www.rennes-infonet.fr/article-culture-1443-rennes-billy-ze-kick-rennes-gamins-en-folie-rennes-artemis-rennes-fannytastic.html> Letöltés ideje: 2008.12.02.

¹⁶⁵ Biographie de Billy Ze Kick et les Gamins en Folie <http://www.pudding-production.com/page/biographie%20billy%20ze%20kick.htm> Letöltés ideje: 2008.09.16.

¹⁶⁶ Fórum: Billy Ze Kick et les Gamins en Folie <http://www.krinein.com/musique/billy-ze-kick-billy-ze-kick-les-gamins-folie-a369.html> Letöltés ideje: 2008.09.15.

l'affut des potins, j'écoute les baratins (a pletykákat figyelve hallgatom a rizsát) /Quoi que tu fasses, quoi que tu disent (bármit csinálsz, bármit mondasz) /Tot ou tard on s'ra mis au courant de tous tes mauvais plans (előbb vagy utóbb megtudjuk, hogy milyen rosszkódásra készülsz) /Et ta vie de malfrat, on se la racontera (és a gonosztevő életéről beszélünk).¹⁶⁷

Erről az együttesről márpedig egy átlagos együttesnél sokkal többet lehet mesélni. A *Mangez-moi* slágerré válása után nem sokkal egy nantes-i rendőr feljelentette őket: szerinte az ő dalaikat hallgató fiatalok erkölcsileg lezülленnek. A párizsi bíróság csendben „betiltja” a zenekart. A kimondott-kimondatlan vád, hogy a tudatmódosító gombák és más szerek (a marihuána) fogyasztását népszerűsítik.¹⁶⁸

Itt ismét utalnék a 60-as évekbeli „virággyermekekre”, a hippikre. Saját, békés, a fogyasztói társadalomtól elkülönült közösségi életet éltek. A spirituális „utazások”, a „szabad élet” része volt az ő létformájuknak, egészen addig, amíg vissza nem tértek a társadalomba és egyes viselkedési mintákat be is ágyazhattak a többségi társadalom immár természetes normái közé. Ilyen például a farmernadrág, amely ma már nemhogy elfogadott, hanem az egyik legkedveltebb viseletté vált. A XXI. században már több országban is legálissá vált a marihuána fogyasztása, ahol nem, ott a fiatalok úgyis megoldják annak beszerzését. Ez komoly kérdés a mai szociológiában és politikában, a Billy Ze Kick pedig „mellette” tette le a voksát. Liberális-libertárianus nézeteik ezen a téren is megmutatkoznak. A CNN egyik riportjában azt nyilatkozzák viszont, hogy „ez nem politikai, hanem spirituális üzenet. Szabadok vagyunk és csupán természetes, enyhe drogról van szó. Isten nem hiába teremtette meg a gombát, csak nem szabad rosszul „felhasználni”, aki nem ért hozzá, az vigyázzon. Amit viszont a természet megadott, azt ki kell használni, és általa kapcsolatba kell lépünk a szabad énünkkel”.¹⁶⁹

Paniac

Az együttes a koncertek után szünetelt egy ideig, de Billy Ze Kick nem váratta meg sokáig a rajongókat, a szólóalbuma 1996-ban jött ki, ugyanazzal a temperamentumos, szabadszellemű rímekkel és dallamos, ütős zenei műfaj kavalkáddal (9. ábra).



9. ábra. Billy Ze Kick: *Paniac* (szólóalbum)

¹⁶⁷ Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: 1er album (1993, 1994) Radio K Sur

¹⁶⁸ Biographie de Billy Ze Kick et les Gamins en Folie <http://www.pudding-production.com/page/biographie%20billy%20ze%20kick.htm> Letöltés ideje: 2008.09.16.

¹⁶⁹ Myspace profile: Billy Ze Kick et les Gamins en Folie <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=76124166> Letöltés ideje: 2008.09.12.

Az albumon szereplő *I.M.B.L (N.M.B.B.)* című dal megint csak a fogyasztói társadalom romlottságára tesz utalást. A *Total Recall* (Az emlékmás) című filmet idézi (Arnold Schwarzenegger főszereplésével). A film 1990-ben készült, és egy virtuális világ lehetőségeiről szól, ahol emlékeket ültethetnek be egy embernek. A főszereplő eljut a Marsra, ahol ellenségével is harcol, stb. A dal pontosan ezeket a momentumokat emeli ki a filmből, a valódi múlt elvesztését és a jövő „embertelenségét”. „Banque Nationale d’implants de mémoire? (Nemzeti Emlékezet-Beültetési Bank?) /Qui vous souhaitez un joyeux et heureux passé! (Igen, és boldog múlt életet kívánunk) /Mais je vous en prie chère camarade de jeu, entrez (tessék bejönni játéktársunk) /... /Implant toi un souvenir cher à tes désirs (ültess be olyan emlékeket, amikre nagyon vágysz) /Change de passé le tien est déjà dépassé (cseréld le a már idejemúlt múltad)”¹⁷⁰.

Itt egy érdekes gondolatmenetre is kitérhetünk, ha Nicolas Sarkozy, 2007-ben áprilisában tett kijelentésére gondolunk, amely szerint „likvidálni kell” 1968 örökségét. „Azt javaslom a franciáknak, hogy szakítsanak 1968 májusa szellemével, az általa hordozott viselkedésekkel, eszmékkel, hogy valóban szakítsanak ’68 májusának cinizmusával” – mondta Sarkozy.¹⁷¹ A francia társadalom kisebb része ért ezzel egyet, hiszen a francia identitás tradicionális része a szabadságért és az egyenlőségért való lázadás az uralkodó hatalommal szemben. Ennek ironikus mivoltát Daniel Cohn-Bendit a ’68-as események egyik vezére egy amerikai előadókörút során megemlítette, Sarkozy-t „a legnagyobb ’68-asnak” nevezte, mivel úgy gondolja, hogy éppen 1968 nélkül Franciaország nem fogadott volna el egy kétszeresen elvált elnököt, aki az Élysée-palotába visz Első Asszonynak egy énekes-fotómodellt.¹⁷²

Verdure et libido

2001-ben ismét visszatértek a „megbolondult srácok” és a *Verdure et libido* (Zöldövezet és libidó)¹⁷³ című albummal robbantak vissza a médiába, amelyben már nem a fűről vagy a gombáról és a vandalizmusról szólnak meg, hanem új kontextusban lépnek fel a természethez való visszatérés eszméjéért. Itt, már ha gombáról van szó, a nukleáris gombafelhőre utalnak, drogként pedig az antidepresszáns gyógyszerekről beszélnek, és bírálják a nagy francia gyógyszercegeket, hogy ilyesmikkel etetik a gyerekeket. Sokkal komolyabb témákról és értékekről (vagy azok hiányáról) számolnak be, mint korábban, de a humoros rím és a zenei sokféleség ugyanúgy jelen van, hogy kielégítse az immár komolyabb, idővel felnőtt és megkomolyodott, de valószínűleg fizikailag ugyanazt a közönséget. Az album „színes komolyságát” a borító is tükrözi (10. ábra).

¹⁷⁰ Billy Ze Kick: *Paniac* (1996) I.M.B.L.

¹⁷¹ A franciák megőriznék 1968 örökségét <http://www.mult-kor.hu/cikk.php?id=20211> Letöltés ideje: 2008.12.30.

¹⁷² A franciák megőriznék 1968 örökségét, u.o.

¹⁷³ „verdure” = „zöldövezet” franciául, a szlengben utalhat a marihuánára.



10. ábra. Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: Verdure et libido

Ez a lemez az ökológiával és az anti-globalizációval (franciául: anti-mondalisation) kapcsolatos aktivitásról szól.¹⁷⁴ A *Serial Pollueurs* (Sorozatszennyezők) a multinacionális cégeket támadja. „Planquent leurs immondes projets sous des principes humanitaires (eldugják mocskos terveiket humanitárius elvek mögé) /.../Je suis l’humanoïde du troisieme millénaire (a harmadik évezred emberszabásúja vagyok) /Elevé á la dioxine et aux radiations nucléaires (dioxinon és nukleáris sugárzáson nevelkedtem)”.¹⁷⁵ A *Round up* című dal a tömeges pazarló fogyasztást bírálja, és külön a növényvédő vegyszerek felelőtlen és káros használatát.

A *Dany le Rouge* (Vörös Dany) Daniel Cohn-Bendithez szóló „ima”, a liberális politikai oldal szókimondó támogatása. Cohn-Bendit, akit már korábban is említettem 1968 kapcsán, jelenleg „zöld” képviselő az EU-parlamentben, miután az 1968-as forradalomban a diákság emblematikus alakja volt. A refrén így szól: „Dany le rouge le vert ou le bleu (Dany a vörös a zöld vagy a kék) /Ta vraie couleur m’importe peu (a valódi színed mindegy nekem)¹⁷⁶ /Dany le rouge le vert ou le bleu (Dany a vörös a zöld vagy a kék) /Tu es ma derniere illusion le seul pour qui je n’ai pas de suspicion (Te vagy az utolsó illúzióm, az egyetlen, akire nem gyanakszom)”.¹⁷⁷

1968 öröksége és a liberális multikulturalizmus diskurzusa

Most, hogy már másodszerre is szóba jött, térjünk ki a francia diáklázadásokra és az azokat előidéző okokra. 1968 tavaszán, a párizsi diákok radikális egyetemi reformokat követeltek, és támadták a fogyasztói társadalmat.¹⁷⁸ Ezt az értékfilozófiát „élteti” ma a Billy Ze Kick et les Gamins en Folie. Gilles Lipovetsky szociológus beszélt így a forradalomról: „Az egész egy közös álom volt, részben siker, részben pedig kudarc. Politikai mozgalomként a diáklázadásnak nem volt jövője, de megteremtette a kulturális liberalizmus hatalmas lehetőségeit”.¹⁷⁹

A liberális multikulturalizmus diskurzusa elismeri, hogy a változás mára elkerülhetetlenné vált, s hogy a megkövesedett kultúrák nem szolgálhatják jól tagjaikat a modern társadalmak gyors gazdasági és társadalmi változásainak keretei között. A társadalom tagjainak boldogulása iránti elkötelezettségből ered, a boldogulás pedig az ember kulturális csoportjának megbecsültségétől és virágzásától is függ. Ezek közül egyik sem ellenkezik a változással.¹⁸⁰

¹⁷⁴ Un mois, un livre: Verdure et libido de Billy Ze Kick et les Gamins en Folie <http://royco.chez.com/livre2.htm> Letöltés ideje: 2008.12.12.

¹⁷⁵ Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: *Verdure et libido* (2001) *Serial Pollueurs*.

¹⁷⁶ Franciául a „quelle couleur/quelle couleur politique?” azt jelenti: melyik politikai pártot (színt) támogatsz?

¹⁷⁷ Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: *Verdure et libido* (2001) *Dany le rouge*.

¹⁷⁸ Diáklázadásokat hozott 68 májusa <http://www.mult-kor.hu/cikk.php?id=20531> Letöltés ideje: 2008.12.16.

¹⁷⁹ Diáklázadásokat hozott 68 májusa, u.o.

¹⁸⁰ Raz 1997.

Daniel Cohn-Bendit elmondja: „Az akkori lázadások alapja az volt, hogy kimondtuk: sokkal jobban is tudjuk élni a saját életünket, mint azt a szüleink erkölce engedi”.¹⁸¹

Más volt a helyzet azonban az első munkavállalási szerződésről szóló törvény visszavonásának követelésekor, 2008-ban. A fiatalok „kudarcra ítélt szerződés”, rabszolga-szerződés”, sőt, még „királyságom egy munkaszerződésért” feliratú táblákkal tiltakoztak a jogszabály „lehetetlensége” miatt. Sokakat a 68-as lázadásokra emlékeztette a diákok és rendőrök későbbi harca, Cohn-Bendit viszont úgy gondolja, hogy „itt már nem is annyira a társadalom ellen láznak a diákok, hanem a kormány ügyetlen intézkedéssorozatára reagálnak, hiszen a munkaerőpiacra való bejutásuk az eddigieknél is nehezebbé válik”.¹⁸²

A *Verdure et libido* című albumon ezt is kritizálja az együttes. A *La Revanche du Glandeur* (A semmittevő bosszúja) nótában éppen a dinamikus, ambiciózus fiatalok „kalitkába zárásáról”, halálra dolgoztatásáról beszélnek, tiltakozó hangnemben. Tehát a lázadások, természetesen itt is valamilyen elnyomásra, a teljes identitás szabad gyakorlatának megcsönkítésére adott válaszok.

Ha a liberális multikulturalizmus értelmében vizsgáljuk az *elnyomást*, fontos megkülönböztetni ezt a fogalmat a szocializáció esetleges sikertelenségeitől. „Az elnyomás a kultúra szerkezetéből fakad, és rendszeresen megakadályoz embereket abban, hogy kifejezést adjanak természetük egy fontos aspektusának”.¹⁸³ A francia kultúra, részben 1968 öröksége nyomán, érzékenyen reagál az elnyomás, vagy a szabad és jó élettől való megfosztás legapróbb jeleire is. Ez az együttes kritikus szövegeiben is hallható, a vágy a mindenkinek egyenlő módon járó jólét biztonsága iránt, akár etnikai kisebbségi vagy többségi csoporthoz tartoznak: az egyén szabad fejlődését kell szolgálni. A kulturális különbségek tehát mind elhalványulnak az emberiség jólétének és szabadságának, a Föld, hazánk megóvásának harca mellett. 2001–2003 között majdnem száz élő koncertet adnak Svájcban, Kanadában (Québec), és Belgium, valamint Franciaország különböző területein.

A külföldi koncertezés helyszíneiben egy közös, fontos jellemzőt fedezhetünk fel, mindegyik erősen multikulturális társadalomnak, kultúrák kavalkádjának is nevezhető. A turnék tehát valamennyire alátámasztják, hogy itt a multikulturalitás annak érdekében válik elfogadhatóvá, sőt jóvá, hogy egy „globális jó” is lehetségessé váljon, azáltal, hogy felülemelkednek a nemzetek és kultúrák „harcain”.

Premiers titres

2003-ban a zenekar a *Premiers titres* (Első dalok) című albummal lepte meg a rajongóit (11. ábra).



11. ábra. Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: *Premiers titres*

¹⁸¹ Francia diáklázadás <http://itthon.transindex.ro/?cikk=4060> Letöltés ideje: 2008.09.22.

¹⁸² Francia diáklázadás, u.o.

¹⁸³ Raz 1997.

Ez az album már a *Verdure et libido*-nál is pszichedelikusabb zenét tartalmaz, de a „bolondos vonások” itt is jelen vannak. Az előző albumokon szereplő néhány dal másféle zenei stílusokban előadott változatait ezen a lemezen újra kiadják, mint a Radio K Sur hardcore változatát. Emellett különböző, sajátos feldolgozásokat hallgathatunk, például Jimmy Hendrixről az *Up from the sky* (Fentről az égből) reggae-sített változatát, a *S ma faüte* (Az én hibám) francia-pop dalt, vagy a *Teenie weenie boopie* modernebb változatát. Ezt a dalt France Gall énekelte az 1960-as években, az LSD használatáról szól. A *Prophétie accomplie* (Beteljesedett jóslat) Billy Ze Kick egyik első dalai közé tartozik, ezt is egy pszichedelikus stílusban adja elő az albumon. A reggae-s, vidám dallamok itt egy kicsit elsötétednek, ahogy az elektronikus zene „torzítja” őket. „Et je chantais cette romance (Én ezt a románcot énekeltem) /En 88 sans savoir (1988-ban, anélkül, hogy tudtam volna) /Que mon bonheur dans un an (hogy a boldogságomnak egy év múlva) /Ne sera plus qu’une trace (nyoma sem lesz) /.../Mais bientôt on remarquait (De hamar észrevettük) /Que l’étrange chose s’avancait (hogy a furcsa valami közeledik) /Comme une grosse boule de feu (mint egy nagy tűzgolyó) /Dieu c’est affreux (Istenem ez borzasztó) /.../Une furieux délire s’envola (Egy heves delírium felszállt) /La frénésie éclata (kitört az őrjöngés) /Le profil de l’univers (a világ profilja) /Ressemblait à une sorcière (egy boszorkányra hasonlított) /.../Mais la comète clignotait (De az üstökös pislantott) /Maintenant c’est l’absence et le silence (Most csak a hiány és a csend van)”.¹⁸⁴ Bármilyen is okozhatja ezt a jövőképet, zordsága mindenképpen felhívja a figyelmet a Földön való létünk törékenységére.

Artemis expérience és a nagy visszatérés

Az *Artemis expérience* (Artemis tapasztalat) című albumon ismét régi dalok új változatait hallhatjuk, miután Nathalie Cousin (Billy Ze Kick) több elektronikus zenei tapasztalattal rendelkezik, és eddigi zenéjüket ezáltal is gazdagítja. Az énekesnő egyénileg elkötelezett amellett is, hogy a „patriarchális” társadalmi viszonyok ellen lépjen fel. A *Verdure et libido* című albumon ezt a gondolatot érthető, férfias módon hozza szóba a férfiak részére (12. ábra).



12. ábra. Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: *Quelques mots pour calmer les machos* (kislemez)

A *Quelques mots pour calmer les machos* (Néhány szó lenyugtatni a macsókat) dalban viccekkel gúnyolja a macsó-férfiakat, például: „Pourquoi les femmes ne veulent-elles plus se marier? (Miért nem akarnak manapság házasodni a nők?) /Elles préfèrent avoir du jambon dans le frigo (hogy inkább legyen sonka a hűtőben) /qu’un gros porc dans le salon (mintsem

¹⁸⁴ Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: *Premiers titres* (2003) *Prophétie accomplie*.

egy óriási disznó a szalonban)”.¹⁸⁵ Ez csak egy a sok közül. Billy Ze Kick ezzel ismét egy szubkultúrát von be a nagyközönséget alkotó kiscsoportok sorába. Azokat a nőket, akik sérültek már a „macsóvilágban” átélhető, folyamatos megaláztatások miatt. Itt a nemek egyenlőségének-különbségének kérdése vetődik fel. A liberális politika mindenekelőtti célja a státus megszerzésének elválasztása a nemi identitástól, és hogy a nők számára garantálja az esélyegyenlőséget a munkahelyekért, a társadalmi tekintélyért, az oktatásért, stb. folytatott versenyben. Amire viszont Nathalie céloz, a részben érvényesülő formális egyenlőség háttérében húzódó, nőkkel szemben ténylegesen tanúsított nem egyenlő bánásmód.¹⁸⁶

A Billy Ze Kick et les Gamins en Folie 15 év zenélés és koncertezés után 2009-ben ugyanolyan frissen tér vissza, mintha még csak az elején tartana. A közönség és rajongótábor pedig csak egyre nagyobb és egyre színesebb. Az underground zenei szubkultúra a XXI. században már populáris irányt is vett, de az ezzel járó diszkrimináció-ellenes, esetenként kábítószer fogyasztása, és az éjszakákba-nyúló „parti” a mai napig hozzátartozik ehhez az életformához. A 2009-re várt album üzenete Billy Ze Kick szerint „nem változott, továbbra is azt hirdeti, hogy egy törzs, egy csapat vagyunk”.¹⁸⁷

BEFEJEZÉS

A multikulturalitás, vagyis több kultúrának egyidejű és viszonylag egy térben való megjelenése, mint jelenség és érték, a hozzá kötődő nézetrendszerrel (a multikulturalizmussal) együtt igen fontos posztmodern társadalmi tényező (noha több kultúra hasonló együttélésére évezredek óta sok példa van). Mostani megjelenésének fő oka a letelepedéssel járó migráció, amely Észak-Amerikában és Nyugat-Európában kikezdte a hagyományos Európa-centrikus életforma és normarendszer kizárólagosságát, sőt talán a hegemoniáját is.

A letelepült bevándorlók és leszármazottjaik nagy száma, származási, identitásbeli és beilleszkedési sokfélesége – a munkaerőpiactól az oktatási és a szociális ellátórendszeren át a szűken vett kulturális tevékenységig – számtalan eltérő konfliktust gerjeszt, hasonlóan egymástól jelentősen különböző kezelési módokat generálva.

Franciaország esetében a francia politikai és kulturális nemzet „egységének”, a franciaság hegemoniájának hagyománya keveredik az egyenlőség-eszmekör liberális-libertáriánus tradíciójával, illetve az újbaloldali-radikális 1968-as eszmekör túlélő elemeivel. Ebben az önellentmondásos közegben felerősödik a francia állampolgárnak már Franciaországban született, ám más földrajzi-kulturális körből származó nagyvárosi-nagyvárosszéli (banlieu) fiatalok közötti és körüli konfliktus-csoport is. Az érintettek szinte kivétel nélkül francia anyanyelvűek, alapiskolázottságuk révén a francia középosztály értékrendjének hordozói, elméletben minden feltétel adott teljes asszimilációjuk, elfranciásodásuk számára. Ezt várja tőlük a hivatalos közeg is – miközben bőrszínük, vallásuk, másságuk látható vagy anyagi-társadalmi helyzetükből érzékelhető megnyilvánulásai miatt az eredeti francia közeg idegennek tartja őket. Az idegenség rájuk kényszerített érzete az érintett fiatalokban sértettséget, lázadást, a beilleszkedés iránti vágy csökkenését idézheti elő (miután beolvadási, teljes gyakorlati egyenjogúsodási törekvéseik részben vagy egészben kudarcot vallottak).

¹⁸⁵ Quelques mots pour calmer les machos <http://www.pudding-production.com/page/verdurelibido/quelquesmots.htm> Letöltés ideje: 2008.12.30.

¹⁸⁶ Habermas 1997.

¹⁸⁷ Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: *C'est reparti!* <http://www.rennes-infonet.fr/article-culture-1443-rennes-billy-ze-kick-rennes-gamins-en-folie-rennes-artemis-rennes-fannytastic.html> Letöltés ideje: 2008.12.02.

Ebben a helyzetben logikailag kétfelé vezet az út: 1. A gettósodás külső falát felépítik belülről is, erősítve származási identitásuk jegyeit, ilyen vagy olyan módon elzárkózva a többségi (francia kispolgári) normák kisebb vagy nagyobb részétől; 2. Az említett baloldali-radikális egyenlőség-eszmékre alapozva a vonatkozó alapelvek hétköznapi, gyakorlati érvényesülését számon kérni, követelni, támogatni. Mindkét út jelen van a külvárosi, bevándorló-leszármazottak körében kialakuló szubkultúrákban, és mind a kettő csoport-identitást alkotó tényező.

Ez a csoport kénytelen egyszerre hirdetni és megélni franciaságát a nem-franciasággal, hiszen az őket körülvevő többségi közeg is nagy erővel közvetít feléjük olyan elvárást, hogy legyenek teljes mértékben franciák – miközben nem engedi őket teljes mértékben azzá válni. Ilyen helyzetben – amely anyagi, iskolázottsági, életpálya-emelkedési hátrányokkal is párosul – az érintett csoportok külön szubkultúrát hoznak létre a multikulturalitás jegyében, annak gyakorlati megvalósításaként. Ismét kettős céllal és üzenettel: egyrészt őrizd meg magad – amit a bevándorló őseid hoztak –, másrészt igazítsd ezt az örökséget, voltaképpen saját magadat, az identitásodat a modern (vagy inkább posztmodern) franciasághoz. Ez nyilván csak akkor lehetséges, ha a kisebbségi szubkultúra hordozói a többség minél nagyobb részét rá tudják venni ennek elfogadására, az adott csoportok tényleges befogadására.

Végeredményben ez a multikulturalizmus alapprogramja. A vizsgált francia esetben a példának vett két zenekar voltaképpen a lehetséges és szükséges beilleszkedési-befogadási formákat térképezi fel, elvárásokat (kívánt értékeket) közvetítve mindkét közönség (a beilleszkedni próbálók és a befogadni hajlandók) felé. A közvetítés eszköze a többféle zenei hagyományra és aktivista szövegekre épülő populáris zene, amely ebben az esetben deklaráltan és kifejezetten a multikulturalitás hordozója is. Ezen belül azonban tudatosan vagy kényszerből felvállal más, a bennszülött franciák számára érhetőbb szubkulturális elemeket: antiglobalizáció, individualizmus, egzisztencializmus, környezetvédelem, túlfogyasztáskritika, stb. Mindezek célja, hogy a befogadásra ösztökélt közeget ráébressze: a beilleszkedni kívánó idegenek végeredményben ugyanazokat a célokat követik mint ők, ugyanolyan elkötelezettségek formájában, mint az „eredeti” franciák. Szocializációs sikereik és problémáik ugyanazok, szükségtelen és értelmetlen tehát kirekeszteni vagy bármilyen más módon diszkriminálni őket. Ráadásul jogtalan is, és ütközik a francia alapértékekkel.

Ezt az üzenetet mindkét zenekar a maga sajátos művészi módján, egyrészt az említett kettős célközönség elvárásaihoz, másrészt a popzenei piac igényeihez igazítva adja át. Az előbbi megjelenik mind a zenében (hangszerelés), mind a dalszövegekben, az utóbbi pedig az előadók személyes imázsában és előadói stílusában is (például rap, humor, metaforák stb.). A két együttes sikere annak tulajdonítható, hogy mindkét elvárásnak megfelelnek, és képesek a többség számára elfogadható módon is prezentálni (megjeleníteni) a saját kisebbségüket. Létük és működésük tehát következménye és megtestesítője a multikulturalitásnak, abban a sajátos és korlátozott formában, ahogyan ez Franciaországban lehetséges: vagyis a francia köztársasági szekularizmus, a francia politikai nemzet, a francia nyelv és a Franciaországban elfogadott, szalonképessé vált anarcho-liberalizmus talaján. Valószínű és logikus, hogy a „multikulti” egyes konkrét megnyilvánulásai nagyban eltérnek egymástól az adott hely (ország, lakókörnyezet) saját belső hagyományai és az oda érkezett bevándorlók hozott sajátosságai szerint különbözve. A dél-francia és bretagne-i eset az egyik ilyen helyileg determinált változata a multikulturalizmusnak (lehetőségeinek és korlátainak). A két zenekar ennek az esettanulmánynak megfelelő tárgya, hiszen rajtuk keresztül reméltem bemutatni az utóbbi tizenöt esztendőben kezdődött, máig tartó multikulturális folyamatok egyik vonulatát.

A két zenekar és említett, kétirányú célközönségük „egymásra találása” azonban korántsem befejezett folyamat, és ennek alapján sem lehet egyelőre eldönteni, sikeres lesz vagy sem a multikulturalizmus francia változata.

Hivatkozott források

Szakirodalmi források

- Billy Ze Kick <http://www.imdb.com/title/tt0088806/> Letöltés ideje: 2008.09.15.
- Billy Ze Kick et les Gamins en Folie (Fórum) <http://www.krinein.com/musique/billy-ze-kick-billy-ze-kick-les-gamins-folie-a369.html> Letöltés ideje: 2008.09.15.
- Crumley, Bruce: Zebda: The Sound of the New France. In *Culturekiosque: The European Magazine of Arts, Culture and Ideas Worldwide* <http://www.culturekiosque.com/nouveau/portrait/rhezebda.html> Letöltés ideje: 2008.10.27.
- Ervine, Jonathan 2008 Citizenship and Belonging in Suburban France: The Music of Zebda. In: *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 7 (2): 199-213. <http://www.acme-journal.org/vol7/JEr.pdf> Letöltés ideje: 2008.10.13.
- Feischmidt Margit 1997 Multikulturalizmus: kultúra, identitás és politika új diskurzusa. In uő. szerk. *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 1-28.
- Frith, Simon 2003 Popular Music and the Local State. In Tony Bennett et al. szerk. *Rock and Popular Music: Politics, Policies and Institutions*. London, Routledge, 14-24.
- Geertz, Clifford 1994 A sokféleség édes haszna. In *Az értelmezés hatalma*. Niedermüller Péter szerk. Budapest, Századvég, 332-351.
- Habermas, Jürgen 1997 Harcok az elismerésért a demokratikus jogállamban. In Feischmidt Margit szerk. *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 153-172.
- Hall, Stuart 1997 A kulturális identitásról. In Feischmidt Margit szerk. *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 60-85.
- Kaschuba, Wolfgang 1994 Kulturalizmus. A szociális szempont eltűnése a társadalmi diskurzusból. *Replika* 15-16: 263-277.
- Löfgren, Orvar 1989 The Nationalization of Culture. *Ethnologia Europaea*, 19: 5-23.
- Pete Krisztián: Identitás (módosította: Bokor Tamás, Demeter Márton, Knapp Ádám) <http://ktnye.akti.hu/index.php/Identit%C3%A1s> Letöltés ideje: 2009.02.26.
- Radtke, Frank-Olaf 1997 Az idegenség konstrukciója a multikulturalizmus diskurszában. In Feischmidt Margit szerk.: *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 39-46.
- Raggamuffin <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Raggamuffin> Letöltés ideje: 2008.08.02.
- Rai <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Ra%C3%AF> Letöltés ideje: 2008.08.02.
- Raz, Joseph 1997 Multikulturalizmus – liberális szempontból. In Feischmidt Margit szerk. *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 173-189.
- Reggae <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Reggae> Letöltés ideje: 2008.08.02.
- Ska <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Ska> Letöltés ideje: 2008.08.02.
- Stichweh, Rudolf 1993 Az idegen. Megjegyzések a világtársadalom fejlődéséhez. *Regio*, 4: 12-30.
- Szigeti L. László 2000 A többoldalú identitás emancipációja. *Lettre*, 39. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre39/sziget.htm> Letöltés ideje: 2008.12.20.

Cikkek

- A franciák megőriznék 1968 örökségét <http://www.mult-kor.hu/cikk.php?id=20211> Letöltés ideje: 2008.12.30.
- Beur, Rafael: It's the way you tell 'em, Jacques <http://www.guardian.co.uk/news/observerblog/2005/jul/05/itstheawayyou> Letöltés ideje: 2009.03.21.
- Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: c'est reparti! <http://www.rennes-infonet.fr/article-culture-1443-rennes-billy-ze-kick-rennes-gamins-en-folie-rennes-artemis-rennes-fannytastic.html> Letöltés ideje: 2008.12.02.
- Diáklázadásokat hozott 68 májusa <http://www.mult-kor.hu/cikk.php?id=20531> Letöltés ideje: 2008.12.16.
- Francia diáklázadás <http://itthon.transindex.ro/?cikk=4060> Letöltés ideje: 2008.09.22.
- Külvárosok robbanása <http://itthon.transindex.ro/?cikk=3688> Letöltés ideje: 2008.09.22.
- Un mois, un livre: Verdure et libido de Billy Ze Kick et les Gamins en Folie <http://royco.chez.com/livre2.htm> Letöltés ideje: 2008.12.12.
- Zebda http://www.rfimusique.com/siteen/biographie/biographie_6150.asp Letöltés ideje: 2008.11.13.

Hanglemezek

- Zebda, 1992: *L'arene des rumeurs*.
- Zebda, 1995: *Le bruit et l'odeur*.

Tactikollectif, 1997: *Motivés*.
 Zebda, 1998: *Essence ordinaire*.
 Zebda, 2002: *Utopie d' occase*.
 Zebda, 2003: *La Tawa*.
 Billy Ze Kick et Les Gamins en Folie, 1994: *1er Album*.
 Billy Ze Kick, 1996: *Paniac*.
 Billy Ze Kick et les Gamins en Folie, 2001: *Verdure et libido*.
 Billy Ze Kick et les Gamins en Folie, 2003: *Premiers titres*.
 Billy Ze Kick et les Gamins en Folie, 2008: *Artemis expérience*.

Dalszövegek forrásai

Zebda, 1998: Utopie d' occase – *J' y suis j' y reste*. <http://www.lyricstime.com/zebda-j-y-suis-j-y-reste-lyrics.html> Letöltés ideje: 2008.10.13.
 Zebda, 1992: L' arene des rumeurs – *Minot de minorités*. http://www.zebda.fr/paroles/parole_07_04.html Letöltés ideje: 2008.11.25.
 Zebda, 1998: Essence ordinaire – *Je crois que ça va pas etre possible*. http://www.zebda.fr/paroles/parole_12_06.html Letöltés ideje: 2008.11.25.
 Zebda, 1998: Utopie d' occase – *Goota ma différence*. <http://www.lyricstime.com/zebda-goota-ma-diff-rence-lyrics.html> Letöltés ideje: 2008.11.25.
 Billy Ze Kick et les Gamins en Folie, 1994: 1er Album – *Radio K Sur*. <http://www.pudding-production.com/page/1eralbum/radioksur.htm> Letöltés ideje: 2008.12.10.
 Billy Ze Kick, 1996: *Paniac* – *I.M.B.L.* <http://www.pudding-production.com/paniac/site%20web/pages%20web/billy%20ze%20kick%20paniac%20imbl.htm> Letöltés ideje: 2008.12.10.
 Billy Ze Kick et les Gamins en Folie, 2001: *Verdure et libido* – *Serial pollueurs*. <http://www.pudding-production.com/page/verdurelibido/serialpollueur.htm> Letöltés ideje: 2008.12.10.
 Billy Ze Kick et les Gamins en Folie, 2001: *Verdure et libido* – *Dany le rouge*. <http://www.pudding-production.com/page/verdurelibido/danylerouge.htm> Letöltés ideje: 2008.12.10.
 Billy Ze Kick et les Gamins en Folie, 2003: *Premiers titres* – *Prophétie accomplie*. <http://www.pudding-production.com/page/premiers-titres/prophetie-accomplie.htm> Letöltés ideje: 2008.12.10.
 Billy Ze Kick et les Gamins en Folie, 2001: *Verdure et libido* – *Quelques mots pour calmer les machos*. <http://www.pudding-production.com/page/verdurelibido/quelquesmots.htm> Letöltés ideje: 2008.12.30.

Honlapok

Billy Ze Kick et les Gamins en Folie (hivatalos honlap) <http://www.pudding-production.com/page/indexbk2.htm> Utolsó letöltés: 2008.09.16.
 Billy Ze Kick et les Gamins en Folie (Myspace profile) <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=76124166> Utolsó letöltés: 2008.09.12.
 Magyd Cherfi (hivatalos honlap) <http://www.magydcherfi.com/> Utolsó letöltés: 2008.12.20.
 Mouss et Hakim (hivatalos honlap) <http://www.moussethakim.fr/> Utolsó letöltés: 2008.12.20.
 Rochefort, Philippe: Intercultural differences: what the French like the best! (#7) <http://www.understandfrance.org/France/Intercultural7.html#ancre629243> Utolsó letöltés: 2009.02.26.
 Zebda (hivatalos honlap) <http://www.zebda.fr/generique.html> Utolsó letöltés: 2008.12.15.

Ábrák

1. ábra: A Zebda együttes tagjai http://4.bp.blogspot.com/_hKaF8MxXuE0/R_icZyuOojI/AAAAAAAAAWQ/QLu01rCzBY/s400/zebda_cabe.jpg Letöltés ideje: 2009.02.27.
2. ábra: Zebda: L'arene des Rumeurs (albumborító) http://www.ecompil.fr/bk_img/0000/7314/5137/8720/00731451378720/00731451378720_S.jpg Letöltés ideje: 2009.02.27.
3. ábra: Zebda: Le bruit et l'odeur (albumborító) http://www.ecompil.fr/bk_img/0000/7314/5292/2229/00731452922229/00731452922229_S.jpg Letöltés ideje: 2009.02.27.
4. ábra: Tactikollectif: Motivés (albumborító) <http://www.positifs.org/surrealisme21/Archipel/illustr/2007-A8.jpg> Letöltés: 2008.12.23.

5. ábra: Zebda: Essence ordinaire (albumborító)
<http://zebda.free.fr/images.dat/cd3-front-600.jpg> Letöltés ideje: 2009.02.27.
6. ábra: Zebda: Utopie d' occase (albumborító)
http://www.ecompil.fr/bk_img/0000/0440/0650/8825/00044006508825/00044006508825_S.jpg
Letöltés ideje: 2009.03.02.
7. ábra: Zebda: La Tawa (albumborító)
http://www.ecompil.fr/bk_img/0000/6024/9814/4527/00602498144527/00602498144527_S.jpg
Letöltés ideje: 2009.03.02.
8. ábra: Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: Le Killer's Trip (plakát)
<http://www.pudding-production.com/page/1eralbum/1er-album-bzk.htm> Letöltés ideje: 2009.03.02.
9. ábra: Billy Ze Kick: Paniac (szólóalbum)
http://www.qobuz.com/images/jaquettes/0073/0073145326042_600.jpg Letöltés ideje: 2009.03.02.
10. ábra: Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: (albumborító)
<http://www.pudding-production.com/page/album.htm> Letöltés ideje: 2009.03.02.
11. ábra: Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: (albumborító)
<http://www.pudding-production.com/page/premiers-titres/premiers-titres-accueil.htm>
Letöltés ideje: 2009.03.02.
12. ábra: Billy Ze Kick et les Gamins en Folie: Quelques mots pour calmer les machos (kislemez-borító)
<http://www.aoura.com/zbk/BzkMacho.jpg> Letöltés ideje: 2009.03.02.

A.Gergely András

Egy mediterrán nagytérégi identitás-típus és zenei-kulturális határai

Az utóbbi esztendőkből több olyan szakmai vitán, tépelődésen, közös okoskodáson sikerült jelen lennem, ahol a régiófogalmak történeti, földrajzi, politikai, etnikai vagy más verziói kerültek fókuszba. Egyik-másik vita alkalmával az a hálátlan szerep jutott, hogy meg kellett védenem a kulturális, etnoregionális vagy nemzeti-történeti-politikai határokon átívelő régiófogalom elvi lehetőségét. A kultúra komplex rendszerében gondolkodva, s ennek lehetséges dimenzióit belülről próbálva átlátni, fölmerült egy hipotézis, melynek részbeni végiggondolására az alábbi példával tettem kísérletet. Idejekorán kell jelezni, hogy bármennyire is szeretném teljes képét adni a választott témakörnek, nem lévén afrikanista, etnomuzikológus vagy akár Maghreb-szakértő, a kérdéseknek szükségképpen csak egy látványos szeletét fogom tudni ebben a megközelítésben úgy értékelni, hogy abból egy bonyolult és ígéző identitásforma *interdiszciplináris* körképe villanjon föl. Mentségemre szólhat talán mégis az, hogy a Maghreb-kutatások széles köre sem tárgyalja teljességgel e témakört,¹⁸⁸ s nincs önálló diszciplína, melynek antropológiai vagy történetiszociológiai perspektívája túlterjedne a hagyomány-megnevezésen vagy valamely népi kultúra-elem deskriptív megmutatásán, mellesleg magába foglalva a zenei hullámzások térségi-politikai kontextusait is. Persze, a nyugati Mediterránium déli partjáról indult, s oda évszázadokkal később visszaérkező arab kultúra meghatározatlan folytonosságú civilizációs egysége természetesen nem tárgyalható érdemben egyetlen tanulmányban vagy előadásban, annál is kevésbé, mert a térség meghökkenítő gazdagságú szaharai központjai, kozmopolita, továbbá idegen tömegekkel zsúfolt városai olyan földrajzi, életvezetési, értékrendi, éghajlati vagy mentális keresztutakon fekszenek, ahol a berber lovas harcosok és az egyiptomi tevekaravánok éppoly járatosak, mint az olajsejkek és a „túlélő turizmus”, a föníciai romok éppoly szokványosak, mint a repülőgépek és az Ikarusz-buszok, a francia sanzonok vagy a külvárosi szegénység és az olajligetek. Következtetéseim, bár elméleti előtanulmányok és empirikus tapasztalatok előzik meg őket, tisztán hipotetikusak abban az értelemben, hogy nehezen igazolhatók épp a földrajzi távolságok, a tárgyalt térség végtelen méretei okán.

Röviden: egy *interkulturális térről* van szó, amelyben az identitás-zavarok és a modernizációs kihívások egyszerre járulnak hozzá egy nagytérégi kommunikáció sajátos módjához, a *zenei beszédesemény* megjelenítésének egy új irányzatához, a *rai*-hoz.

A Maghreb mint entitás

A *rai* a meghrebi kultúra virága, sivatagi rózsája, apró kis pihenő a homok tengerében és a városi szórakoztatási piac hömpölygésében. A Maghreb neve „Nyugat”-ot jelent az arab geográfusok műveiben. Metaforikusan – avagy az arab költészetben és a klasszikus nagytáji gondolkodásban – ez a régió „Nyugati Sziget”-ként ismert, poétikai tartalmai a Szahara végtelensége és az Atlasz ormai között élő, népes és vérbő populációt ismertetik meg az érdeklődővel vagy az élmények befogadójával. Közelebbről – de földrajzi értelemben szélesebb páston, ahogy *Hérodotosz IV. könyvében* írja – négy nemzettel, köztük két bennszülöttel és két jövevénnyel ismerkedhetünk meg itt: líbiaiakkal és etiópokkal, illetve föníciaiakkal és görögökkel. Ugyanő tisztázza a föníciai és a pun nép (főként nyelvi) különbségét, valamint a Maghreb jelentésével összefüggő líbiai, tunéziai és algériai néptömegek mozgását a szicíliai és szárd szigeteken (a Kr. előtti VI. századtól a II. századig),

¹⁸⁸ Évekkel ezelőtti tájékozódásom alkalmával a Tuniszban székelő Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporain akkori könyvtári katalógusa 11 ezer tételt tartalmazott...

illetve az európai kontinensre gyakorolt arab hatást (a Kr. előtti III-II. századtól a Karthágó pusztulása utáni VI. századig). A római birodalmi fennhatóság alatt csak magában Tunéziában (egykor Ifriqiya, melyből Afrika neve is származtatható) 2,5 milliós lakosság élt, a régió igen népes volt akkor is, ha természeti környezetének java részét sivatagok tették ki (Rocque 1996:11-23; Brahimi et al 1988:6).

Természetesen a Maghreb térségi teljessége jóval nagyobb embertömegre, megannyi etnikumra, életmódra és értékrendre volt érvényes, de lényegében már Ibn Khaldún idejében is használatos *fogalmi egységet* tartalmazott. A spanyolok felől nézve a berberék (vö. „barbárok”) földje volt a 8.–10. századig, az intenzív arabizálás kezdetéig. A görögök felől nézve a Maghreb a „Kairó után következő ismeretlen és távoli tájak” neve volt, s különösen az iszlám történetírásban elsősorban a római-latin adminisztráció által uralt észak-afrikai területet fedte. Jelentéstörténete a Közel-Kelet számára is sajátos, hisz a Maghreb a geográfia és a história tudorai számára az iszlám birodalmi központot szimbolizálta lakosai, a berberék (lásd Kám fiai) révén. Az iszlám hívei számára pedig az iszlám adminisztráció és politika önfenntartó egysége, a városok és a mecsetek sűrűre szőtt hálózata, az eltűnő maghrebi-arab dialektus berberék által beszélt nyelvi környezete volt. S így maradt ez egészen a huszadik századig, amikor azonban a Korán szent nyelvét népszerűsítő univerzalista vallási mozgalmak elvitatták a maghrebi népek szimbolikus egységét, mondván: a berber entitás nem maradhatott más, mint a gyarmatosítás tákolmánya, amely nemcsak keveredett immár a spanyol, andalúz, szárd, görög, latin, szicíliai és levantei kulturális entitással, de az Atlasz párásabb lejtőin érlelt citromok és narancsok övezete, a datolya és a banán-ültetvények határai, a hófedte hegyek és a Szahara, a tengeri kikötők és az olivakereskedelem révén olyan kulturális keresztműzbe került, hogy aligha maradhatott intakt ezektől a hatásoktól... Ezekről – a „nyugati mediterrániumot” térbeli teljességgént kezelő – felfogásmódokról kiadós mustrát kap az érdeklődő a jeles Braudel-monográfiából is (Braudel 1996), vagy az Aire Régionale Méditerranée kiadványaiból (v.ö. UNESCO 2001).

Summázatul: a *Maghreb mint entitás* kétségtelenül idejekorán megképződött, ám többé-kevésbé *virtuális egység* maradt inkább, mintsem valóságos földrajzi tér. Másként formulázva: *térben megjelenő* identitásformává változott jellemzőbben, mintsem történeti zárvány maradt volna; s ha nem tekintjük az arab-mór kultúra hét évszázadát (vagyis a déli mediterránium észak felé nyomuló hódításait) spanyol földön, valamint a francia dél és közép befogadó attitűdjét, a 20. században akkor is a Maghreb földrajzi-kulturális dinamikus *továbbterjedéséről* lehet beszélnünk.

A Maghreb világában viszont, s főképp az onnan európai tájakra vándorolt tömegek között e *homogén univerzum* a tér s az idő *társadalmilag átélhető egysége* maradt, akkor is, ha ez egység (mint kisebbségi sorsra redukált tömegek vagy menekültek ideiglenességét kifejező virtuális jelenség) a marginalitásba szorultak képzetes egysége lett, a maga módján azonban éppoly hatékony, mint az andersoni „képzelt közösség”, s mivel ez elzártaságnak hű kifejezője, a társas „testületiség” megfogalmazójaként, emlékeztető jegyeként jelenhetett meg a *rai* (Kchir-Bendana 1993; Hampartzoumian 2001; Daoudi 2000).

A regionális etnokultúra integrációja?

Nemcsak a fentiek okán, a kívül- s belülnézet eltérései alapján, de még az imaginárius közösség formájában is hiba lenne úgy említeni a Maghreb-tájat, mintha valami tömörszerű univerzum, egységes tartomány volna. Igen nagy tájegységről lévén szó, csöppet sem meglepő azt kijelenteni, hogy belsőleg is megosztott, társadalmilag is tagolt, etnikailag is többértű, időben is változó jelenség ez, akkor is, ha csupán kívülnézetből értékeljük. Aki pedig belülről tekinti, egykönnyen átélheti az etnokulturális integráció egy sajátos formáját, szimbolikus egységét, környezetétől sajátos jegyekkel elválasztott horizontját. Az egyének –

függően persze saját képességüktől, amely révén az egykori társas-társadalmi közösségtől megszabadultak – valójában a marginalitás körülményei között formálnak új közösséget a nyelvét, kultúráját, jogrendjét, szokásnormáit ebben a körben újramegtaláló csoportidentitásból (Arkoun szerk. 1993). Merthogy végülis itt többféle társadalmi nagycsoport, szubkultúra, határokon átívelő hálózat fölé magasodó identitás-egységről van szó.

A *maghrebi identitás nagytáji-regionális alakzatban jelenik meg*, az európai társadalmakban is és az afrikaiakban vagy közel-keletiekben is sajátosan tükröződve. Hagyományos értékei (s ezért a mai turisztikai kalauzok csalogató-idealizáló szövegei is) a beduin társadalom életmódját, nomadizmusát idézik, melynek régtől fogva része volt az „arab ellenállás”, közelebbről az a védekező magatartás, amely előbb az ottomán, majd a francia gyarmati fennhatóság, gazdasági és kulturális gyarmatosítás elleni folyamatos opposíció formáját öltötte. A regionális öntudat, illetve az akkulturációval szembeni védekezés alapvető attitűddé vált itt, s a múlt iránti vágyódást, a kulturális emlékezet övezte virtuális közösséget egyként fenntartották azok is, akik a tradicionális életmódbeli és értékrendi elemeket Algir, Oran, Tunisz vagy épp Párizs arab lakónegyedeiben próbálják megőrizni. A maghrebi regionális kultúra exportja az 1930-as években kezdődött, először múlt-keresésben és identitás-konstruálásban nyilvánult meg, kiterjesztve a voltaképp beduin /szunnita/ kultúra határait Nyugat-Európa fővárosaira, a frankofón kozmopolita kultúra fellegvárainak külvárosai, rurális térségei felé is. Kelet felé pedig ezek a gyökerek idővel Kairó külvárosaiig, Szaud-Arábiáig vagy talán még messzebbre nyúltak. A térbeli politikai-kulturális terjeszkedés rendszerint gyengíteni szokta a lokális identitás egységét – ez esetben azonban inkább megsokszorozta az integritás helyszíneit, a „helyek” mellett a „nem-helyekre” is beköltözött (Augé 1992), hatásában pedig főszerepet kapott a *nagytáji identitás* etnokulturális hangsúlyainak egy sora. Ebbe a sorba, a nyelvi, szokásrendi, életmódbeli, poétikai és zenei örökségbe illeszkedik a *raï*, mint a *melhún*-ból (az andalúz énekelt költészetből), a beduin kultúrából és a flamenco spanyol örökségből, az elfajult egyiptomi-libanoni érzelmes dalokból, az orani kocsmazenéből eredő, algíri utcazenéből és a hagyományos arab költészet polgári romantikus elemeit a szabad élet lírai-ritmikus recitálásává alakító műfajként. Megjelent benne a „fennkölt” és „illedelmes” sláger-nyelvnek, a szertartásos társadalmi események zenei poétikájának *tudatosan ellentmondó* csapodárság, szabadszájúság, csakazértis-indulat, erkölcspukkasztó kihívás is, nemegyszer olyan kulturális minta-keveredés formájában, stílus-csavarítás vagy átköltés és parafrázis alakjában, amely mindennemű korábbi morális és spirituális sztereotípiával szakított. (Ide illő eset Cheika Rimitti vagy Fadéla személyes sztorija is, lásd Daoudi:2000:51-56). Egy *korszak*, s abban is leginkább egy *korosztály* meghódítására induló kulturális áramlat, élményanyag és *érzületetika* lett belőle. A „társadalmi” és a „zenei”, mint a techno vagy a rave esetében, a *raï*-ban is a „testületi” vagy közösségi (korporatív) szocialitást erősíti, egyfajta sajátos „neo-tribalizmus” formájában (lásd erről részletesebben a kortárs vitákat és vélekedéseket, Maffesoli, Pourtau, Petiau, Métais és Hampartzoumian esszéiben).

A *raï „véleményt”, „tanúságtevő elbeszélést”* jelent szó szerinti fordításban: az 1938-ban még egyhúros hegedűn (Ahmed Berruán által) játszott és kórus által kísért *raï* („*Raï, ha er-Raï!*” volt a refrén szövege) szertartás-zenének indult, s ez később függetlenedési érzést kifejező nőmozgalomban teljesedett ki – melyet a sejk (*cheij*), vagyis törzsfő, kiválóságáért tisztelt, jeles aggastyán nőiesített változatából formált „*cheijat*” szimbolizált –, „kulturális törmelékek együttesévé”, ellenkultúrává, „neotribalizmussá” gazdagodott. [Cheik=mester, a hagyományos zene énekese-zenésze is, cheiha=hagyományos női énekes(-csoport).]

A *raï története* a 20. század harmincas éveiiig nyúlik vissza, mai reprezentánsai az 1975–1990-es évekig a migráns tömegek fiatal korosztályainak, a squat-ok, elhagyott gyárak, lepusztult lakótelepek, gettósodott alvóvárosok monoton háztömbjeiben felnövekvő generációinak világképét és városi folklórját jelenítik meg. Számos irányzata ismeretes, de a

főbb törekvések között elkülöníthetők a *rai rock*, a *rai blues*, a *pop rai*, a *rai rebels*, a *turbo rai* és még több hasonló stílusirányzat. A *rai* mint mediterrán nemzedéki-kulturális mozgalom, kezdettől ellenkultúrát hordozott, kollektív élményre épülő jellege főként abban fogalmazható meg, hogy keretet ad új generációk elszakadási kísérletének szüleik vallási hagyományai, családi értéknormái, társadalmi jelrendszere és szellemi öröksége komplex rendszerétől, azaz a *múlttól*, hogy beilleszkedhessenek a befogadó ország modernebb-dinamikusabb világába (Goytisolo 1995:33-34; Maffesoli 2001).

A vegyes zenei hatás, amely a modern egyiptomi slágerek népszerűségébe a 30-as évek filmzenéjét (jazz, rumba, beebop, boogie) keverte a 60-as évek ye-ye és rock hatásaival, s ez az elektronikus zenei eszközök befolyásától mentes *visszanyúlást*, a *rai* újjászületését eredményezte. A nyugati (főként algériai városi) *rai*-ban hivatásos vidéki muzsikuskok és városi utcazenészek, szent kuplák és profán dalok előadói vegyítik a szentimentális előadásmódot a modernizált hangzással: egy korszak visszaidézése a céljuk, benne a kávéházak, kaszinók, ceremóniák, arabeszkok, költői érzületek és térségi együttérzések keverékével: a *rai-identitással*.

A *rai* hatása – bár vidékről indult – az arab városok zenéjében szervesült a nyugat-európai és az arab kifejezőeszközök kölcsönhatásaként, vagy tán inkább sajátlagos keverékeként. Az algériai zenei életben már a harmincas-negyvenes évektől – híven a non-konform zenész-életmód identitásformáló szokásrendjéhez – Blaoui Houari, Ahmed Wahby és Maurice el-Médioni növekvő sikere nyomán számos női énekes, idővel, az ötvenes évektől női csoport is reprezentálta egy felnövekvő nemzedék „mást kereső” identitását – köztük is legnépszerűbbként Cheika Rimitti sztárrá vagy idollá válása volt a leglátványosabb –, vagyis azt az új „kozmodolita” normarendet, amely nemcsak a berber-arab szokáshagyományt vetette el, de feldúlta a polgári normákat, s még ennél is inkább az arab státus-szabályokat: Fadela kamaszlányként filmben szerepelt cigarettázva és miniszoknyában (1976), Rimitti és mások is esküvői zenészek közé beállt énekesként tűntek föl (olykor férfinak maszkírozva), amivel dacosan és korszakosan kiléptek a hagyományosan hangsúlyos rokonsági kötelékek feleség/unokahúg/nagynéni/leány leosztásból, s autodidakta módon szereztek zenei ismereteket, bárókban és mulatókban játszottak... Könnyű belátni, hogy egy zordan hagyománytartó társadalomban, ahol a nők fátyolviselése még a huszadik század végén is politikai szabadságmozgalom tárgya, milyen hatása lehetett ennek a kairói, az oráni vagy tuniszi kocsmák olcsó dízőzei által megtestesített önfelszabadító programnak, nemi-kulturális és konzumális-piaci szabadságmozgalomnak... A non-konform stilitás pedig nemcsak a zenét, a zenészeket, hanem magát a *rai* keverék-műfaját is jellemezte a 20. század második harmadában, s ez a keverék kultúra ülepedett le Oranban, Algéria és Marokkó, Tunézia és Líbia jelentős városi centrumaiban a harmincas évektől kezdve, a hatvanas években már szinte újraidézve a háború előtti „régí szép világot” (Daoudi 2000:8-56). A *rai* persze nem csupán bár-énekesnők és pásztordobokat püfölő dívák műfaja, hanem olyasfajta zenei műforma-forradalom eszköze, amilyen a klasszikus zenei „vadak” (Sztravinszkij, Hindemith, Prokofjev) révén a tízes-harmincas években meghódította Európa nyugati felét, majd (Bartók, Berg, Boulez, Stockhausen, Lutoslawski által) ki is teljesedett, magába sorodva originális népzenei műformákat, színpadi kísérőzenét, balettzenét, a folklórtól a jazz-ig pazar áradatban újítva meg a zenefogalom és a zenéről való gondolkodás teljes európai kultúrpolitikáját vagy zenefilozófiáját.

Maurice el-Médioni például, aki sokak szerint az első hivatalos *rai*-csoport megalakítója volt, az oráni zsidónegyed (a Derb) bárjaiban muzsikálva, értelmiségi találkahelyen szokik hozzá a gyarmati adminisztráció, a kishivatalnokság, a tengerészek és más kóbor népek szórakoztatásához. Hallgatóságának kulturális és etnikai sokszínűsége saját kompozícióin is kiütözik: az andalúz népzene, az amerikai boogie-woogie, a rumba és a kubai ritmusok ötvöződnek számaiban a kozmodolita jazz-hatásokkal és az arab

hangszervilággal. Miután 1942-ben felhagyott az alkohol-, óra- és töltőtoll-kereskedéssel (eredetileg szabó volt), operaházi zongoristának áll egy évtizedre, majd kubai, arab, zsidó és andalúz dallamok interpretátoraként másfél évtizedig turnézik a világban, utóbb pedig „visszaviszi” az andalúz és provanszál vidékre a *rai* megváltozott hangzásvilágát.

A nagyvárosi, sőt nagyvilági zenei élet – akárhogyan próbálnánk is szépelegni a *rai* „eredetiségét”, autentikus mivoltát illetően – át-meg-átmossa a maghrebi városi kultúrát és létmódot. Talán nem bárdolatlanság vagy „lekezelés” azt kijelenteni, hogy épp ez benne az egyik sajátlagos, irigylendő vonás, s aki számára ez nem érték, annak a muszlim rózsakultúra, a vágyódás világképe, a spaletták apácarácsai mögé szorult női lét érzelemittas kifejeződése sem jelenthet többet hamis, piacképes „arab világ”-élménynél. Értelmezésem szerint a *rai* reprezentálja a test, a hang, a tájegységre jellemző attitűd, a megszólalás komplexitását, olykor jócskán kiegészülve artisztikus vonásokkal is, amelyek nem pusztán „piaciak” vagy színpadiasak, hanem a térség kultúrájának teljességéhez is hozzátartoznak. E „megértő antropológiai” állásponttal nem vagyok egyedül: az „arabo-andalúz” dalkultúra kutatói szerint immár évtizedes vita övezi az identitás kérdéskörébe vont etnikai-kisebbségi és kulturális integrációk ellentmondásosságát ezen a tájon, s számukra az arab zene nem önálló problematika, hanem a lokalitás, a helyszínek tónusától is függő, a szociokulturális környezetbe mélyen beágyazódó jelenség-együttes (Marouf 1995:11-21; Daoudi 2000:9-17, 35-51). A hang, a modor, az értékrend kettős természete, „kétneműsége” vagy kétértelműsége talán épp az arab-mór kultúra egyik lényegi vonása. „Az oráni társadalmi valóságnak ez a jellemző vonása a muzulmán eredetű lakosságot érintő akkulturációs folyamatot bámulatos helyi öntudattá formálta át, amely kedvező talajul szolgált ahhoz, hogy viruló és termékeny zenei és költői formák sarjadjanak belőle. A *rai* nemcsak a források szabad és dogmáktól mentes keverékét jelenti, hanem ugyanakkor pontos kifejezője a régi életmód eltűnése, az elvándorlás, gyökértelenség, elvárosiasodás, és a különböző kultúrák összeütközése révén újraformálódó vagy széthulló valóságnak is” (Goytisolo 1995:33).

Röviden, egy *nagytáji kulturális önidentifikáció jelképe a rai*, s ahogy az a régi, tyolori kultúrameghatározásban is már benne foglaltatott: a *rai-identitásba* is (a legszélesebb értelemben vett etnográfiai tartalma szerint) a tudomány, a hit, a művészetek, az erkölcs, a jogok, a szokások és az ember társadalmi állapotától áthatott más elemek komplex egysége szövődik egybe, egyszerre vidéki és városi, pasztorális és rurális, familiáris és intézményes, dinasztikus és modern, berber és kabil, törzsiesen hagyomány-kötött és arabo-muzulmán módon átmeneti fenoménként (Djait 1996:66-69).

A *rai* etnokulturális határai a beduin kultúra elterjedési területén húzhatók meg, vagyis Észak-Afrika atlanti partjaitól Libanonig, továbbá a „mondializálódás” avagy univerzalizálódás nyomán, Egyiptomból visszahúzódva új teret nyer a Maghreb sokarcú földjén, majd Andalúzián és Franciaországon át a flamand határig Belgium területén is. Két „civilizáció” határán találjuk meg tehát, önmegkülönböztető jegyeként a *beurs* csoportnévvel illetett, frankofon kívülállók által a *bougnol* (a.m. *fekete, arab*) zenész családból származó és a *bicot* (a.m. *arab*) csúfnéven nevezett társadalmi nagycsoport „világnézeteként”. Nagycsoport-jellege talán csak szociológiai léptékkal mérve igaz inkább: mintegy másfél millió francia állampolgár (az adat talán csak közelítő, talán dupla ennyiről is lehetne beszélni), akik marokkói, tunéziai, algériai vagy épp szíriai, egyiptomi földről érkeztek, magukkal hozták a saját beduin, berber, kabil kultúrájukat, a szufi iszlám, a melhún, a muszlim-arab életérzést, s ezek *egyvelegét* testesíti meg számukra a *rai*. Eredetileg a *rai* a szunnita jogi-vallási terminológiában *véleményt* jelent, gyakorta használják továbbá az *analógia* és az *egyértetés* fogalmával párosítva (Goytisolo 1995:33).

Számos kortárs-zenei elmélet gyakorlatilag egybemossa, összekeveri a *rai* hagyományát az arab-andalúz szakrális zene popularizálódásának hatásaival, még

specifikusabban pedig a muszlim zenei szertartásosság nagytérségi hatásaival. Analógiák, eseti közvetettségek nyilván kimutathatóak közöttük, de a belső határokat a szakértő mérlegelés máshová helyezi: „A ’szúfik zenéje’ nyugati perspektívából kialakított fogalom. Valójában nincs olyan, hogy a szúfik zenéje mint zenei kategória. Inkább különböző hagyományokat találunk, formák és műfajok hangzaskozmoszát egy olyan földrajzi térben, amely nyugaton Marokkótól keleten Indonéziáig terjed legalább, az elmúlt évtizedekben még tovább bővült, és időközben a közösségek zenéjének új európai és amerikai formáit is átfogja. /.../ Ez a zene az iszlám kontextusában alakult ki, és ezáltal mindig megvan a kapcsolódás egy spirituális hagyományhoz. /.../ Mert a szúfik, dervisek vagy fakírok, tehát mindezek a költők, muzsikusok, szentek, látnokok szemben álltak az állami vallás hivatalos kultúrájával. /.../ Ugyanakkor azonban ezeknek a hagyományoknak majdnem mindenütt populáris jellegük is van. Ez azt jelenti, hogy amit vallásinak nevezünk, az valójában történetek, képek és szimbólumok valamilyen táptalaja, amiben mindmáig mindenki osztozik, és amit egy dallam bármikor aktivizálni képes. Ezek a történetek azonban sosem csak szórakoztatásra valók, önmagukon túlmutatnak egy szimbolikus síkra” (Pannke 2001).

Kézenfekvő, hogy az olvasó szeme megakad az iszlám említésén. Valójában az iszlám, s még nem a szélsőséges, pártosodott, politikailag tagolt és világhódító kíméletlenséggel taroló politikai iszlám korszakáról, hagyományairól és szakrális átéléséről van itt szó, hanem gyakorlatisabban szólva: az iszlám kontextusáról, amely az arab világban egyfelől a keresztény környezet, másfelől a belső osztottság és szakrális törzsi hagyományok, harmadik oldalon pedig a mindezekkel reflexív vagy oppozíciós viszonyba kerülő világképek, korosztályok, élethelyzetek felől egyfajta *válaszadó és rákérdező*, kétkedő és kozmopolita módon újragondoló reménytelenséggel szólal meg, de kibővül a szakrális kötöttségektől megszabaduló új életérzések emócióival.

Lényeges kérdés tehát, hogy a raï hívei között legalább annyian vannak egyező véleményen az irányzat funkcióját illetően, mint amennyien ellenzői körében: a többség azt vallja, hogy épp az elszakadás ellenében a „visszatalálás”, a revival útját nevezhetik meg a műfaj lehetséges sikerében. Egy francia kutatójukkal készült interjúm során derült fény arra: az örökölt kultúrájukat elhagyó, a globális adaptációban a fősodorba kerülő fiatalok számára a maghrebi kulturális örökség egyre inkább ismeretlen tartalom, s szinte a kívülállóknak kell őket „visszavezetniük” azokhoz a gyökerekhez, amelyek nélkül bárhová sodródhatnának (a városi szubkultúrába ékelődött mikrokulturális háttérrel lásd Battegay 2004). E program azonban csupán ritka néhányak szándéka, a raï ebben a hagyományt és modernitást keverve segíthet, de lehetséges, hogy ettől meg is szűnik majd „kultúra-pótló” lenni.

Mai divatját tekintve a raï *lényege a mentális elszakadás*, az érzelmi eltávolodás, a tudatos kilépés, melynek részben következménye, részben előzménye az is, hogy feloldhatatlanul mély csalódásra ébred egy nemzedék, amelyet a franciák nem fogadnak el honfitársként, a jobboldal és az eurokrata pedig a globális fenyegetettség egyik áldozatának, vétlen vagy tudatlan vírushordozójának tekintik őket. E közérzetet, az *antipolitizált világképet* persze áthatja néhány szinttel magasabban a *kollektív politikai identitás* vállalásának ellentmondásos, egyszerre hagyománytartó és elutasító gesztusa is: az egykori raï a mardosó honvagy legfőbb élményét kifejező jellegéből jócskán leadott, a Rif-hegység vidékén újjászülető raï-ban már szalonképesebb közízlés és piaci szempontú forgalmazási racionalitás is jelen van (a *Raina Raï*, *Sawt-el Atlas* együttesek ennek reprezentálói). „De a kereskedelmi megpróbáltatásoktól és a közönség változékony ízlésétől függetlenül, a raï bizonyosan fennmarad, mint egy nyugtalan és háborgó lelkiállapot történelmi kifejezése, akárcsak azokban az időkben, amikor a chajjat útszéli és iskolázatlan hangjukon egészségesen szembeszálltak egy terméketlen konformizmus és a kultúrát lefokozó szemlélet által erőszakosan terjesztett elnyomás és tabuk, valamint az életre és a társadalomra gyakorolt hatásuk ellen” (Goytisoló, 1995:35).

Nem elhanyagolható kérdés, hogy a raï a 20. századi kultúraváltások, a globalizáció mentén gerjedő konfliktusok, továbbá a globalizálódás ellen fölerősödő lokalizáció, a világvallások nemcsak lokális, hanem nemzetközi-univerzális szinten jelentkező konfrontációinak időszakában kap igazán erőre. Az egzotikus hagyományával és a metropolizálódott autonóm státusz kivívásáért küzdők győzelem-vágyával nem csupán a raï-identitás nemzedéke gyűrőzik, hanem a gyarmati sorból felszabaduló mediterrán térség megannyi szubkultúrája is (Chevrier 1988:30-40; Bekri 1988:41-46; Cubertafond 2001, Battegay 1994). A (talán leginkább távolságtartó, kulturálisan mégis azonosulni képes) legizgalmasabb mediterrán raï-elemző, Juan Goytisolo írja: „Időközben felélesztették a konfrontáció légkörét (ami, ne felejtjük el, magát az Európa-eszmét is jellemzi). Az iszlámra mint közeli és kiszámíthatatlan ellenségre vonatkozó képzet, amely az akut szovjet fenyegetés miatt egy időre háttérbe szorult, fokozatosan visszanyerte korábbi aktualitását a kommunizmus összeomlásával és az Öböl-expedíció gigantikus vállalkozásával. /.../ Huntington számos olyan sablont és címkét használ érvelésében, amelyekkel a szemben álló felek rendszeresen illetik egymást: a Nyugat romlásba döntő és romlott, a gyarmatosítás új formáit alkalmazza és az iszlámmal szemben keserű gyűlöletet táplál, ahogy a hatalmas kiterjedésű, komplex és ellentmondásos muzulmán világ néhány politikai és vallási vezetője ábrázolja – az iszlám homogén, fanatikus és erőszakos, állítólagos létalapja a Nyugattal szembeni ellenségesség. A két kultúra minden ismerője tudja, hogy az ilyen sematikus ítéletek a szélsőségeket emelik normává. /.../ A spanyol és a muzulmán kultúra sorsának bizonyos párhuzamai adnak erre alapot. Az iszlám fundamentalizmus, az iszlámizmus, amely manapság egyre több követőre talál az iszlám világ egész területén, megérdemli, hogy más nézőpontból is megvizsgálják, mint azok, akiket joggal vagy jogtalanul, nyugtalansággal tölt el ez a változás. Intellektuelek lévén az a feladatunk, hogy igyekezzünk a dolgokat megérthetővé – tehát nem feltétlenül elfogadhatóvá – tenni” (Goytisolo, 1996:22).

Goytisolo vagy a meghrebi világgal (egyre gyakrabban és ama bizonyos „külvárosi zavargások” óta mind alaposabban) foglalkozó más kutatók egykönnyen kihallható rokonszenvvel, de mégis félszkekkel kezelik az euro-afrikai, maghrebi-afrikai, keresztény-iszlám és más makrokulturális összefüggéseket, konfliktusokat, törésvonalakat. Az ilyen és hasonló makroterekre érvényes Földközi-tengeri, közel-keleti, észak-afrikai vagy dél-európai nagytérsegi kihívásokra vonatkozó elemzések oly roppant számúak, hogy a legcsekélyebb kísérlet sem esélyes felszínes áttekintésükre. Ettől amúgy azért is ódzkodnék, mert nem nemzetközi politikai, világpolitikai vagy mediterrán térségi léptékű elemzésbe fogtam, hanem annak megmutatásába vagy jelzésébe, hogy a nempolitikai jelenségben, amely egy világzenei divathullám egyik műfajára jellemző kontextusban felmutatható, miképpen van jelen látensen, mélyen rejtve a politikai identitások széles skálája, s ebben regionális identitás, korosztályi máskéntgondolkodás, antipolitikai szerveződés, migrációpolitika, multikulturális kommunikáció, beszélt nyelv és zenei nyelvek sora, melyek külön-külön is, de együtt még annyira egy etnokulturális csoportozat reprezentálására alkalmasak, s ekként mélyebben politikaiak, mint azt a divatjelenség maga sejtetni engedné.

A divat, a kultúra és a revival-mozgalom mint rendszer

A raï persze nem tisztán jelenkor- vagy politikatörténeti szempontból figyelemre érdemes jelenség. Mint egy sajátlagos kultúra komplex kifejezőrendszere, ennél sokkal többet is hordoz. A raï történetében egyfelől egy zenei-kulturális hagyományt (majd identitás-felületet és siker-sztorit), másfelől egy romantikus érték- és életmód-modell átalakulását, végül egy etnokultúra autentikusságának újraértékelődési folyamatát tudjuk nyomon követni. Vegyük sorba ezeket (igen vázlatosan).

1) Az arab kultúra jelenkor-története szerint a raï kulturális tájképe etnikai határátlépések folyamatához jutott el napjainkra, de városi társadalmi életmódcsoportok, kisebbségi kulturális csoportok köréből indult új hódító útjára, átmeneti állapotot tükrözve. A raï nyelvi eszköztára és a hangzás színskálája olykor a francia sanzon tónusára emlékeztet (Mustapha Largo, Aicha Largo, Cheb Mami előadásában), simulékonysága és ritmusa egyaránt parfümált, ez azonban az arab retorika és a verbális konvenciók követésével, sőt rehabilitálásával gazdagodik megannyi esetben (Abdy, Hamid el Shaeri, Fadela, Cheb Tarik, Rachid Khladoun, Rabah Asma dalaiban). A háború utáni chanson a szó, a hang pillérére támaszkodik, követve az egykori *andalúz-arab stílus- és hangzástartalmakat*; a kortárs zene pedig a zenei beállítódás (attitűd) és az *esztétikai identitás* (az énekes szerepe és a jelenlét-látvány) egységére épül (Marouf szerk. 1995:11-12; Esprit No 7. 1999. július). Példaként szolgál erre *Khaled*, *Rachid Taha* és *Faudel* (a Három Csillag) egyéni és társas sikertörténete, Cheb Mami, Cheb Mimún, Amel Uxdí, Cheb Samir, Cheb Jáléd, Cheba Fadéla népszerűsége is (Daoudi 2000). Szövegeik – olykor szűkös hangszerkészlettel, egyre modernizálódó-elektronizálódó felszereléssel, nemegyszer seregnyi kísérezzenekarral és kórossal – az egykori-mai utcagyerekeket és az orani-algiri-tuniszi-lyoni-párizsi felső tízezer ízlését egyszerre szolgálva válnak divatossá: gettó-lét és vörösbor, hitelvek és szexualitás, szakrális és profán tartalmak együttese szólal meg a diszkóklubok légkörében éppúgy, mint sportsarnokokban, hatalmas tömegek recitálják őket, a kitaszítottság és a befutottság felváltva nyilvánul meg belőlük és híveikből.

2) A raï egész szellemiségében egyszerre jelenik meg az *autentikus lét* mint illúzió és az *inautentikus életmód* mint kulturális piaci kihívás (a tradíció folytatói közt Rabih Abon Khalil, Chaikh Salah, Hamid el Shaeri és Natacha éppúgy ott van, mint az ima, a fohász, vagy a politikai poézissel ékes hatásokat egyaránt forgalmazó Ali Hassan Kuban, Idir, Ahallil de Gourara, Khaled vagy Sharkiat). Ez a „lokális multikulturalitás” (hogy ily eredendő szóképtelenséggel társítsam a két jelenséget és az összetartó folyamatot), minden elemében vagy a posztgyarmati felszabadultság és európai típusú individualizáció felé közeledés pártolója, vagy a hozott-örökölt zenei hagyomány továbbvitelének, dekonstrukciójának felel meg. Ennyiben az autentikus arab zenei kultúra funkciójának, szakrális örökségének mintegy „profanizálása” olyan kihívás is, amelyre aktuálisan az ilyesfajta hatásokra nyitott, de egyúttal védtelen nyugati kultúráknak (már talán régóta) nincs megfelelő válasza a rajongó átvételen kívül. Ugyanakkor épp a származási terület, a maghrebi tradicionális törzsi kultúrák lokális piacon megmaradása teszi lehetővé, hogy itt ne valami „minden eladó” hangulatú kultúra-felszippantásra gondoljunk, amely a globalizációs trendekre oly sok helyen jellemző. A raï esetében e kettős hatás szimbiózisa láthatóan megmarad, még akkor is, ha a kettősség már valójában egyszerűsödése az arab kultúrák mélyén meglévő sokféleséghez képest. „Az arab világ és a spanyol kultúra hanyatlása eltérő globális feltételek között zajlott, de mindkét esetben belső okokra volt visszavezethető” (Goytisoló 1996:23). A belső tagoltság éppen a kulturális transzferek révén nem a konfliktus-mezőket táplálja, hanem mint a művészetek történetében oly gyakran, inkább olyasfajta hibriditást vagy mixitást, amelyben az autentikus-helyi az inautentikus-globálissal találkozik, s ennyiben meg is felel a „globlokal” trendjeinek. Ez utóbbi hatásmechanizmus része egyébiránt a helyi (zenei vagy más) szubkultúrákat a piaci, külső, idegen és politikai hatásoktól féltetni próbáló aggodalom, amely persze részint jogos is, részben viszont eltúlzott. De ehhez kapcsolódik a másik trend is, amely épp ellenkezőleg, a „sajátot”, a hazait, a „Miénket” mindig is aggodalmasan óvja, azt a látszatot keltve, mintha ez mindig is egységes, mégha kiszolgáltatott is, de egynemű volna. Az „egyöntetűség” védelmében protestálók ezért részint elutasítják magát a hibrid műfajiságot (dalszövegek, kompozíciók, hangszerelés, elektronikus eszköztár, lemezfelvételi és piaci deformációk sora, stadionnyi közönség és látványipar rászerveződése a szereplésekre, stb.), részint tudomásul

veszik, hogy már a műfaj korai képviselőinél is jelen volt a piaci igény mint a produkciók orientáló hatása, így ez napjainkban sem kivételes „átok”, hanem a műfaj velejárója.

Csupán keretező, de a teljes képhez hozzá tartozó jelenség annak leplezése, hogy az iszlám államok a nemzetközi (radikális) iszlamizmust megelőző időkben is mintegy átjáróházai voltak a kelet-nyugati, észak-déli hatásoknak. Példaképpen a már többször idézett Goytisolo mai iszlámmal kapcsolatos kritikai nézőpontját hadd idézzem: a külső események, „egyes kormányok és fegyveres fundamentalista-iszlámista mozgalmak ‘démonizálják’ a domináns és elbizakodott, gyakran csak a saját neokolonialista érdekeivel törődő Nyugatot. /.../ A beduinok, akik már akkor is részben a wahhabita tanok követői voltak, kasztgöggjükkel, a manuális tevékenységek és általában minden munka iránti ellenérzésükkel az őskasztíliaiak habitusára emlékeztetnek. Ez a beállítottság és az ebből adódó munkamegosztás jellemzi ma is a szaúdi társadalmat. /.../ ...miután a külföldről átvett nacionalizmus (nasszerizmus, FLN, szíriai-iraki bathizmus stb.) kudarcba fulladt, egy erőteljesen individuális, erkölcsi és vallási mozgalmat [indítottak], amely a társadalom teljes átalakítására törekszik” (Goytisolo 1996:25). Vagyis, a raï körüli aggodalmak sora messzire vezet mind a történeti időben, mind a mediterránium térségében: a nyugat-afrikai és észak-afrikai felszabadító mozgalmak eredménye, a Nyugattal való konfrontáció győzedelmessége nem csupán és nem minden korosztályban kizárólag a „mumuskeresés”, a démonizált ellenségképzés technikájára épülő identitásban leli meg önmagát, hanem arra a hagyományra is épül, amely a másság meghatározását egyúttal az Én-kép formálására, erősítésére hangolja (amiben persze alaposan rokon magával az iszlám kultúraépítési hagyománnyal és számos más identitás-konstruáló gyakorlattal). De hogy a hiteles történeti (tovább)fejlődés és a modernizációs trendek térségi jelenléte mily széles határok közötti, arra példaképpen szolgál Egyiptom esete is: Kairo mindig is a földrajzi ellenpontja volt és maradt a nyugati iszlámnak, de nagytérségi értelemben (az iszlám ázsiai kiterjedését Indiáig, Indonéziáig evidenciaként kezelve) épp a középpontja volt a nagy iszlám hódítás újkori térképének. Persze, nem azért, mert az „autentikus iszlám” éppen ott maradt volna meg érintetlenül: a társadalmi reform és modern iszlamizmus konfrontációja Egyiptomban is megkezdődött, az identitás primátusával és a kulturális nacionalizmus élesztésével (Nahda = renaissance) ugyanaz a hibridizáció ment végbe, mint a nyugati iszlámban. Egyiptom a nyugati kultúra-elemek elleni védekezést egyfelől egy vallási szeparatizmus szükségességében véli meghatározni, másik oldalán egy nemzeti érzelmű politikai ideológiával (reformista nacionalizmussal) és az egyiptomi/arab/muzulmán másságok kiegyezésének, koegzisztenciájának biztosításával reméli megvalósítani – mindezt egy *identitás-konvencióra építve*, amely szakít az örök állandósággal éppúgy, mint a modernizációs átalakítással (Roussillon 1998).

3) Aki közelebbről is ismeri, s nem csupán térképre rajzolva tekinti át az arab világ hallatlan sokszínűségét és összehasonlíthatatlan tájait, a legkevésbé sem lepődik meg azon, ha a marokkói rituális zene (Hädra des Gnaoua d’Essaouira), a kabil vagy az algériai nők dalai (Wardia, Malika Domrane, Massa Bouchafa vagy Saloua), esetleg a „szaharai blues-okat” éneklő népszerű előadók (Hamza el Din, Youssou N’Dour, Ali Farka Toure vagy Baba Maal) számainak keveredését hallja egy „világrádióban” vagy egy pesti szíriai étterem hangkulisszájaként. Az ingyenes MP3.com kínálatában mindezen műfaji sokféleség „autentikus”, „városi nomád” vagy „világzene” címszó alatt is megtalálható, s a francia, olasz, horvát vagy görög tengerparti szálloda-láncok előszeretettel kínálják a kairói vagy isztambuli női bájfelhozatal lehetőségeit is (kissé részletesebben, az itt árgyalt témakör párhuzamaként lásd A.Gergely 2006). A világzene és a „minden eladó” világérzése áthatja a ma már mesterkéltén nomád Marokkó vagy a turisztikai Tunézia kulturális közhangulatát is; utóbbi egyre markánsabb a turizmus és a kultúra piacán, ugyanis épp ama folyamat kezdetén tart, amelyben a női emancipáció elősegítése révén látványosan kívánja univerzális szintre emelni sokáig elnyomott, alávetett nemzeti identitásból felszabadult öntudatát, s ehhez a zenei

horizonton a raï divatja is fennen hozzájárul. Dinamikus, érzelmes, sajgó és örömittas zenével építik az új identitás templomát, egybefonva rendhagyó és klasszikus, eredeti és mesterkelt zenei anyagot a mozgás, rögtönzés, rock-konvenció és jazz-eszköztár számtalan változatából. A marokkói Nas al Ghiuán és számos kabil énekes-előadó a derbuka és bendír helyett elektromos gitárral és szintetizátorral hódít immár, külvárosi kocsmá és városszéli tevéitató helyett a párizsi La Courneuve, Vitry vagy Clamart csarnokaiban szól a revitalizáló raï. *Cheb Mami* egyik legsikeresebb lemeze már a raï divatjáról evidenciaként hengeg („Le RAÏ c’est chik”), egymást érik a klasszikus arab-andalúz variációk és kísérleti kiadások is (Atrium Musicale, Cheikh Salah, Radio Tarifa), a párizsi Quartier Latin afrikai CD-boltjában egy teljes falat tölt meg a raï, de még egy hammameti belvárosi utca kis video-CD-boltjában is vagy tucatnyi „nemzeti” előadó, meg ugyanannyi nemzetközi sztár friss felvétele található.

A raï persze követi piacát. Adott esetben hamiskásan újszerű, máskor hagyománytartóan kötött, de a World Music-ba erőteljesen betagozódó műfajjá lett, örömforrás és identitás-fogódzó egyszerre. Életmódot, világképet és ellenkultúrát sugároz, hitelességet épít és hiteltelenséget is magába olvaszt a kulturális piac kívánságának megfelelően. Mindenesetre elgondolkodtató, hogy a raï-ban az ősi „démonok” helyett a ritmus beszél (Akli Yahyatène, O.N. Barbès), a világpolgár-sokasító korszakban új nagytáji hovátartozást ébreszt, survival-természete mellett a korrigált hagyományt adja vissza egy földrésnyi marginális polgárnak... (a Radio Tarifa ugyanezt teszi kanonizált kasztíliai-andalúz és „fehér-afrikai” hibrid műfajban, nevével is jelezve a „senkiföldje város” a legdélibb spanyol település mint „Európa erkélye” kilátását a túlparti arab világra, vagy hasonlóképpen Magyarországon a Chalaban, amely a marokkói nomád és szakrális stílust vegyíti a világzenei hangzskonvenciókkal).

4) *Kulturális önidentifikáció*: a raï politikai és kulturális háttere egyaránt a rendszerek és a talajvesztett személyiségek önkeresési felülete is. Köztes üzenete, a szakrális és a profán, a keleti és a nyugati, a hagyománykötött és a modern közötti változó értékvilág az, amely talán a legintenzívebb a hatások együtteséből. Ennek nem a tisztán mentális-politikai, de identikus háttéréről így fogalmaz (ismét csak) Goytisolo: „A nacionalista és szocialista – valójában katonai jellegű – rezsimek bukása, amelyek képtelenek voltak megoldani társadalmuk problémáit, és amelyek önkénnyel és korrupcióval járaták le magukat népeik előtt, megkönnyítette az iszlám fundamentalizmus széles körű elterjedésével párhuzamosan az elnyugatiasodott elitek létrejöttét, amelyek azelőtt többé-kevésbé együttműködtek a korábbi rezsimekkel, és most abban a helyzetben találják magukat, hogy vagy védelmére kelnek a bukott rendszereknek, vagy el kell fogadniuk egy olyan társadalmi modellt, amely határozottan szemben áll a Nyugattól átvett kulturális és politikai értékekkel” (Goytisolo, 1996:22). A szembenállás különösen áthatja azokat, akik számára a származási ország pusztán messzi tájegység, vizuális emlék, családi múlt vagy épp üdülési emlék csupán, s lévén befogadó társadalmában marginális helyzetű, gettólakó, számkivetett vagy „mocsos idegen” a maghrebi migránsok társadalmának immár java része a kortárs francia nagyvárosok külterkein, az *exklúzió élménye* akkor is a Maghreb felé vonzza őket, ha már régen nem lennének meg benne hazájuk keresett hangját. A divatjelenségben pontosan az a korszakos siker titka, hogy az elszemélytelenítés elleni kompenzatorikus gesztus, ellen-reakció, identitás-álom megvalósulása: lenni valakivé („Legyek Önmagam!”) vagy valamivé – ez a lehetséges Mászás álma. A világra, s különösen a hagyományközvetítő (neofolklorizált, turisztikailag átszervezett) világra való nyitottság mintegy ideologikussá, a befogadó és körülfogó közösségi közeg szinte biztonságos fészekké válik (felszíni jelenségeiről lásd Barthes, 1999:174-175). E helyzet megalázó volta persze magában véve is kettős: aki adaptálódni próbál vagy asszimilálódni vágyik, az már távol került önnön egykori szerves kultúrájától. Ezért is kívánják a jószándékú népművelők, társadalom-menedzserek és szociális munkások „visszaédesgetni” a diaszpórák menekült-tömegeit egykori identitásukhoz, ami nem megy

simán. A divatkinálat és az identitásfelvétel kétértelmű státust kínál: jelenti a világot és önmagát is, mint magatartási programot, és sugall tömegjelenségként megmintázódó szerepet, amely „egyszerre presztízskének forrása és fogyasztóinak jel-vételi struktúráját konstanssá változtató jelenség (Barthes, u.o. 223-224). Egy lyoni lakótelepen, ahol zömében maghrebiek élnek, a lakótelepi házak minden harmadik ablakában tányérantenna virít, gyaníthatóan a „hazai” tévéadók felé fordítva. A helyi közösség ismerője azonban tudja: akik még nézik-hallgatják az otthoni adást, azok nem a visszavágyók, a nyelvet gyakorlók, a híreket izgatottan lesők – hanem épp olyanok, akik franciává átvedleni próbálnak igen intenzíven, de végképp kiszakadni egykori énjükből nem mernek, nem tudnak, s ennyi kapcsolatot még megenged(het)nek maguknak, mint azt az emigránsok második nemzedéke-hulláma világszerte rendszerint szokta volt. S az asszimilálódók második-harmadik generációja, a fiatalok tömegei lesznek épp azok, akik számára a raï az *újrafölsimert hovátartozás* élményét kínálja. Nem a régi, lealázott gyarmati Afrikát, a francia felségterületet, a „kulturális békehadtestek” által terjesztett és kötelezővé tett („nemzeti”) nyelv kényszerét, hanem a hangok, ritmusok, illatok és ízek birodalmát, melynek fontosságát a reménytelen jövőkép, a perspektívátlan szociális helyzet is kiemeli. Identitását *kulturális mintákban* visszakereső és visszanyerő migráns tömeg számára a raï az újratanult nyelv, a jelentést nyert érzélem, a vágy és valóság egybemosott létminősége.

Túlegyszerűsítés talán, de a raï szubkulturális törzsközönsége alighanem a kinnrekedtek tömegéből kerül ki, akik számára a globalizációs csábítás identitás-emésztő kísértés inkább, mint a teljes élet ígérete. S a marginalizáltak immár nemcsak a szegények, hanem hát az érzelmi margón épp annyian tolonganak-dülöngélnek nemszegényként vagy kisegyzisztenciaként is... A zenei „mező” autonomizációja, a romantikussá fokozott csoportidentitás, illetve a zene mint egy kulturális üzemszervezet terméke, aligha más funkciójú olykor (Adorno klasszikus zeneszociológiai vagy zenefilozófiai meglátása alapján), mint a társadalmi valósággal a társadalom lényegi és funkcionális összefüggéseiben is egybehangolt kérdésfeltevés, amely a társadalmi tudat igaz vagy hamis alternatívái közti eligazodás eszköze. Ez eligazodás végső soron az egyén (és a csoport) létének, korszakos beágyazódottságának, és politikai „konzisztenciájának” kérdése (bővebben Petiau 2001). „A kulcsszó, amelyet főként az Öböl-háború után használtak az arab elittel kapcsolatban – a megaláztatás. Megalázó a Nyugat túlereje és kétkulacsos politikája Kuvaittal és Palesztinával szemben, megalázó a gyarmati múlt és a függetlenné válás utáni kormányok korrump despotizmusa, megalázóak a testvérháborúk és belső rivalizálások, amelyek egyenes ellentétei az Umma, a nagy muzulmán közösség eszméjének, megalázó a Nyugat nyomasztó katonai, gazdasági, technikai, politikai és kulturális fölénye, olyan érzés, amelynek nyilvánosan és privát szinten is a fájdalom és a tehetetlenség elegyével adnak kifejezést, és amely egy nehezen leküzdhető elmaradottság és a szóban forgó eliteket egyre jobban fenyegető veszély tudatából adódik. Ez a veszély az embertömegek felől fenyeget, akik kimennek az utcára, hogy az iszlám vallási alapelvek nevében tiltakozzanak társadalmi kirekesztésük ellen” (Goytisolo 1996:24). Az Iszlámtól való félelem most megüli immár nemcsak Európát, hanem 9/11 óta Amerikát méginkább, de nem pusztán fenyegetésként nehezedik rájuk, hanem a beilleszkedőket is nyomasztja. A migráns elitek egyik igen hangos szólama ezért is fogalmaz a divatos műfaj, akár az ártatlan dal ellen is, s nem csupán Németországban, Frankföldön vagy Ibériában, hanem a szociokulturális integráció másik („magasabb”) körébe átkerült, kultúrát váltó tömegek körében is. „Ugyanez az alapállás – a saját (arab-muzulmán örökség) lebecsülése és az idegen (nyugati kultúra és értékek) olykor szolgálai utánzása – jellemzi az európaiasodott elitek szellemi életét és szokásait, megaláztatásuk és külsőleg antikolonialista retorikájuk fonákjaként” (Goytisolo 1996:25). A revitalizált etnokultúra éppoly kihívó, elutasítandó számukra, mint az eredetiség, amely kulturális piaci árucikk lett és turisztikai forrás. Csökönyös modernizáció és lendületbe jött tradicionalizmus találkozásából adódik

tehát a helyzet, amelyet a raï népszerűvé válása töltött meg új tartalommal, s ennek révén is szembekerült egyszerre két érdekkörrel: a származási országbeli fundamentumok őrizőivel egyfelől, és a modernizált-konzumált befogadó ország önvédelmi ortodoxiájával, amely hébe-hóba még a gyarmati sorsból kiszabadultak marginalizálódott tömegeit, kirekesztett, vonatkoztatási rendszerétől és így identitásától is megfosztott csoportjait hatja át.

A kirekesztettség és a „zenei identitás” konstruálódása tehát nem pusztán gazdasági vagy szociális jólét-függő jelenség, hanem identitás-állapot. S ennyiben *a raï által lefedett térség is identitás-régió*, melyet nem az egységesség, hanem a sokszínűség jellemez. Léven szó itt nemcsak egy zenei kultusz alakulásáról, hanem funkcionalitásáról is, a raï túlzott „átpolitizálódásának” bizonygatásától ódzkodnék. Bizonyos, hogy eredete, kulturális gyökerei épp annyira „politizálódtak”, amiként a gregorián vagy a keleti ortodox egyházi zene földrajzi hatóköre, kiterjedése is egyfajta „spirituális birodalom” fölépítési eszköze volt. De talán épp ezért nem lehet nem meglátni a modernitás építményének fundamentumait, akár gazdaságiak, akár politikaiak, vallásiak vagy mentálisak, zeneiek vagy poétikusak. Miként Goytisolo fogalmazza: „a muzulmán kultúra nagysága a pluralizmusra, fajkeveredésre, kérdésesre, kutatásra, cserére épül. Csak a visszatérés ezekhez az értékekhez hozhatja vissza ezt a nagyságot” (Goytisolo 1996:26). A revival mint még valamelyest is esélyes jövőkép ekként veszi föl ismét a tradicionális-egzotikus álarcot, hogy mögötte az etnokulturális elégedetlenség és elpolitika sajátlagos tartományát formálja meg és új arculatát építse ki. Ezáltal lesz tehát a nempolitikai politika, az etnikus alapú művészet is dekonstrukciós vagy revitalizációs erővé és nagytérégi identitásformáló törekvéssé.

Összegzés

A raï mint kollektivistikus identitás-élmény, szemben az individualisztikus nyugati polgári kultúra-eszményekkel és divattal, nem osztályszerkezeti alapon kínál azonosulási alapot: a fiatalok, s különösen a rajongó-tábor számára egy kulturális horizont távoli pontját, a tradíciók még utolsó pillanatban megragadható csücskét jelenti, a tradícióörzők számára az iszlám zenei hagyomány és értékrend túlélését szimbolizálja, a feltörekvő modernista adaptációt preferáló elit számára piaci lehetőség és érvényesülési út, a nők számára egyenjogúsításuk egyik kínálkozó felülete, az európaiak számára egzotikus zenei-kulturális örökség stb.

A raï kultusza a nagytérégi integrációk, fundamentális vagy makropolitikai áthatások elleni kontraszt, ellenállási felület, identitás- és akció-egység. S talán az is marad, amíg a hangszerek vagy a lírai dalok szólhatnak. De az, amikor és ahogyan szólhatnak, amiként hordozzák tradíció és kortársiság formáit-tartalmait, nemcsak belsőleg tagolt, hanem téri, idői, kulturális rétegződési, végső soron politikai horizontok mentén is. E mediterrán zenei-kulturális identitás-típus határai ekként maguk a határátjárások, műfajközi konvenciók és kultúraközi szimbiózisok, melyek éppúgy szimbolikus politikai jelenségek, mint a diplomáciai konvenciók, a pártidentitások vagy az etnikai hovátartozások. Bazárzene, ha úgy tetszik, de orvosság és vígság is korunk nyugati mediterránuma számára...

Irodalom

Aire Régionale Méditerranée. Série de publication dans le cadre d'Aire régionale du Group Maghreb-Méditerranée. Programme Méditerranée, UNESCO, 2001, Paris.

Amo, Beatriz (é.n.) *Musique arabo-andalouse*. Atrium Musicale de Madrid, CD, bevezető ismertető szöveg, Arles.

Appadurai, Arjun 2000 *Savoir, circulation et biographie collective*. *L'Homme*, 156, octobre-décembre, 29-38.

Arkoun, Mohamed 1993 *L'individu au Maghreb*. Colloque international de Carthage 1991. Preface. Éditions T.S., Collection Orient/Occident, 257 p. Ismertetése: <http://www.irmcmaghreb.org/corres/bendana.htm>

- Augé, Marc 1992 *Non-lieux*. Ed. du Seuil, Paris.
- Barthes, Roland 1999 *A divat mint rendszer*. Osiris, Budapest.
- Battegay, Alain 1994 *Le Migrant acteur, la migration comme activité*. In Réseaux productifs et territoires urbains. Université Toulouse le Mirail, Toulouse.
- Battegay, Alain 2004 Városi kapcsolatok és interkulturális határok. In Alain Battégay – András A. Gergely – Jacques Barou ed. *La ville, ses cultures, ses frontières. Démarches d'anthropologues dans des villes d'Europe*. L'Harmattan, Paris. Magyar változat: http://www.antroport.hu/lapozo.php?akt_cim=97
- Bekri, Tahar 1988 Islam, tradition et modernité. In *Au-delà du désert*. Dialogue Maghreb/Afrique Noire. Notre Librairie, Paris, 41-46.
- Benseddik, Fouad 1987 La grève régulatrice des rapports sociaux et politiques au Maroc, 1970–80. In *Genèse du Nationalisme algérien / Grèves en Méditerranée Maghrébine*. Université de Paris VII., Parcours, Cahiers du GREMAMO, No. 4:154-166.
- Bodvin, Jean-François 2003 *Tribu. Avenir de l'humanité*. Université de Marne-la-Vallée. http://www.carac-terre.net/publication/TRIBU_BODVIN_DEAIST_2003.pdf
- Bourdieu, Pierre 1978 A vallási mező kialakulása. In *A társadalmi egyenlőtlenségek újratemelődése*. Gondolat, Budapest, 165-237.
- Brahimi, Denise et al 1988 *Au-dessus du désert*. Table ronde avec Tahar Bekri, Abdellatif Laabi, Guy Menga, M.a.M. Ngali. Dialogue Maghreb/Afrique Noire. Notre Librairie, Paris, 6-15.
- Braudel, Fernand (1987) 1996 *A Földközi-tenger és a mediterrán világ II. Fülöp korában, I-III*. Akadémiai Kiadó – Osiris Kiadó, Budapest.
- Charaffeddine, Fahima 1994 *Culture et idéologie dans le monde arabe*. L'Harmattan, Forum du Tiers-Monde, Paris, 192-205.
- Chevalier, Agnès – Kessler, Véronique 1988 *Les économies d'Afrique du nord face à leur démographie*. CEPII – CIREM, Rapport final pour le Commissariat Général du Plan.
- Chevrier, Jacques 1988 Elles sont soeurs et pourtant... In *Au-delà du désert*. Dialogue Maghreb/Afrique Noire. Notre Librairie, Paris, 30-40.
- Chikhi, Beïda 2001 La parole tournante méditerranéenne. Expressions littéraires et artistiques: l'exemple de l'Algérie. In *Aire Régionale Méditerranée*. Programme Méditerranée, UNESCO, Paris, 245-269.
- Cuberta-fond, Bernard 2001 *La vie politique au Maroc*. L'Harmattan, Paris, Pour comprendre, Paris, 52-66.
- Daoudi, Bouziane 2000 *Le raï*. Librio music, Paris.
- Desjardins, Thierry 1974 *Cent millions d'arabe*. Éditions Elsevir Séquoia, Paris – Bruxelles
- Djait, Hichem 1996 Les cultures maghrébines à travers l'histoire. In Maria-Ángels Roque (ed.) *Les cultures du Maghreb*. L'Harmattan, Paris–Montréal, 65-82.
- Esprit* No 7. 1999. június, Bulletin Scientifique d'Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporaine, „La chanson, version française”, lásd: <http://www.irmcmaghreb.org/corres/notice/revues/58revue4.htm>
- Gauttier, Édouard 1928 *Le Sahara*. Payot, Paris, 135-141.
- A. Gergely András 2006 Téréségi turizmus – antropológiai olvasatban. In Fejős Zoltán – Szijártó Zsolt szerk. *Helye(in)k, tárgya(in)k, képe(in)k*. Pécs, Pécsi Tudományegyetem – Néprajzi Múzeum, Budapest. Elektronikus verzió: http://www.publikon.hu/application/essay/222_1.pdf
- Goytisolo, Juan 1995 Raï, a mediterrán fajkeveredés. *Magyar Lettre Internationale*, 16:33-35.
- Goytisolo, Juan 1996 A mai iszlám és a régi spanyolok. *Magyar Lettre Internationale*, 23:22-26.
- Hampartzoumian, Stéphane, 2001 *Socialité corporelle et corporalité sociale*. /Pour le GREMES séances du 8 novembre 2001/: <http://gremes.free.fr/stephane2.htm>
- Ibn Khaldún 1995 *Bevezetés a történelembe*. Osiris, Budapest, 125-204.
- Kchir-Bendana, Kmar 1993 *Etre marginal au Maghreb*. Études de l'Annuaire de l'Afrique du Nord, CNRS, Paris, 352 p.
- Lamchichi, Abderrahim 1997 *Le Maghreb face à l'islamisme*. L'Harmattan, Histoire et Perspectives Méditerranéennes, Paris, 23-49.
- Lanessan, Jean-Louis 1917 *La Tunisie*. Librairie Félix Alcan, Paris, 6-8.
- Laruelle, François 2001 La Méditerranée comme problème épistémologique. In *Aire Régionale Méditerranée*. Programme Méditerranée, UNESCO, Paris, 229-234.
- Longuenesse, Elisabeth 2001 Le chercheur et son objet en Méditerranée. Retour sur un itinéraire de recherche. Expressions littéraires et artistiques: l'exemple de l'Algérie. In *Aire Régionale Méditerranée*. Programme Méditerranée, UNESCO, Paris, 271-283.
- Maffesoli, Michel 2001 Dans l'extase des raves. *Libération*, 23. Août 2001.; <http://gremes.free.fr/maffesoli.htm>
- Marouf, Nadir szerk. 1995 *Le Chant arabo-andalou*. /Fondements anthropologiques de la norme/, Éditions L'Harmattan, Paris, 201 p.
- Métais, Aline 2001 *La Core sensible*. /Pour le GREVES séances du 25. janvier 2001./: <http://gremes.free.fr/aline.htm>

- Majumdar, Margaret A. 2001 La méditerranéité: identités et discours. In *Aire Régionale Méditerranée*. Programme Méditerranée, UNESCO, Paris, 212-227.
- Mezghani, Ali 1998 *Lieux et Non-Lieux de l'identité*. Tunis, Sud Éditions, 248 p. Ismertetését lásd: Bulletin Scientifique d'Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporaine, <http://www.irmcmaghreb.org/corres/notice/revues/55vdp5.htm>
- Miliani Hadj 1991 *Musiciens et poètes ambulants au Maghreb*. L'Etat du Maghreb, La Découverte, Paris. Lásd még továbbá: <http://festivalrai.wordpress.com/2007/01/23/elements-de-bibliographie-sur-le-rai/>
- Nourredine, Abdi 1988 Islamisme, étatisme et transition au niveau mondial. In *Mediterrán tanulmányok II.*, JATE, Szeged, 100-118.
- Peter Pannkéval beszélget Adalbert Reif 2001 Dervistánc és fakírének. (Szúfi zene). *Magyar Lettre Internationale*, 43. szám. http://epa.oszk.hu/00000/00012/00027/pannke_int.htm
- Petiau, Anne 2001 *Le social et le musical*. /Pour GREMES séance du 22 novembre 2001./: <http://gremes.free.fr/anne2.htm>
- Pourtau, Lionel 2001 *Vers la définition d'un néotribalisme*. <http://gremes.free.fr/lionel.htm>
- Roque, Maria-Ángels 1996 Les cultures, éléments vitaux des civilisations. In M.-Á. Roque szerk. *Les cultures du Maghreb*. L'Harmattan, Paris, 11-33. p.
- Roussillon, Alain 1998 *Réforme sociale et identité. Essai sur l'émergence de l'intellectuel et du champ politique modern en Egypte*. Édition Le Fennec, Casablanca, 176 p. Ismertetését lásd: Bulletin Scientifique d'Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporaine, <http://www.irmcmaghreb.org/Secteur-publications/Catalogue-des-publications.html>
- Schade-Poulsen, Marc 1993 *Essai d'analyse d'une chanson raï-côté hommes. Etre marginal au Maghreb*. Ed. du CNRS, Paris.
- Schade-Poulsen, Marc (1994) 1999 *Music and Men in Algeria. The social signifiante of raï*. Ph.D-dissertation. Institute of Anthropology, University of Copenhagen, CMES, Austin, Texts 20.
- Stora, Benjamin – Ellyas Akram 1999 *Les 100 portes du Maghreb. L'Algérie, le Maroc, la Tunisie, trois voies singulières pour aller islam et modernité*. Editions de L'Atelier, Paris, coll. Points d'appui, 304 p.
- Virolle, Marie 1995 *Le chanson raï*. Karthala, Paris, 216 p.

További tájékozódáshoz használható on-line források:

- <http://www.irmcmaghreb.org/corres/index/ind-vdp.htm>
- Philip Bohlman Music, Myth, and History in the Mediterranean: Diaspora and the Return to Modernity, *Ethnomusicology Online* 3, 1997.
- Country, Dance and Song Society, <http://www.cdss.org/>
- <http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number1/nett11/ne1.htm>
- <http://www.columbia.edu/cu/lweb/indiv/mideast/cuvm/Islam.html>
- http://acadprojwww.wlu.edu/vol4/BlackmerH/public_html/xliberty/nafrican/
- <http://www.museum.upenn.edu/>
- <http://www.afromix.org/html/search.fr.jsp?lang=fr&maxresults=50&query=raï>

Babusa Helga
Dalok szárnyán. A táltos fogalom mai megnyilvánulási ideológiáinak
kulturális antropológiai elemzése

Bevezetés

A globalizálódó társadalmi légkörben egyre több alternatív életmódtípust¹⁸⁹ kínáló mozgalom jelenik meg, melyek kulturális tekintetben általában pluralista, illetve vallási tekintetben – amennyiben van vallási relevanciája – általában szinkretista ideológiák mentén szerveződnek és egy széles antiglobalista szubkulturát hoznak létre. Tanulmányomban a hazánkban élő kulturális hagyományok közül azokról szólok, melyek a táltos-fogalmat felhasználják identitás-alkotásukban.

Magyarország kortárs vallási jelenségei között több szellemi irányzat található, mely öndefiníciójában a táltos fogalomhoz kötődik. Egyetlen fogalom jelentésrétegeinek feltárása közben is nagyon heterogén mintázatokat véltem felfedezni, az interpretációhoz elengedhetetlennek tartottam az egyes közösségeknek közvetített kép, azaz a szellemi vezetők által megkonstruált ideológia ábrázolását. A szellemi irányzatok öndefinícióját a közösségek szellemi vezetői alkotják meg, s tanulmányomban ezeket a szellemi vezetőket szóltatom meg azzal a céllal, hogy a *táltos* fogalom illetve az ehhez kapcsolódó kulturális hagyománykonstrukciók, mint vallási ill. nemzeti csoportidentitások láthatóvá váljanak, mivel ezek a konstrukciók alkotják a szellemi irányzatok ideológiáját, határozzák meg önazonosságát. Sajátos szakrális bázisra épülő csoportokat láthatunk, melyek *szociális reprezentációi* a nemzeti hagyomány lehetséges módozatait teremtik meg. Mint Moscovici – a szociális reprezentáció-elmélet megteremtője – írja „Valójában a szociális reprezentációk, hogy egy ismert kifejezéssel éljek, a világteremtés módjai.(...) A szociális reprezentációk a mindennapi életből eredő koncepcióknak és magyarázatoknak az egyének közötti kommunikációban kialakuló halmazai. A mai társadalomban egyenértékűek a hagyományos társadalmak mítoszaival vagy hiedelemrendszereivel” (idézi László 1999:12). A hagyomány – mint történelmi koncepció – reflektál a saját történelemre, a néperedetre, a történelmi gondolkodás László János (2003:1) nyomán néphistóriának – folk history – nevezett konstrukcióját alkotva meg ezáltal. A szociális reprezentáció-elmélet egy konstruktivista elmélet, kiemel egy értelmezési síkot – a reprezentáció mezejét – a történés és az egyén közötti szellemi, kognitív térben, annak a rendszerelvnek a mentén, mely szerint gyakorlatilag nem a világot látjuk, hanem a reprezentációkat, vagyis a valóságos történetet a saját fogalmi kategóriáink segítségével tudjuk csak érzékelni és értelmezni, tehát a társadalmi valóságot szociális reprezentációk képezik. Moscovici képletében a képek és fogalmak metaforikus ábrázolásaival a különböző szintekre elkülönülő, kategóriákban történő gondolkodás egy ún. *figuratív mag* köré szerveződik. A képi és fogalmi metaforák különböző szimbólumokat is alkotnak, így a kulturális jelenség Clifford Geertz szimbolikus koncepciója mentén is értelmezésre kerül a dolgozatban. E kultúrafelfogás a *kulturális jelentés* köré szerveződik, az adott fogalmak értelmezési horizontjait, azaz a hozzájuk kapcsolódó asszociációk konstruktív folyamatát vizsgálja. „A világ akként van, amiként fogalmainkból kibomlik előttünk” állítja Winch (Niedermüller 2003:11).

¹⁸⁹ Alternatív életmódtípusnak nevezem a különböző ezoterikus természetgyógyász irányzatokat, a nyugati ezoterikus-buddhista közösségeket, a zöld-mozgalmakat, stb. közös vonásuk, hogy alternatív világképet, életmód-mintákat, életstílusokat kínálnak, melyek az uralkodó társadalmi szokásoktól elérő irányvonalat, kulturális gyakorlatokat és mintákat képviselnek.

A nép, a népi jelleghez kapcsolódó fogalmak a nemzeti folklór és a nemzeti történelem eszköztárából, szimbólumaiból építik fel struktúrájukat. Azonban a különböző történelemértelmezések, eredetmítoszok, *néphistóriák* (László:2003:1) heterogén kulturális mintázatot hoznak létre a táltos fogalomhoz kapcsolódó jelenségkörön belül, melynek egyik fő motívuma a Moscovici által is megkülönböztetett figyelemmel kezelt tudományos ismeretek – legyen az történelemtudományi vagy akár természettudományi paradigma – köznapisággá váló transzformációja, „familiarizálása” (László 2003:4). Ezek a jellegzetes csoportidentitásként is értelmezhető kulturális mintázatok Jan Assman *kulturális emlékezet*-elméletének eszközeivel is jól szemléltethetőek, melyben a mitikus őstörténet és a múlt eseményei jelölik az abszolút tartalmat, ceremoniális kommunikációk, ünnepek mentén szimbólumokba rejtve, képszerűen adódik át a kulturális hagyomány (Assmann 1999). A múlt társadalmi konstrukcióját Halbwachs egy kollektív produktumként a mindenkor jelen vonatkoztatási keretein belül egy központi mintázat köré épült rendszerként definiálja – Moscovici ezt nevezi figuratív magnak –, melyben a kognitív szerveződés alapformájának a narratívum tekinthető, aminek felületén tetten érhetőek az absztrakt kategóriák, avagy szimbólumok (László 2003:3).

A megszólaltatott szellemi vezetők nagy többsége nem nevezi magát táltosnak, ezért láttam fontosnak hagyományuk problematikájának körüljárását – mely az ő értelmezésükben „a hagyomány”, azonban a kérdéseimre adott válaszok alapján látható, hogy egyrészt irányzatokként különböző, másrészt több kulturális hagyomány ötvözetéből áll össze –, melyhez kapcsolódva kialakultak bennük mitikus struktúráik, hitrendszereik, szertartásrendjeik. Ez abból a szempontból is figyelmet érdemel, mert a nemzeti hagyomány konstrukciójáról van szó, a táltos szellemiségekben működő szellemi vezetők által megalkotott és közösségeknek közvetített ősi magyar hagyománykép mai formája, archaikus alapokra épített koncepciója mutatkozik meg. A nemzeti hagyományok alapján szerveződő új vallási mozgalmak – a nemzeti mozgalmakhoz hasonlóan – az ideológiáinak rendszerint alapját képezi egyrészt egy morális viszonyrendszer Isten és Ember, valamint Ember és Ember viszonylatában, másrészt a mítoszteremtés, vagyis „az etnikai múlt szelektív újratemtése illetve újrafelfedezése” (Smith 2004:21), melyben nem a tudományosság igényével, hanem bizonyos társadalmi célok szem előtt tartásával hódítanak tért az eszmék.

A szellemi vezetők saját világképükkel a magyar őshagyomány illetve a magyar ősvallás kontextusában jelennek meg, új sztereotípiákat adva a nemzeti önképhez, a nemzeti hagyomány új konstrukcióit hozva létre, egyes esetekben különböző kulturális elemek szintézisével. Ezek a nemzeti kulturális koncepciók más kultúrák elemeit is adaptálják, több kollektívum ill. kultúra emlékezetének válnak hordozóivá, eklatáns példáját adva ezzel a szinkretizmus kortárs jelenségének és az ún. „posztmodern identitáskultúrának”, melynek lényege, hogy „...a komplexebb, illetve a gyorsan változó társadalmakban szinte végtelen számú viselkedési- és normatív mintalehetőség kínálja magát. Így tehát az identitáskeresés a modern kor beköszöntével vált tömegeket érintő problémává, amikor az egyéni lét elveszítette a hagyományban gyökerező alapját, és egymásnak ellentmondó alternatívák között találta magát. Ennek következményeként a posztindusztriális társadalmakban az egyénnek és a csoportnak egyre komplexebb módon kell kialakítania és védenie az identitását. Egyrésztől azért, mert az egyénnek egyre kisebb lehetősége van arra, hogy a közéletet befolyásolja, illetve mert a közélet intézményei egyre kevesebbet törődnek azzal, hogy az embernek értelmezési rendszert biztosítsanak. Másrészt a posztmodern „identitáskínálatban” meglehetősen széleskörű és nagyszámú világértelmezési struktúrával találkozhatunk szembe magunkat, amelyből a kor embere kedvére válogathat. Az identitáskeresés, és ezenfelül annak megőrzése egyre nagyobb kihívássá válik, főként azért, mert a környezeti elvárások, illetve a személyes preferenciák folyamatos feszültségben állnak egymással” (Szilágyi–Szilárdi 2007:81). A mai társadalom időstruktúrája az identitás folyamataira is hatott; az identitás-

kompozíciók rövid időbeliséggel rendelkeznek, az azt alkotó kulturális elemek gyakran cserélődnek, váltakoznak, változnak. Ebben az állandó mozgástérben a népi-nemzeti eszme egy tágabb keretet nyújt, ezen belül jön létre az identitáselemek mozgástere (Bauman 2004:94).

A magyar múlt kortárs társadalmi konstrukcióinak, interpretációinak kutatása vezetett el Szűcs Jenő a magyar nemzeti tudat kialakulásáról alkotott *gentilizmus-elméletéhez*, melyben a magyar etnogenezis szintézisteremtő folyamatát a keresztény hatás előtti magyar barbár kultúrához vezeti vissza, a barbár etnikai tudat modell- és motívumrendszerét, a naiv történeti tudat, a társadalmi, szakrális-politikai szimbólumrendszer összefüggéseit elemzi. A barbár etnikai tudat fogalmi orientációs bázisait, a csoporttudat konstitutív tényezőit a vérségi mítoszon alapuló, közös nyelven közvetített tradíciókincs a szokások és erkölcsök köre képezi a csoport normatíváinak formájában s ezek érvényre jutnak a külső megjelenésben is (Szűcs 1997:205). Az etnikai tudat sajátos középkori formájának tekinti a történelemszemlélet mentén alakuló hivatkozásokat és nemzeti meghatározásokat. Nem tartja ebbe a kategóriába sorolandónak a nyelvi-kulturális ill. a politikai és intézményi tényezők viszonylatában keletkező nemzeti tudatokat (u.o. 335). A táltos fogalomhoz kötődő szellemi vezetők narratíváiban a nemzet kollektív reprezentációinak – magyarság, magyar mítosz, a nemzet történelmi múltja – kontextusai mentén lehet következtetéseket levonni a megjelenő sajátos nemzeti ill. etnikai tudat szerkezetére vonatkozóan Szűcs Jenő tipológiai szerint.

A táltos-fogalom a magyarság etnikus sajátosságának kontextusában jelenik meg. A magyar archaikus nemzeti kulturális hagyományt pogány, barbár gyökerekhez kapcsolja, erre utaló mintázatok az egyes gyakorlatokban is fellelhetők.

Minden szellemi vezető sajátos ideológiával rendelkezik, mely konkrét elképzeléseket jelent mítosz, erkölcs, kozmológia mentén, mindezek vallási identitását alkotják meg. Általában egyéni beavatások során alakul ki bennük a társadalmi szerepvállalás motivációja, avval a céllal, hogy a világ működéséről alkotott elképzeléseiket, világképüket, felfogásmódjukat továbbadják, megismertessék, közösségi gyakorlatokban is alkalmazzák. E tevékenységük folytán kisebb-nagyobb közösségek, csoportok alakulnak körük, melyeknek ők teremtik meg a nemzeti és szakrális jellegű kollektív identitásának, csoportidentitásának mintáját.

A táltos-fogalom változatos jelentéstartalmainak megjelenítésével különféle lét-, isten-, történelem-értelmezések kerülnek a felszínre. A táltos fogalom meghatározásaként a tudások, tehetségek, hatókörök mentén egy sajátos hierarchia jelenik meg, mely hierarchiában különböző tudásszintek rétegződnek, melyek különböző kognitív struktúrák mentén alakulnak, eltérő logikák szimbolikus interpretációk, filozófiai vetületek és létértelmezések szerkezete válik láthatóvá.

A táltos-fogalom köré teremtett világok sokszínűségét látván a táltos fogalom meghatározása, mitikus struktúra, a transzcendens világ topográfiája, az értékrend és rituális gyakorlatok mellett a nemzetkép ábrázolását és a hagyomány fogalmának értelmezését kerestem a szellemi vezetők által alkotott megzenésített költeményekben, dalokban, melyeket a közösség tagjaival együtt közösen énekelnek, a közösség tagjait is bevonva improvizatív hangszerkíséretként.

Az egyes szellemiségek ideológiáinak bemutatása közben arra keresem a választ, a kortárs magyar vallási jelenségeken belül milyen jellemző kép adható a táltos fogalom köré szerveződő szellemiségekről? Milyen jellegzetességek különböztetik meg őket egymástól, illetve mi alapján alkotnak külön csoportot a kortárs vallási jelenségek között? Milyen a viszonyuk „a gazdasági és politikai szervezetekhez, a társadalmi értékekhez, a családhoz, végül a társadalmi struktúra egészéhez”? (Boglár 2005). Milyen elvek, rendszerek, fogalmak mentén konstruálódnak a vallási illetve nemzeti ideológiák? A hagyománykonstrukciók pluralista jellege és szakrális háttérbázisa miben mutatkozik meg? Milyen sajátosságokkal

jellemezhető a nemzeten belüli etnikai identitás e jelenségcsoportja, mely a táltos fogalomhoz kötődik? Milyen nemzeti reprezentációk jelennek meg a táltos szellemiséghez kötődő szellemi vezetők körében?

1. A táltos kifejezés fogalmi reprezentációi

1.1. A fogalomelemzés módszere

A fogalom jelentés-értelmezésének polifon struktúráját önálló tudatok adják – szubjektumok a maguk intencióival, kulturális meghatározottságaival, egyéni világkép konstrukcióival –, melyek a fogalom általános meghatározásában esetenként összezsengenek, esetenként disszonanciát alkotnak. A „közös mű” tulajdonképpen a transzcendentális minőség felé irányuló „*kollektív reprezentáció*” (Némedi 1996:64), ami az identifikáció problematikájával karöltve vallási illetve világképi értelmezési keretet is nyújt. Moscovici szerint „a szociális reprezentációk dinamikus struktúrát alkotnak” (László 2003:3), ami mentén a táltos fogalomhoz kötődő szellemiségek közös struktúrája, közös fogalmi rendszere, sajátos kulturális jelenséget alkotó kerete megragadható. A közös fogalmi hálót alkotó reprezentációk azonban eltérő tartalommal, jelentéstársításokkal rendelkeznek. A kultúra Clifford Geertz szimbolikus koncepciója szerint (korai szövegeiben) „jelentést hordozó szimbólumok szervezett rendszere”, „megjelenített dokumentum”, illetve „egy nép kultúrája önmaga rendezte szövegek együttese”, vagy „társadalmilag teremtett jelentésstruktúrák összessége”, a klasszikus definíció szerint pedig a kultúra: „a szimbólumokban megtestesülő jelentések történetileg közvetített mintáit jelöli, a szimbolikus formákban kifejezett öröklött koncepciók azon rendszerét, amelynek segítségével az emberek kommunikálnak egymással, állandósítják és fejlesztik az élettel kapcsolatos tudásukat és attitűdjeiket”. (...) „Az antropológiai interpretáció Geertz felfogásában olyan ’eszközök’ és fogalmak segítségével valósítható meg, mint a szemiotika, a jel, a metafora, a szimbólum, a ’szimbolikus cselekvés’, a ’lejegyzés’ (vagy a ’thick description’, azaz a ’sűrű leírás’), vagy az ’olvasat’ (Szűcs 2004:13). A különböző szimbólumok kollektív reprezentációkhoz kapcsolódnak a dalokban, amit a szellemi vezetők alkotnak meg. Alább e kollektív reprezentációk kontextusait vizsgálom.

1.2. A táltos fogalomértelmezések kontextusai a szellemi vezetők dalaiban

A táltos fogalom mögött három értelmezési horizontot különítettem el. A szellemi vezetők interpretációinak tartalmi elemzése alapján jól különválaszthatóak a hitvilághoz, a funkcióhoz illetve a nemzethez, etnikumhoz kapcsolódó vonatkoztatások. E három értelmezési horizonton jelennek meg a kollektív reprezentációk, mitikus, történelmi, kognitív és egyéb társadalmi ismérvek kontextusaiban. Kollektív reprezentációnak nevezem azokat a fogalmi kereteket, mellyel a táltos kultúrán belül az egyes szellemi vezetők megzenésített versein keresztül a saját irányzat jellegzetességei kerülnek ábrázolásra, mellyel jól elkülöníthető képet alkotnak a különböző táltos „stílusirányzatok” között. Ilyenek a táltos, magyar, nemzet, nép, teremtés, feladat, tanítás, gyógyítás, hagyomány, fény, lény, energia, szellem, lélek, erő, stb. Ezen fogalmak a versekben megjelenő kontextusainak, szövegkörnyezetének vizsgálata felfedi az adott irányzat fogalom-értelmezéseit, fogalomhoz kötődő elképzeléseit. Kognitív kontextusnak nevezem a tudatállapotra, a gondolkodás módjára való konkrét utalásokat.

1.3. Funkciótársítások a táltos szerepköréhez

A táltos szerepkörre vonatkozó válaszok egybehangzóak voltak a tekintetben – az antropológia funkcionalista megfogalmazásával élve –, hogy a táltos „*egy vallási specialista*”,

egy szakrális közvetítő, aki a hétköznapi világ jelenségeihez a szakrális síkban megjelenő kapcsolódó jelentéseket átadja, elmondja, megmutatja, közvetíti az emberekhez. Hangsúlyozott szakrális identitással rendelkeznek, egyszerre tartoznak a természetfeletti világhoz és az emberi világhoz. Sólyomfi Zoltán idézve: *„A hang: rezgés. A világegyetem lényege szintén rezgés. Minden, ami él, rezeg. A molekulák, atomok mozgása és a közöttük lévő tér kölcsönhatása adja azt a feszültséget, mely maga az életerő. Hangunkkal megrezegtetjük a levegőt, alakítjuk azt. A betegségeknek egyik ősi megfogalmazása: nem megfelelő rezgés. A disszonancia ha nem is létrehozója, de jelölője a betegségeknek, így az arra való jótékony hatással az egészségre is hatni lehet. Mindennek, mindenkinek van rezgése, kisugárzása. A hanggal gyógyító táltos erre a rezgésre hangolódott rá, s a megfelelő gyógyhatású rezgés (hang, ének) előidézésével gyógyított. Gyakori volt a csörgő energiakiegyensúlyozó hatásának használata, mellyel a csakrák, csokrok működését tudták harmonizálni. A beteg fölött rázva a csörgőt, a hangok keltette rezgés volt gyógyhatású. A dob hangja szintén gyógyerejű volt, bár sokkal dinamikusabban, mint a csörgőé. Dobbanása erőt adott ahhoz, hogy a beteg saját maga, vagy a táltos megküzdjön a nem megfelelő erőkkel. A legmélyebb, leghatásosabb ilyen kezelési forma azonban az ének. A gyógyító lélekutazást tesz a beteghez s a megállapított kór ellen ható gyógyító éneket kér s hoz. Ezt énekelve, lehetőleg a betegnek megtanítva váltotta ki az áldásos hatást”*. E narratívában a táltos lélekvezető szerepe is megjelenik, vagyis a kísérő, közvetítő szerep a két valóság – a transzcendens és a racionális sík – között. A táltos hidat jelképez az égi és a földi világ, az irracionális és a racionális, a végtelen és a véges között, mert érteni és értelmezni tudják az emberek előtt a transzcendensben mutatkozó jelenségeket. Ez megjelenik a fogalom régies változatának használatával is egyes esetekben *„A táltosok tá-togók – vagyis tá-tosok, ékesszólók, ékesen rezgők, élők, tudók”*. A táltos szerepe rejlik a hétköznapi jelenségek szakrális kontextusainak fogalmi kategóriái létrejöttében is. Ez a dal idézet Szemtől:

„Táltosok, táltosok! Minden embert áldjatok! Áldjatok, áldjatok! Fények útján járjatok, járjatok, táltosok!

Táltosok, táltosok! Ősök hangján szóljatok! Szóljatok, szóljatok! Fehér lovon szálljatok, szálljatok, táltosok!

Táltosok, táltosok! Szív kapukat nyissatok! Nyissatok, nyissatok! Isten fénye szavatok, szavatok, táltosok!

Táltosok, táltosok! Korok üstjét tartsátok, Tartsátok, tartsátok! Szellem táncát ropjátok, ropjátok, táltosok!

Táltosok, táltosok! Mennyek lángját gyűjtsátok, Gyűjtsátok, gyűjtsátok! Igaz népünk felragyog, felragyog, táltosok!

Táltosok, táltosok! Szárnyaitok bontsátok! Bontsátok, bontsátok! Tejút ösvény lábatok, lábatok, táltosok!

Táltosok, táltosok! Álmaitok angyalok, Angyalok, angyalok! Isten Fénye felragyog, felragyog!”

A táltos lényeges célja társadalomért való felelősség felvállalása. Ez a dalokban is sok helyen megjelenik. Sólyomfi Nagy Zoltán *Tépjén szél* című dalának egyik versszaka így szól: *„Nem megyek el, itt maradok, Bennem Isten Napja ragyog, Nem megyek el, itt maradok, Szívem hazámért dobog”*.

Máté Imre is reflektál a szakrális identitás mellett a saját kor társadalmának gazdasági, politikai, szociális helyzetére, mely interpretációval a szakralitás összekapcsolódik a társadalmi helyzettel s így az ideológia egy racionális értelmezési mezőt is megteremt. Ehhez kapcsolódik közvetlenül a tanítás is, mint társadalmi funkció. A tanító szerep többértű elemzést kíván. Egyrészt elméleti szinten; megosztja a közösséggel saját világképét, hitvilágát saját fogalmi rendszerén belül, ezek a világ jelenségeinek transzcendens tartalmait, összefüggéseit foglalják magukban. Ezek működnek szervezett kereteken belül is, egyrészt

iskolák, másrészt előadások, doboló körök formájában. A doboló körökben a zenei improvizációra nyílik lehetőség egy szellemi vezető irányításával. Itt nagyrészt a szellemi vezető által alkotott dalokat éneklés és a dobokat, csörgőket minden résztvevő használhatja. A szertartásokon, rituálékban a résztvevők aktívan közreműködnek, énekelnek, hangszereken játszanak, így a szakrális zenei alkotás folyamatában transzcendens élményekhez is jutnak. A zene természetéből adódóan egy új érzékelési síkot nyit meg, mely kiemeli a résztvevőket a hétköznapi élet racionális kereteiből, a dalok szövege mentén egy mitikus világ elevenedik meg, ahol a résztvevő az egyszerű repetitív ritmusokra épülő zene transz jellegű hatása alatt – melynek alkotásában ő maga is részt vesz –, a mitikus világba involválódik, szereplőjévé válik egy szakrális, szimbolikus történetnek. A közös éneklés, zenélés ily módon kollektív identitást teremt a jelenlévő emberekkel és a szellemi vezetővel. Ezek különböző konstruált hagyomány- és világértelmezések, ideológiák mentén történnek, melyek a későbbi fejezetekben kerülnek analízisre. Ezek magukban rejtik a gyógyító, tanító, szertartás-vezető szerepek kulturális, ideológiai alapját is.

A táltos fogalom megjelenik az ősi – minden – tudás közvetítőjeként is az egyes irányzatoknál, mely tudástartalom különbözőképpen definiálódik, különböző ideológiai forrásokra való hivatkozással. Ennek a tudásnak – melyet nevezhetünk *elit tudásnak* is abban az értelemben, hogy eddig a pogány társadalom vallási specialistái, szakrális funkciójukkal a társadalomból kiemelkedő egyénei, a társadalom egy szakrális értelemben *beavatott* rétege számára volt hozzáférhető, azonban a jelenben történik a széttérjedése, populáris tudássá válása. Ez felfogható korunk New Age („új-kor”) szellemiség időszemléletének adaptációjaként, melyben az eddigi sötét múltat felváltja a fényes jelen illetve jövő, melyben az emberekre a szellemi ébredés lehetősége vár. Idézem Czeke András imái közül *Könyörgés Magyarország Újjászületéséért* című fohász első és utolsó versszakait, melyben a használt fogalmak mentén jól kirajzolódik a vallási szinkretizmus:

„Könyörgünk Hozzád Boldogasszony, Magyarok Nagyasszonya, segíts minket Nemeztünk Újjászületéséhez. Asszonyunk, Hold Úrasszonya, Babba Maria, Fény-Krisztusunk Szent Anyja, imádkozzál érettünk, emberi gyarlósággal élő gyermekeidért, nemzetünkért, és azért, hogy a Magyar Újjászületéssel elvégezhessek Küldetésünket, az Istenszülő ránk ruházott feladatát, a Magyarok Istene akarata szerint. Úgy legyen!

1. Magyarok Nagyasszonya, a virágok szépségében élő reménység, tedd hímagyarságunk helyére IGAZ-magyarságunkat ...add nekünk az erő, a megvilágosodás és a kitartás kegyelmét a Magyar Újjászületéshez! (...)

23. Magyarok Nagyasszonya, Életmag Kedd Asszonya, adj a magyar földnek egészséges, bő termést, szórd élet-virágaidat a MAGok közé, hogy mindörökké virágozzék az Újjászülető Magyarország, Krisztus Urunk Királysága...add nekünk az erő, a megvilágosodás és a kitartás kegyelmét a Magyar Újjászületéshez!

Magyarok Nagyasszonya, Babba Maria, könyörögj Teremtőnkhez, a Nap Istenhez nemzetedért, Magyarország Újjászületéséért! Úgy legyen!”

A táltos fogalommal összefüggő hitvilág kontextusai szerteágazóak, a természetfeletti világ jellegzetességei a mitológiák illetve a szakrális minőségek fogalmi kategóriái, a tanrendszerek sokasága különböző kulturális világnézetek lenyomatait hordozzák.

A táltos fogalom értelmezési horizontjának másik szölamát a fogalom nemzeti ill. etnikai kontextusai alkotják, melyek kizárólagosan a magyar kultúrához kapcsolják előfordulását, erről bővebben a következő fejezetben szölok.

2. Nemzeti identitások a táltos fogalom kontextusaiban

Tanulmányom fókusz a táltos fogalomhoz kapcsolódó kulturális minták keletkezésének, megőrződésének, fennmaradásának folyamatára irányul, illetve az etnikai tudat a mai táltos jelenségkörhöz kapcsolódó kollektív reprezentációira, valamint a táltos fogalomhoz kötődő szellemi vezetők által megalkotott nemzeti és szakrális ideológiák hatásmechanizmusaira, hogyan alakulnak értékké, társadalmi viselkedésformákká, mintákká, attitűdök rendszerévé mintát képezve az őket körülvevő közösségnek.

2.1. A táltos fogalomértelmezések sajátos nemzeti identitásként való megjelenése

A táltos szellemiségek – a bevezetőben megjelölt szellemi vezetők ideológiáit nevezem táltos szellemiségnek – kulturális sokféleségében közös jellegként ragadható meg, hogy a táltos kultúrkör nemzeti identitást képvisel. A táltos fogalom a magyarság etnikus sajátosságaként jelenik meg, archaikus magyar szakrális formaként, minőségként. A táltos vagy a táltos-hagyományokat követő közösségek közös célja az emberi élet szakrális kontextusokban való elhelyezése, a szakrális kontextus-teremtés egy jellegzetes fajtájának használata. Jellegzetességei közül a legkiemelkedőbb a nemzeti illetve etnikai – „a magyar” – kontextusban való gondolkodás. A néphagyományt, a saját szakrális népi hagyományt képviseli a mai magyar vallási kínálatban. Ma a táltos kultúrkört őrző, teremtő, alkotó emberek egyik fő társadalmi szerepe a tanítás, a hagyomány átadása. A közvetített tudás az egyes történeti és nemzeti ideológiáknak jól elemezhető konstrukcióját mutatja.

A táltos kultúra rendszerint a nemzetért felelősséget vállaló erkölcsiséget képvisel, közösségének lokalitását kiterjeszti a nemzet határáig, az imák és egyéni cselekedetek célja gyakran a nemzet felélesztése, a nemzettudat felébresztése, az öntudatra ébredés. Ez a fajta nemzeti öntudat természetesen önmagát serkenti társadalmi aktivitásra, motivációja pedig abból fakad, hogy hite az adott társadalom egy korábbi, ősi működésmódjának képét őrzi, sajátos kulturális emlékezetet és nemzeti eredettudatot teremtve meg ezáltal. A.D.Smith *A nemzetek eredete* című tanulmányában a következőket ajánlja: „Az elemző számára a nemzet hangsúlyozott formában megjelenő elemekből összeálló ideáltípusként jelenik meg, amelyet azonban ugyanúgy le kell bontanunk a kialakuláshoz vezető folyamatokra, mint azokat, amelyekre a konstrukció utal” (2004:24).

2.2. A történeti eredet és a nemzeti tudat ideológiái

A nemzetnek többféle fogalma, valósága, kategóriája létezik. Egy századfordulón keletkezett elmélet megvilágítja a kultúrnemzet és az állampolgári nemzet („Kulturnation-Staatnation”) különbségét, mely szerint a „kultúrnemzet” vagyis „a történetileg kialakult nemzeti közösség, kivált Közép-és Kelet-Európában gyakran nem azonos az állampolgári közösséggel, hanem sajátosan nyelvi-kulturális jegyek alapján szerveződik” (Szűcs 1997:339). A nemzetnek ezen csoportjai sajátos nézeteket vallanak a nép eredetéről – Szűcs Jenő megfogalmazásával élve – „ideológiai híd”-at teremt a múlt és a jelen közé. Szűcs Jenő a nemzeti tudati struktúrák változásának a folyamatában azt vélte felfedezni, hogy miután a XVIII.században kialakultak a polgári viszonylatok, „tisztázódott a valódi etnogenezis”, „az etnikai tudat a meglévő nyelvi-kulturális és/vagy politikai intézményi tényezőkben találta meg a kohéziót, melyhez a történelem inkább csak háttérként szolgált”. Ez abban a tekintetben érdemel említést, hogy a mai táltos szellemiségű körökben a nyelvi-kulturális tényezők mellett nagy szerepe van a történelmi ideológiáknak. Jan Assmann kulturális emlékezetnek nevezi ezt az ideológiai hidat, mely az adott csoport identitásalkotó tényezője. A kulturális emlékezet magában rejtje a mitikus őstörténetet, a múlt bizonyos eseményeit, mely ceremoniális alkalmakkal, ünnepekkel

jelenítődik meg, rögzítve a múlt kiemelt jelentőségű eseményeit és alkalmat adva az azokra való emlékezések, fontos szerepük tudatosításának (László 2003:5).

A középkor magyar embere a hun származástudatot vallotta (Szűcs 1997:364), a magyarság finnugor eredete csak a XIX. század utolsó harmadában kezdett elterjedni a köztudatban. A mai táltos szellemiségek nemzetértelmezéseinek ideológiai alapjait a XX. század eleji magyarságkutatások sajátos tézisei adják, melyeket Szilágyi Tamás írása alapján prezentálok. „A magyar eredetkutatók generációi különválasztható tartalommal rendelkező irányzatokat alkottak meg” (Szilágyi – Szilárdi 1997:63).

Az első irányzat a magyar nép és a magyar nyelv sumér eredetét hirdeti, legismertebb és időben a legtovább ható képviselője, Badiny Jós Ferenc – Bobula Ida, Baráth Tibor, Padányi Viktor, Zakar András mellett – aki a nemzeti mítoszt a hun-magyar történelmi kontinuitásba helyezi el s „Jézus király, a pártus herceg” című könyvéből az derül ki, hogy – Jézus a kereszténység zsidó eredetét valló teóriával ellentétben – a hun-szkita eredetű pártus nép köréből származott. „A nemzet szakralizálásának jellegzetes példája ez. A magyarság már az eredete és a vallása révén kiemelkedik a többi nép köréből, kulturálisan elsőbrendű a többi népnél. Az itt említett szerzők művei nagyrészt bekerültek az alternatív magyar őstörténeti ’kánonba’, és állandó hivatkozási forrásai a második-harmadik generációs eredetkutatóknak” (Szilágyi – Szilárdi 1997:65). A kultúrnemzet etnikai tudatának nyelvi-kulturális meghatározások mentén alakuló konstrukciói az 1948–49-es fordulat évében a szocializmus marxista ideológiájának nyomása alá kerültek, melyben elnyomásra került a nemzeti ideológia áramlata. Az eredetkutatók módszerei pedig éppen a nyelvi-kulturális sajátosságok mentén alkották meg etnikai tudatukat, önazonosságukat, naiv nyelvészeti következtetéseket levonva és hangzásbeli hasonlóságokra mentén építve fel a nép eredetéhez vezető ideológiai hidat. Ezzel ellenkulturális mozgalmat képeztek a fennálló tudományos és politikai ideológiákkal szemben, megmaradva az elméleti konstrukciónál. Régészeti adatokra épülő történelmi paradigmák alternatív kánonját hozták létre, tudományos terminológiákat használva néprajzi és történelmi kontextusokban interpretálták téziseiket. E folyamattal – mely főleg a rendszerváltás után tudott nagyobb körökben is tért nyerni – a történelmi ideológiák újra visszakérültek a nemzeti ideológiák súlypontjába.

„A második generációs eredetkutatók irányzatának a képviselői, a népművészet, a népi hagyományok, valamint a magyar nemzeti-kulturális sajátosságok kutatóiként lépnek a nyilvánosság elé” (Szilágyi – Szilárdi 1997:63). Közéjük tartozott Szántai Lajos – népmesekutató –, aki a magyar ősvallás manicheista alapokra épülő elméleti kereteit az apokrif imádságok örökletesen fennmaradt szövegei és a népmesék motívumai alapján rekonstruálja, az ősvallás papi szerepkörét tudásuk és képességeik alapján a garabonciás, aki *„rendkívüli erővel, energiákkal rendelkezik, de a mértéktelen energiaáramlásban nem ismeri a mértéket s ez a többletenergia feszíti a lelkét”* (Szántai 2007), a tudós ill. tudományos ember, aki már a *„rábízott energiákkal való gazdálkodást megtanulja”*, majd a táltos, aki *„a sárkányt meg tudja ülni”*, legvégül pedig a megváltó *„a meghalt és feltámadott”* szerep tölti be. A magyar ősvallás az ő interpretációjában egy *„manicheista kereszténység, mely ugyanazt a mennybéli rendet írja le, mint a táltosság”* (Szántai 2007).

Pap Gábor, aki művészettörténész, a képzőművészeti szimbólumokból indult ki, kiemelendő tézisei közül a Szent Korona-tan ideológiája, mely az magyar állam alapításának tárgyi szimbóluma, egy árnyaltabb nemzetfogalomra utaló tendenciát mutat meg, nevezetesen az állam eredetének és legitimitásának kérdésére irányítja a figyelmet. Az ő nevéhez köthető a „kitalált középkor elmélet” magyarországi megjelenése. „Az elmélet lényege az, hogy a középkor (vagyis az általunk középkornak ismert történelmi korszak) során három évszázad egyszerűen nem létezett, e századok beiktatása csak a három korabeli nagyhatalom, Róma, a német-római császárság és Bizánc urainak a cselszövése volt, így a 614. és a 911. közötti időszak pusztán hamisítás eredménye. Miért fontos ez a magyarok számára? A honfoglalás

időpontja így az 500-as évek végére kerül. A krónikák szerint Attila és Álmos vezér között öt generáció van, ami a Pap Gábor-i matematikában 150 év, vagyis pontosan az Attila halála és a magyarok 'bejövetele' között eltelt állítólagos idő, máris bizonyította a hun-magyar kontinuitás. A magyar szakrális királyságot is ugyanez az összeesküvés szünteti meg, helyette kreálják a nem létező Nagy Károly alakját és birodalmát. Ennek tükrében az egész magyar történelem más fénybe kerül, teret engedve a további 'alternatív' elméletek terjedésének" (Szilágyi – Szilárdi 1997:65). Az eredetkutatók második nemzedékével kezd el tért hódítani a Pilis – mint szakrális nemzeti táj – ősi történeti kontextusokban való ábrázolása; a Pilisben fellelhető romok egy valamikori hun-magyar ősök által alapított szakrális központ nyomai, itt állt egykor az Ős-Buda Vára, mely az Árpád-házi királyok koronázási és temetkezési helye volt. Az Árpádok világi királysága mellett létezett szakrális tanácsadó, közvetítő szerepet betöltött pálosok – egyes interpretációkban a „fehér táltosok” – nyomai is itt vannak. A területen található néhány fontos szent helye a magyar táltos szellemiségnek, teret adva az ünnepeknek, színhelyeit adva a kollektív történelmi múltra való emlékezésnek és a szertartásoknak. A Pilissel kapcsolatos narratívák a természeti jellemzők historizálásának szép példái, a táltos szellemiséghez kapcsolódó magyar nemzeti identitásalkotó folyamatának kiindulópontjai.

A harmadik irányzat hatása a nemzeti tudat tekintetében jelentős változásokat mutat. A pluralista posztmodern korban Niedermüller szavaival élve a transznacionalizmus jelenségének lehetünk szemtanúi és alanyai, ahol „a kulturális jelentések, képek, elvárások, imaginációk mobilitása és globalizálódása, a transznacionális szimbolikus univerzumok, a globális méretekben közösen birtokolt ízlések, aspirációk transznacionális, azaz deterritorializált közösségei és identitásmodelljei jönnek létre” (Niedermüller 2005:52). E kifejezés relevanciája abban rejlik, hogy a sámánizmus hitvilága és eszköztára egyes esetekben a buddhizmussal és egyéb ezoterikus kortárs keleti áramlat – indiai guruk – kulturális elemeivel szinkretizálódik. Szilágyi Tamást idézve: „A magyar újpogány gondolkodás szempontjából meghatározó harmadik irányzat ezoterikus jelleget mutat. Olyanok tartoznak ide, mint az Univerzum Egyházának alapítója és 'elnöke' Kisfaludy György, a korábban a tárgyalt egyház kiemelt Kovács András vagy Kozsdi Tamás. Ezt az irányzatot a neopogány vallási pluralizmus ezoterikus szintéziseként lehetne jellemezni. Jól megfér egymás mellett az előzőekben felsorolt elképzelések mindegyike, amelyek egyfajta leegyszerűsített ufó-hittel, és a New Age világképét idéző elemekkel keverednek. Az eredet kérdésében pl. Kisfaludy és Kovács egészen meghökkentő elméleteket vallanak a Szíriusz csillagképből érkező hun ősről, akik egy világméretű katasztrófában Atlantisszal együtt elpusztuló őskontinentst, Ataiszt népesítettek be eredetileg. Ennek a szíriuszihun vérvonalnak a magyarság az örököse, aminek bizonyítéka az is, hogy egy magyar ember kapja meg a hun őstörténet kinyilatkoztatott forrásait, az Arvisurákat. Az Arvisurák megítélése nem egységes. Kisfaludyék elfogadják kinyilatkoztatott voltát és úgymond 'kanonizálják', Kovács András rejtetten, nem egyértelmű hivatkozásokkal építi be a hitrendszerébe. Az Arvisura (a jelentése Igazszólás) egy ózdi munkásember, Paál Zoltán írása. A háttértörténet szerint Paál a II. világháború sodrában találkozott Szalavaré Turával, az utolsó manysi főszámán unokájával, aki nagyapja akaratának megfelelően a két nép közös őstörténetét felfedte előtte. Ez a találkozás ami meghatározza Paál Zoltán életének további alakulását, maga is 'róvósámmáná' lesz és lejegyzí a hallottakat, kiegészítve saját képzelete és az általa ismert mesék világával. Az Arvisura első kiadása 1998-ban látott napvilágot” (Szilágyi – Szilárdi 1997:68). Az Arvisura a hun-magyar törzsek több mint hatezer éves történelmét foglalja magában. Kozsdi Tamás az etnogenezis történelmi szakaszait három időszakra bontja, „a magyar történelem, mely Álmos és Árpád Kárpát-medencébe vonulása óta tart, a magyar őstörténet – bármilyen ezelőtti időkből való, régészeti- vagy írásos emlékekhez köt, és megteremti a magyar ősemlékezet kategóriáját, ami a szellemi források és hit alapján megismerhető múltat. A

thalamus vagy nyája (nyaya a védák könyvében) segítségével, ami mint antenna vagy égi rádió, amely leadja és veszi az információt tartalmazó rezgéseket, a nyájában 16 csatorna van, mely a test különböző részeihez csatolódik, pl. a szív energiaközpontjához vagy a felettes énhez – vagyis önmagad szélesebb látómezővel rendelkező szellemi szintjéhez, mely aztán kapcsolódik a Földanyánkhoz, aki az egyik legkomolyabb rendszergazda errefelé, Gaian keresztül pedig a Napatyához vagyunk felfűzve, hiszen körülötte kering minden e Naprendszerben” (Kozsdi 2005:32).

A „Koppány nembéli Karaul, az Aranykopjások Rendjének őrző táltosa”-ként erkölcsi, szellemi kötelezettségeként vállalt feladata „...a nemzet tudatának, védelmének őrzése, életben tartása” (Szűcsné 2002:51). A táltos szerepkörök egy hierchikus elrendeződésben jelennek meg a hozzá kapcsolódó szellemiségben, ahol a főtáltos feladata, hogy „A Hon és a Nemzet legfőbb szellemei, erkölcsi, világnézeti ügyeink irányítója, védelmezője” legyen. (Szűcsné 2002:51).

2004-ben került be a köztudatba az archaikus rábaközi-hagyomány, amely egyfajta folytonossággal rendelkezik a rábaközi tudók tudásátadásának köszönhetően. A keresztény üldözések idején a Kormorán Rend nevű zárt szervezet jelentette a keretet, aminek terepe az országos szintről a Rábaközbe lokalizálódott. Jellegzetes hitrendszere a Büün-vallás – az ún. „kilenc bűvölet vallása”. „A Büün-nek nevezett magyar vallás kilenc könyvének anyagát csöszörök, bakterok, pásztorok és parasztok ápolták, őrizték és adták szóban tovább. E szellemi hagyaték igen fejlett tételes, tehát filozfiával, etikával és liturgiával rendelkező vallás teljesnek tűnő anyaga. Mondák, legendák, tanácsok, intelmek, parancsolatok és bölcsességek gyűjteménye” (Máté 2004:14), melyben a Magyarok Istene alá rendeződnek a szellemvilág megnyilvánulásai. A jelen korhoz aktualizálódva és a hitrendszer elterjedésének elősegítéseképp Büün ma élő egyetlen, beavatott tagja az eddig szóban átadódó hagyományt több kötetes könyvben – *Yotengrit, A rábaközi tudók (sámánok) szellemi hagyatéka* címmel – hozta nyilvánosságra. Ennek mintáján megalapította a Yotengrit, a Tengervégtelen Ős-szellem Egyházat. Máté Imre költő, dalait megénekli, és az egyik könyv mellékleteként kiadásra is került.

Hamilton – szerint a *neo-sámánizmus* elterjedése hasonló okokra vezethető vissza, mint az új vallási mozgalmak és a *New Age*, történetesen a nyugat-társadalmi feszültségei, normáival való konfliktusai megfelelő terepet adnak az ősi kultúrába visszatekintő, természeti jellegű, az ember mentálhigiénéjének gondozására irányuló vallási jelenségek térhódításának (Hamilton 1998:45). Amennyiben a neo-sámánizmus jelenségei közül a nyugati kultúra sámánizmus-adaptációját nézzük, azt láthatjuk, hogy Michael Harner személyén keresztül indult el az Amerikai Egyesült Államokból, aki antropológusként az Amazónia őserdeiben élő perui konibóknál szerzett terepmunka tapasztalatai után 1979-ben megalapította a *Centre for Shamanic Studies* nevű intézményét, ahol a „*shamanic training workshop*”-okon sok tízezer ember fedezhette fel magában a sámáni képességeket. „Ez az ősi, a fejlődés során szinte mindenütt kialakult gyógyítási, vallási forma az emberi lélek alapműködésével kapcsolatos tényezőket érzékeli és használja fel ösztönös, intuitív szinten. Ez magyarázza, hogy a világ egymástól izolált részein is hasonló lélektani mechanizmusok felismerése és alkalmazása jött létre” (Harner 1997:23). Harner 1986-ban Magyarországon is tartott kurzust, ezzel elindította a Hoppál Mihály által *városi samanizmusnak* definiált jelenségnek magyar történetét Somogyi István és Sólyomfi Zoltán karizmatikus személyeivel.

Süle Ferenc – pszichiáter, a valláspatológia hazánkban és külföldön egyaránt elismert szaktekintélye – a fogalmat igeként alkalmazza a jelenségsoport ábrázolására. A *sámánizálás* technikáját a következőképpen ábrázolja: „A sámánok a mindennapi profán élet mögötti ismeretlen, titokzatos és félelmetes szellemi világ tényezőinek megismerését és a vele kapcsolatos „*pszicho-technológiákat*” alakították ki kultuszaikban” (Süle 2006:86). Ezeknek az eljárásoknak, módszereknek a hatékonysága Süle szerint azon múlik, hogy ősi

alapigazságokról szóló tanításokat tartalmaz, melyeket a „külső és belső természetétől elidegenedett” modern életmódú ember mentálhigiénéje szolgálatába tud állítani.

Michael Winkelman – az Arizonai Egyetem antropológia szakának oktatója a sámánizmus kutatásával foglalkozik és a témához kapcsolódóan nagy, kultúraközi összehasonlító vizsgálatokat végzett a témában – a sámánt „*Nagy Reintegrátor*”-nak nevezi, aki mint „*technikus*, manipulálja mások és saját tudatállapotát, mint *navigátor*, hajózik a módosult tudatállapotok világában, mint *mediátor*, információt hoz divinációval a közösség szolgálatára, mint *diplomata*, a szellemekkel tárgyal” (Frecska 2008:1). Frecska Ede az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet (OPNI) osztályvezető főorvosa a hagyományos pszichiátria keretek között dolgozó terapeutaként és kutatóként a transzperszonális (spirituális) pszichiátriai szemléletet képviselője itthon. Miközben egy osztályt vezet hazánk vezető pszichiátriai intézményében, Brazíliában az autentikus sámánokat látogatja rendszeresen, kutatva a tudatállapot-módosító és gyógyító módszereiket. Egy előadásában hivatkozott Joseph Campbell „*Hős ezer arcának*” kompozit portréja (Frecska 2008:1) a hős, mint társadalmi szerep-minta kérdéskörére hívta fel a figyelmet. Korunk szellemi áramlataiban fellelhető a mitologikus varázsló kultusza, gondolhatunk akár a „*Gyűrűk ura*” című film mintájára, vagy a kelta *Wicca* boszorkánykultuszokra, az utóbbihoz jelentős kortárs neopogány vallási jelenségek kapcsolódnak Európa-szerte. Ezek a különböző szellemi áramlatok különböző fogalmi kategóriákat használnak a mesebeli természetfeletti erővel megáldott, embereknek segítő hős ábrázolására, a magyar varázsló képe a táltos fogalomhoz kapcsolódik. Tapasztalataim alapján a sámán-technikákban – lélekutazás, szellemgyógyítás – nagy szerepet játszik a képzelet kreativitása, mely képek szimbólumainak értelmezéseit a vezetők rábízzák „*az utazókra*”.

A *neosámánizmus* elméletei tehát leginkább pszichológiai vetületben értelmezik a jelenséget, ami pszichoterápiás módszerként meg is jelenik alkalmanként a pszichológiai gyakorlatban. „A sámánizmus és korunk egyre jelentősebbé váló lélektani irányzata, a ’negyedik erőnek’ nevezett transzperszonális pszichológia közötti párhuzamok alapján talán nem túlzás azt állítani, hogy a sámánok tudták és gyakorolták mindazt, amit korunknak a transzperszonalitás szemlélet, szellemiség tanít. (...) A transzperszonalitás élménycentrikussága, a kibővült tudatosság állapotának felhasználása az univerzális tudáshoz való jutáshoz, a spiritualizmus, az öntranszcendálás szükséglete a sámánizmussal közös jellemzők” (Horváthné 1996).

2.3. Párhuzamok a törzsi társadalmak etnikai tudatával

A nép – durkheimi értelemben kollektív reprezentáció – egy állandó jellegű egységet képvisel, tulajdonképpen egy idea, mely összetartozás-tudatot ad „a képzelt közösség” tagjainak (Anderson 2004:54). Szűcs Jenőt idézve „az a csoporttudat, amelyben a ’mi’ az önmagukat magyarnak nevezők körét jelentette, egyéb motívumaiban is összefügg azokkal az ideologikus elemekkel, amelyek a nomád ill. félnomád barbár struktúra – közkeletű kifejezéssel nemzetségi-törzsi társadalom – eszmei alkotó elemei voltak (Szűcs 1997:354). Hasonló összefüggéseket figyelhettünk meg a korábban, az Európa születése idején az Orbis Latinus peremén a IV-V. század folyamán szerephez jutó barbár germán népek, *gentes* tudatvilágában. Éppen ezek az összefüggések képezték a „gentilis tudat” (gentilizmus) lényegét. (...) A barbár etnikai tudat fogalmi orientációs bázisai és az e népeket minősítő antik eredetű toposzok abban az értelemben fedik egymást, hogy maguknak a népeknek a csoporttudatában a vérségi mítoszon alapuló társadalom- és történelemszemléleti modell (genus) köré kikristályosodó és közös nyelven közvetített tradíciókincs, szokások és erkölcsök szűkebb-tágabb köre összefüggésének öntudata képezi azt az eszmei kohézív erőt, amely a csoport értékrendszerében etikailag normatív jelleget tölt be. A szokások tág és

differentiáltalan fogalmi egységében nehezen elkülöníthető kontúrokkal olvad egybe mai disztinkciónk szerint jog és erkölcs, életmód és hitvilág, kultúra és a külső megjelenésben (viselet, fegyverzet, stb.) kifejezésre juttatott csoportjelleg kategóriája, pontosabban mindezek ama elemei, amelyek a szomszédos csoportokkal való kontrasztban a saját csoport elkülönítését egy egységes szimbólumrendszer motívumaiként különös eszmei vagy külsődleges demonstratív jelleggel fejezik ki” (Szűcs 1997:343). A törzsi társadalom vérségi mítoszai sajátos kontextusokban jelennek meg.

2.4. Népi hagyomány. Folklor

A különböző nemzeti ideológiák nemzeti hagyományként nyernek legitimitást sajátos – „poszthagyományos” – irányzatokat, hagyományközösségeket alkotva a nép keretein belül. Niedermüller a népi kultúra ideológiai meghatározását a korábbi évszázadok paraszti kultúrájával a folklóron, a népművészen keresztül, a patriarchális béke romantikus, nosztalgikus szemléletét az ősi, archaikus, eredeti, állandó, hagyományos értékek mítoszával köti össze (Niedermüller 1993:14). A nomadizmus életmódjára való törekvés jellegzetessége a táltos szellemiségű vezetők egy részének. A jurták, a lovasíjászat, a lovaglás, a solymászat a felélesztett tradíciók megnyilvánulásai. Törekednek rá életükben és tanításaikban is, hogy a természetes, a természettel harmóniában lévő életmódot terjesszék. A táltos szellemiséghez kapcsolódó zeneiség egyik alapvető eszköze, szimbóluma a dob, a kutatásaim során egy kivétellel minden szellemi vezetőnek és a köré szerveződő közösség nagyobb része rendelkezik saját dobbal. Az alábbi leírás *Szemtől* származik:

„A dob a világmindenség szimbóluma és egyben a világmindenség motorjának, a szív dobbanásának hangja. Iránytű a kozmikus egységbe, a kozmikus világképbe. Lehet tojás alakú a dob kávája, ami az anyaméhet, az őstojást vagy az ősanját idézi. Vagy lehet teljesen kerek, ami a szellem teljességét hirdeti. A dobok fogója kereszt alakú volt általában, ami a kör keresztiséget (a körösztiséget) az Isten pecsétjét, a Napot és a világ közepét jelentette. Amikor a Táltos megfogta a kereszt középpontját, a világmindenséget és Isten szellemiségét tartotta meg. A csengők, a szalagok, a tollak ajándékok voltak a szellemeknek és mindez arra volt hivatott, hogy azt a szellemiséget jelenítse meg, amivel kapcsolatban állt a szellembirodalomban a Táltos. A Táltosok énekeltek és gyógyítottak dobjaik hanghullámain keresztül, mely jótékony hatást gyakorol az emberi testre (oldja a feszültséget, a pszichikai blokkokat kiegyensúlyozhatja az emberi idegrendszer finom energetikai pályáit). A dobnak őseredendő szellemisége van, képes felerősíteni a gondolatot, az érzelmeket, mely mind-mind energia és mint tudjuk, minden erő visszahat önmagára és teremtő erőt hoz létre”.

2.5. Globalizáció hatása a nemzeti identitásra

A jelen globalizációs törekvései, az Európai Egységtől való gazdasági függőség természetszerűen magával hozza a lokalitások megerősödését, az etnikai sajátosságok, a nemzet határainak védelmét. Ez kulturális szinten kezdődik s az adott közösség vezetőjének és tagjainak tehetségétől függően terjed át a gazdasági ill. politikai síkra. E tanulmány témája a kulturális szint megjelenítése. A szellemiségek antiglobalizációs szemléletének hajtóereje a magyar nemzet kiemelt kulturális minősége a Föld többi országának viszonylatában. Idézem Máté Imre szavait: „...a mi hagyományunk egy bizonyos pozíciót is tud biztosítani az európai közösségen belül, hogy mi őriztük meg az őseurópai ember etikáját, filozófiáját, erkölcstanát, ami nagyon nagy hangsúlyt helyez arra, hogy megtartani a családot, megtartani a nemzetiséget, megtartani a kisnemzeteket. Hiszen a magyarból mit csináltak, mondjuk a Kádár-idők 40 éve alatt? Megszűnt a nemzet és lett 10 millió egymástól elkülönített individuum – nekünk nem kell beállni azon európai nemzetek közé a sorba, akik kívülről

importálnak vallásokat, mert van saját hagyományunk, méghozzá egy roppant intelligens vallás, nem öncélúan akarunk egy vallást, hanem vissza akarunk adni valamit a magyarságnak, életre akarunk kelteni egy ősi gondolkodásmódot, éleszeni egy hitvilágot. Ezt a hagyományt szeretnék úgy használni, hogy a nemzetnek hasznára váljék”. A sámáni szerepkör – mint „A tudó ember” – egy olyan őstudás felé mutat, amely némely szellemiség interpretációi szerint nem érhető el, nem sajátítható el bármilyen nép tagja által. Az alábbi Czeke Andrástól gyűjtött ima is kiemeli a legnagyobb magyar nemzeti jelképet tárgyi mivoltából, szakrális megszemélyesítéssel:

JóIstentől való Szent Korona Ófelsége melletti SZÍN vallásunk - elkötelezettségünk, SZÖVETségünk megújítása, hűségünk kinyilatkoztatása -

1.Felajánljuk Önmagunkat – testestől, lelkestől, mindenestől – a Magyar Szent Korona Ófelségének, és BENNE Istenünknek, JóIZ-Ten-nek, NagyBoldogAsszony-nak és Krisztus Urunknak, az EGY SzentHáromnak.

2.Teremtjük a Szellemben Tudatos, Lélekben EGYséges, Testben Tiszta Új Emberi Kört a Föld

3.Teremtjük a Tiszta Fény Földi Birodalmát: az Igazság Hatalmát a SZERelem teljességében.

4.Teremtjük az Új Földi Krisztus Testet MAGunk-ban, MAGunk-ból

5.Óhajtjuk új ÉG és új FÖLD születését

6.Óhajtjuk a SZERelemben való EGYesülést a MINDENSÉGgel

7.Kérjük alázattal és tisztelettel az EGY ÖRÖK ÉGI IGE ÉLŐ ISTENét a SZENT EGYESÜLÉSRE.

8.ÚGY LEGYEN, AZ ÚGY VAN, MIND ÖRÖKKÉ!

9.A MÉN, A MÉN, A MÉN

10. AZ 1= 3.

Ezekhez szervesen kapcsolódva megjelenik a közelgő „aranykor-mítosz” is, mely a jövőt köti össze a múlt egy jelentőségteljes, kiemelt időszakával, mint amilyen az Árpád-házi Királyok kora. Ezek fényében a nemzetet értelmezhetjük egyrészt bizonyos értelmiségi és egyéb elitek rekonstrukcióként, de egyúttal joggal tarthatjuk a reálfolyamatokként vizsgálható történelmi folyamatok által formált képződményeknek (Smith 2004:25. Az mindenesetre látható, hogy a hagyomány egy konstrukció, mely a nemzeti önkép ideológiáit nemzeteken átívelő történelmi kontextusokba helyezi el. Ezzel létrejönnek transznacionális hagyományok (Niedermüller 2005:52), melyekben a hagyománynak már nem is a tartalma, hanem inkább a funkciója marad meg jelentésként.

Felhasznált irodalom

- Anderson, Benedict 2004 Képzelt közösségek. In Kántor Zoltán szerk. *Nacionalizmuselméletek. Szöveggyűjtemény.* Budapest, Rejtjel.
- Andor Csaba 1995 Ünnepek és kommunikáció. *Világosság*, (78) 8-9:472.
- Assmann, Jan 1999 *A kulturális emlékezet.* Budapest, Atlantisz.
- Bauman, Zygmunt 2004 A zárándok és leszármazottai: sétáló, csavargók és turisták. In Biczó Gábor szerk. *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig.* Debrecen, Csokonai Kiadó.
- Diószegi Vilmos 1958 *Sámánhit emlékei a magyar népi műveltségben.* Budapest.
- Eliade, Mircea 1999 *Szent és profán: a vallási lényegről.* Budapest, Európa.
- Eliade, Mircea 1999 *Misztikus születések: tanulmány néhány beavatási típusról.* Budapest, Európa.
- Frecska Ede 2008 *A sámáni gyakorlat neuro-fenomenológiája.* Kézirat. OPNI, MMV AD.
- Hamilton, Malcolm B. 1998 *Vallás, ember, társadalom.* Budapest, AduPrint.
- Hoppál Mihály 1994 *Lelkek és jelképek.* Budapest, Helikon Kiadó.
- Hunyadi László 1998 *Az emberiség vallásai az őskortól napjainkig.* Budapest, Lipták
- Krohn Gyula 1908 *A finnugor népek pogány istentisztelete.*
- Kertész Ágnes 2005 *A neo-samanizmus szerepértelmezései.* Pécs, PTE – Kommunikációs Tanszék. Kézirat.

László János 1999 *Társas tudás, elbeszélés, identitás*. Budapest, Scientia Humana – Kairosz.

László János 2003 Történelem, elbeszélés, identitás. *Magyar Tudomány*, 1. (on-line)

Lévi-Strauss, Claude 1997 Struktúrafogalom az etnológiában. In Bohannan, Paul – Glazer, Mark szerk. *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Budapest, Panem.

Niedermüller Péter 1993 A nép és a népi kultúra: A szimbolikus értelmezés lehetőségei. In *Múltunk jövője: Szabadelvűek a nép kultúráról* Budapest: T-Twins Kiadó

Niedermüller Péter 2005 Transznacionalizmus: elméletek, mítoszok, valóságok. In Kovács Nóra – Osvát Anna – Szarka László szerk. *Etnikai identitás, politikai lojalitás. Nemzeti és állampolgári kötődések*. Budapest, MTA Etnikai-nemzeti Kisebbségkutató Intézet évkönyve 4.

Ries, Julien 2003 *A szent antropológiája*. Budapest, Typotex.

Róheim Géza 1990 *Magyar néphit és népszokások*. Szeged, Universum.

Scheler, Max 1995 *Az ember helye a kozmoszban*. Budapest. Osiris.

Süle Ferenc 2006 Samanizálás. In Hoppál Mihály – Szathmári Botond – Takács András szerk. *Sámánok és kultúrák*. Budapest, Gondolat.

Szilágyi Tamás – Szilárdi Réka 1997 *Istenek ébredése. Az újpogányság vallástudományi vizsgálata*. Szeged, JATEPress.

Szűcs Jenő 1997 *A magyar nemzeti tudat kialakulása*. Budapest, Balassi Kiadó – JATE – Osiris.

Szűcsné Murguly Margit 2002 *Az ősi magyar hitvilág. A harmadik évezred táltosai*. Szakdolgozat, NYF, Művelődésszervező Szak.

Vargyas Lajos 1978 A honfoglaló magyarság hitvilágának legfejlettebb rétege a nyelv és a folklór tükrében. In Hoppál Mihály – Ivánovits Márton szerk. *Keleti hagyomány – nyugati kultúra*. Budapest, 15-28.

Vitebsky, Piers 1996 *A sámán*. Budapest, Helikon Kiadó – Magyar Könyvklub.

Online hivatkozások:

Boglár Lajos 1995 *Vallás és antropológia*. Hozzáférés: [HTTP://NETEM.HU/SZIMBIOZIS/VALLANTR.DOC](http://NETEM.HU/SZIMBIOZIS/VALLANTR.DOC) [2008-04-20]

Horváthné Schmidt Ilona 1996 Sámántechnika – önfejlesztő vagy gyógyító módszer? Hozzáférés: <http://www.worldlibrary.net/eBooks/Wordtheque/hu/AAADEL.TXT> [2008-04-20]

Kiszely István 1999 Magyarság őstörténete. Hozzáférés: <http://istvandrkiszely.hu/ostortenet/index.html> [2008-04-20]

László, János 2003 Történelem, elbeszélés, identitás. *Magyar Tudomány* 2003/1. Hozzáférés: <http://www.matud.iif.hu/03jan/laszlo1.html> [2008-04-20]

Némedi Dénes 1996 Durkheim: Tudás és társadalom. Hozzáférés: <http://www.hik.hu/tankonyvtar/site/books/b10105/index.html> [2008-04-20]

Smith, Anthony D. 2004 A nemzetek eredete. In Kántor Zoltán szerk. *Nacionalizmuselméletek. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Rejtjel, 204-229. Hozzáférés: <http://adatbank.transindex.ro/belso.php?alk=53&k=5> [2008-04-20]

Szűcs Balázs 2004 Jelentések nyomában: Hermeneutika Clifford Geertz kései, teoretikus íásaiban. Budapest, MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpont, Munkafüzetek. <http://mek.oszk.hu/01700/01709/> [2008-04-20]

Forrásjegyzék:

Harner, Michael 1997 *Sámán útja*. Budapest. Édesvíz.

Kozsdi Tamás 2005 *A magyar ősemlékezet és az Arvisura-világkép*. Budapest, Gondolatház-2004 BT.

Máté Imre 2004 *Yotengrit I. A rábaközi tudók (sámánok) szellemi hagyatéka*. Győr, Palatia.

Máté Imre 2004 *Yotengrit II. A rábaközi tudók (sámánok) szellemi hagyatéka*. Budapest, Püski Kiadó.

Wass Albert 2002 *Hagyaték*. In Vérben és viharban. Hagyaték. Marosvásárhely, Mentor.

Online források:

Sólyomfi Nagy Zoltán 2010 *Gyógyítás hangal, zenével*. Hozzáférés: http://www.tengri.hu/hun/index.php?option=com_content&view=article&id=24:gyogyitas-hanggal-zenevel&catid=8:ajanlottirodalom&Itemid=6 (2010. 02. 28.)

Szem 2010 *Táltosok*. Hozzáférés: <http://www.lelekut.eoldal.hu/cikkek/dalok> (2010. 02. 28.)

Czeke András 2008 *Aranyasszony*. Hozzáférés: <http://naptemplom.extra.hu/aranyasszony.htm> [2008-04-20]

Máté Imre 2008 *YOTENGRIT, a Tengervégtelen Ős-szellem Egyháza*. Hozzáférés: <http://www.yotengrit.hu/egyhaz.html> [2010.02.28]

Szántai Lajos 2007 *Ősvallásunk. A révülés útjai. Előadás. Hanganyag*. Hozzáférés: www.magyardaltos.hu [2010.02.28].

Tomsits Abigél A zene hatalma

A zeneszociológia fejlődésének köszönhetően egyre több tanulmány kapcsolja össze a zenét különféle társadalmi folyamatokkal. A vizsgálódás szempontjai lehetnek: az előadás tárgyi kultúrája, a felosztás/kategorizálás kérdése, zenei oktatás, a zenei stílus társadalmi formázhatóságának kérdése, a tetszés/nem tetszés kérdése, a zenei közönség természetének változása, a zene befogadása, az ismertség kérdése, az autentikusság megléte vagy éppen az innováció.

Napjainkban a zene, mint a politikai események egyfajta közvetítője is jelen van (punk zene), szerepét immáron relációba helyezik a történelemmel; a zene, mint az identitás és a társadalmi emlékezet kifejeződése (folklor zene) is jelen van. A zenét tekinthetjük a társadalom pszicho-kulturális változásának „ügynökeként”. Példaként gondolhatunk a második világháború utáni Angliára, ahol az újonnan létrejövő zenei stílusok az egyik legalapvetőbb megnyilvánulása volt annak a kulturális forradalomnak, amikor is egy eltérő fiatal kultúra életre kelt (pl.: beat ~ Beatles), hihetetlen mennyiségű szubkultúrát kreálva. A fiatalok lázadtak ruháikkal, megjelenésükkel (hosszú hajú fiúk, miniszoknyás lányok), mellyel jócskán megbotránkoztatták az idősebb generációt. Ebben a közegben a fiatalok lázadtak a szüleik generációjának értékei, a társadalmi konvenciók ellen, s próbálták a másságukat hangsúlyozni. Ez a forradalom (tehát a másság jelensége) állandóvá vált, beépült a társadalomba – ez lett a (brit) zenei élet mozgatórugója.

A zene, társadalom és politika közötti kapcsolat sok esetben erősen jelen van a társadalmi szférában, a zene tekinthető egyfajta politikai kifejeződésnek. Az alábbiakban ismertetett tanulmány, Kevin Dawe: *Between East and West: Contemporary grooves in Greek popular music (c. 1990–2000)*¹⁹⁰ írásán alapul, s a mai modern görög zene kialakulását, annak irányelveit ismerteti. Görögország, mely tekinthető – mind földrajzi, mind kulturális szempontból – interkulturális csomópontnak, láthatjuk, miként táncol a zenei homogenitás és a multikulturalizmus között.

Kelet és Nyugat között: kortárs tendenciák a görög populáris zenében

Görögország „világok közöttisége” (Kelet és Nyugat; Európa és Ázsia), az hogy különböző zenei keresztáramlatok csomópontja, erős kihatással van zeneiségére. A tanulmány az 1990 és 2000 közötti hangfelvételt készítők munkásságát taglalja, különös tekintettel a *laiko* előadókra, a jelenségre, mint új hullámra (mely az 1980-as évektől figyelhető meg), mely interakcióban van a regionális görög népzenevel, a *rembetikával*¹⁹¹ és a globális poppal, rockkal, jazzel és rappel.

A görög zeneipar főleg Athénban található. A Minos Matsas cég segített formálni a görög zenei szférát, külső és belső hangokkal foglalkozni, új zenei formációkat alapítani, újrafelhasználni a régi repertoárt és műfajokat, miközben segítette a tehetséges művészek nemzetközi szintén való megjelenését. Így alapvető hatással volt a görög zenei szféra látásmódjára. Az euro-atlanti pop és rock kezd betörni a helyi zenei világba, és ugyanolyan erős hatást gyakorol a helyi zenekészítésre.

¹⁹⁰ Dawe, Kevin 2003 *Between East and West: Contemporary grooves in Greek popular music (c. 1990–2000)*. In Plastino, Goffredo szerk. *Mediterranean Mosaic. Popular Mosaic and Global Sounds*. New York, Routledge, 221-239.

¹⁹¹ Népzenei hagyományokon nyugvó görög városi zene.

A globális média-kommunikációnak köszönhetően a görögök zenéje is eléri a világzene színterét. Zenei látogatásuk hatalmas sikert arat a keleti mediterrán övezetekben. A görög zene immár különböző műfajokkal, és különböző helyekről származó művészekkel dolgozik.

Számos nagyon befolyásos producer, zeneszerző, zenész jóformán forradalmasította és felújította a helyi zenei porondot.

A nemzetközi sikerek hatására megfogalmazódik a „görögség” (mint zenei jellemző) a nemzetközi médiában. Ez magában foglalta a szigetek idillikusságának érzetét, a „napáztatta” Akropoliszt, a szexi, pörgős *Zorbaságot*. Ezek talán főleg a buzuki-hangoknak¹⁹² voltak köszönhetőek, illetve a dalok líraiságának. A görög zene megítélése gyakran volt pontatlan és félrevezető. A görög zenészek igyekeznek megfogalmazni, mi is a tradicionális és egzotikus zenéjükben – mert ezek a kategóriák görögök és nem-görögök számára egészen mást jelentenek.

Görög zene a globális szférában

A görög zenészek különböző módokon foglalkoznak az új zenei forrásokkal és a mai globális (vagy globálisan elérhető) hangskála felhasználásának kreatív lehetőségeivel.

A görög zene jártas a globális rock és pop kifejezésében. Ennek ellenére folytatja a görög zene nüanszainak felfedezését.

A konzervatív és befelé néző görög populáris zenei stílusok nagyban felfrissültek a török, arab és a különböző keleti mediterrán hangokkal és hangszerekkel. Mostanában megfigyelhető, hogy a keleti mediterrán területek inkább ellene vannak az egyfajta görög irányvonal kifejlődésének. A görög és a török zenék nagyon is populárisak, épp csak annyi zenei érintkezés van, hogy megmutatkozzon, hogy e két zenei világ nem olyan szeparált, mint ahogy sokszor azt gondolják.

A görög zene mindenhol csipeget, lásd: Ana Vissi albumát – török pop, Madonna-stílusú vokál, stb. Ugyanakkor a zenészek megpróbálták megfogalmazni saját populáris zenéjük mibenlétét – mi az, ami csak az övék. Mintha kiforróban lenne egy zenei kulturális identitás a keleti és nyugati elemek keverékeként.

Nikos Papazoglou (különböző népi-rock kísérletezőkkel, mint pl.: Dionysus Savopoulos) az 1970–80-as években próbált egyfajta „új hullámot” (*neo kima*) létrehozni. Ez a zenei megmozdulás sok fiatal zenészt segített előrántani Junta, (1974-ig) a katonai diktatúra zenei ortodoxiájából/merevségéből. Különböző zenei formációk a rezsim által elhallgatattak. Az 1960-as és '70-es években a *buzuki* zene dominált, lényegében ez a zenei műfaj lett kikiáltva a görög nemzet zenéjének. Majd a diktatúra bukása után újraéledt a görög zene. Az új generáció felfedezte a regionális stílusok gazdagságát, és majdnem el is felejtette a városi zenét, a rembetikával és más nemzeti zenével egyetemben.

George Dalaras, görög zenei szupersztár a késő '60-as évekbeli hanglemezen igen széles skálán mozog: tradicionális zene, a buzukitól a bizánci himnuszig, de rock és pop elemek szintúgy megtalálhatóak benne. Dalaras pompásan olvasztotta egybe a különböző stílusokat (1968-as album, „Me Teleos” című dal).

Az örökké jelenlévő eklektizmus, mely Dalaras zenéjében megfigyelhető, az 1990-es évektől kezdve általános hangzás lesz a görög populáris zenei szférában.

Kelet és Nyugat között

Jelenleg Eleftheria Arvanitaki a görög dalok '*first ladyje*', ő nyilatkozta: „kelet és nyugat között vagyunk, így ismerjük Európa és Amerika zenéjét, akár csak Ázsiáét. Jó helyzetben

¹⁹² a rembetika legnépszerűbb hangszere, hasonlít a lantra.

vagyunk ahhoz, hogy a legjobbat vegyük el mindenhonnan, miközben azért megtartjuk saját zenei irányvonalunkat”.

Dawe az énekesnő munkásságán keresztül mutatja be az idézetben megfogalmazódott ’világok közöttiséget’. Majd felhossa Angela Dimitriou példáját, aki egy egyiptomi énekessel, Amr Diabbal énekel közösen, s a duó olyan sikeres mind Görögországban, mind Egyiptomban, hogy a dalt mindkét nyelvre lefordították.

Glykeria frissen forgalomba hozott lemeze, az *Ethnic Beats* (1995) tánc és videó remixeket tartalmaz. A módfelett befutott dalban keleti hangzású szintetizátort, outit, török pop zenét, kései diszkó-ütemeket, funky elektronikus gitárt és dobot hallhatunk. Izraelben elért sikereinek köszönhetően dalait héberre is lefordította.

Melina Kana albumán, a *Lafyra*-n (1998) türkmén és görög zenészek egyaránt hallhatóak.

A zene, ami összekapcsol

Daly Ross elektronikus zenész, s noha nem görög, munkásságának hatása számottevő volt a görög zenére. Segített abban a folyamatban, hogy a görögök felfrissítsék saját zenéjük és a Balkán, a Közel-Kelet zenéje közötti kapcsolatot, és összehozta a különböző zenei háttérű illetve tradíciójú zenészeket.

Daly körbejárta a világot, különböző zenei hagyományokat és hangszereket tanulmányozott. Több görög zenésszel együtt lépett fel, és feltűnt különböző albumokban. (Nagy sikerrel saját albumokat is komponált). Saját zenéjében felfedezi a kapcsolatot a görög, közel-keleti illetve a dél- és közép-ázsiai zene között. Ahogy ő mondja: „ebben a régióban (a Balkántól egészen a Közel-Keletig, s Indiáig) a zenei realitás a modális ritmikus elvén alapul. Ezeket a modális rendszereket (maqam, raga, tropos, dastgab) semmiféle politikai határ nem tudja elválasztani; egy közös eredetet felfedezni vélhető, mely szó szerint egy hangjegyen alapul”.

Egyik albumán ezt a felismerést példával illusztrálja (*Thalassa Mavri* = Black Sea című dal az *Oneirou Topoi* = Dream Places albumáról, 1989). Egy másik albumán: *Mitos* (1992) egyaránt hallható afgán lant (a rababa) – görög és török zenei frázisokkal vegyítve, török fasil kemence (meghajtott lant), perzsa zarb dob és indiai tampura.

Daly nemigen használ elektronikus hangszereket, inkább akusztikusakat. A részletekre figyelése legendás híré: nemcsak akkor ragaszkodik pontos hangzáshoz és megfelelő akusztikához, ha élőben zenél, hanem akkor is, ha stúdióban készít felvételeket.

Továbbgyűrűzések és fejlődések

Alexis Boulgourtzis főleg ütős hangszereket használ albumán (*Borders*, 1998) – hasonló gondolatok mutatkoznak meg a különböző Nagy-Mediterrán zenei műfajok és hangszerek összehozásával, noha az ütősökre fókuszálva ’eléri’ Latin-Amerikát és Indiát is. Nem egészen világos az album címéből kiindulva (Határok), vajon Boulgourtzis valóban a különböző határok megismerésére utalt-e. Az alkalmazott hangszerek különböző kultúrákból kerültek ki: darbukka (kupa dob), tabla (észak-indiai dob) és timbala. Másfajta hangszerek is felfedezhetőek: görög illetve közel-keleti outi, kanonaki, klarinét, hegedű és zournas (Észak-Görögország területein használatos nádsíp), tenor szaxofon, heavy metal gitár és elektronikus basszusgitár.

Barberis neve is felmerül, mint jazz-zenét játszó sokoldalú gitáros és zeneszerző. Zenéje széles skálán mozog az elektronikus, szintetikus és akusztikus gitározás között. A *Naiva* című albumán (1998) négy indiai zenésszel együtt zenél (szitár, tabla, tampura – pengetős lant).

A Mode Plagal együttes az egyik legismertebb görög jazz-banda, kombinálva a virtuóz és a görög hagyományos zenehatású alt szaxofont, a blues-grunge-elektronikus hatású gitárt, elektronikus basszus gitárt, dobot és ütőszöket (Albumuk: *Mode Plagal II*, 1998, a bebójtól a jazz-funkig, egészen a free-jazzen át mozog, különböző zenei szünetekkel kiszínesítve).

Kristi Stassinopoulou albuma, az *Echotropa* (1999) a görög hagyományos zenei elemeket mixeli a pszichedelikus rockkal és elektronikával.

Summázat

A szerző segítségül hívja a görög hip-hop szférát, mivel szerinte ennek bemutatása összeszedi azokat a gondolatokat, amelyek egy görög populáris zenéről szóló cikknek tartalmaznia kell. Noha a hip-hop műfaját képviselő zenészeket (úgy, mint Imiskoumbria vagy Haji Mike) még nem említette az írás, a nyelvi akadályok ellenére egyre inkább sikerül nekik betörni a nemzetközi színtérre.

Haji Mikenak, a görög reggea csillagának van is egy-két követője a krétai brit-görög közösségek köréből. Zenéjében a görög hagyományos zenei elemeket, a buzukit, a görög tánc-ütemeket vegyíti a reggeavel, a house-zal és a drum and bass ütemekkel. Dalszövegeiben (melyeket ő 'glinglish'-nek nevez ~ görög és angol keveréke) társadalomkritikát gyakorol (ciprusi politikai helyzet erős elutasítása), rajongóit egyfajta (politikai) tudatosságra próbálja ránevelni.

A görög zene összetétele és elegye talán tökéletesedett az idők folyamán, ám a politikai vetületének problémái továbbra is fennmaradtak. Ellentétes törekvés figyelhető meg: zenei multikulturalizmus és zenei homogenizáció, avagy kulturális öntudatosság.

Makkai Dániel

Összefüggések az indonéz politikai és előadóművészeti hagyományokban

A témát rendkívül nagy irodalmi gyűjtemény tárgyalja a kulturális antropológia és etnológia tudományterületén, azon belül is főként a szűknek mondható etnomuzikológia, zenei és politikai antropológia tárgykörben, nem is beszélve az egyéb történelmi és szociológiai tudományágokról. Jelen dolgozattal nem kívánok áttekintő elemzést nyújtani a különböző területek megközelítéseiből, annál is kevésbé, mert személyes tereptapasztalat hiányában nem tudok részletekbe menő elemzésekbe bocsátkozni, elméleteket megerősíteni, vagy cáfolni. A szakirodalom figyelmes kiválasztásával arra törekedtem, hogy a feldolgozott írások nagy körvonalaiiban rámutassanak olyan jelenségekre, amelyek megvilágítják a politika és az előadóművészetek (azon belül is a zenére koncentrálna) lehetséges kapcsolódási pontjait egy indonéziai kontextusban.

Olvasmányaimon keresztül betekintést nyerhettem a nyugati, valamint indonéz, főként jávai fogalmi rendszerek különbözőségeibe és összefonódásaiba, konkrét példákon keresztül megismerhettem egyes zenei és más előadóművészeti jelenségek politikai összefüggéseit, amelyek történelmi vonatkozásokkal kiegészülve társadalmi folyamatok láncolataként rajzolódhatnak ki. Főként a nyugati világ gyarmati politikájának következményeit tárgyaló tanulmányok jelentik a kiindulópontot, amin keresztül következtetések szűrhetők le az indonéz politikai törekvések és a művészetben megjelenő változások alakulásáról. Történelmi áttekintésben a gyarmati rendszer kezdetétől az indonéz függetlenség XX. századi eseményeiig vázolom a felmerülő eseteket. Eljutva a jelen kor kulturális összetettségéhez, vizsgálódásaim terén akadályokba ütközöm a kutatások nagy számának rendszerezési nehézségei miatt, így a személyes élmények hiányában az írásomban csak érintőlegesen megjelenő aktuális művészeti megnyilvánulások elemzésére (ezúttal részletekbe menően) nem vállalkozom.

Általános megközelítésben témánkat a kultúra – művészet – esztétika – identitás – politika fogalmi láncolatának összefűzésével kezdhetjük. A művészet reprezentációin: létrehozásán, formáján, befogadásán keresztül mutatkozik meg,¹⁹³ mivolta pedig nem a műalkotásban rejlik, hanem a konfliktusokban, küzdelmekben, amelyek az egyént vagy csoportot megkülönböztetik másoktól. Ezeket a küzdelmeket tekinthetjük Bourdieu elmélete alapján a művészet kultúrpolitikai tőkéjének.¹⁹⁴ Goodman szerint a művészetet a valóság különböző változatainak megnyilvánulásaként, megalkotásaként kell tekinteni, ami megköveteli a változatok összehasonlító, relativizáló tanulmányozását. A művészet megteremtése és elfogadása történelmileg változik. Az esztétikatudománytól eltérően az antropológia nem ítéli meg a művészeteket esztétikai mércék alapján, a dolgok esztétikáját nem a szépségben, és az igazi, eredeti eszméjében, hanem a létrehozás kulturális, társadalmi körülményeihez való *megfelelőség*, helyénvalóság eszméjében keresi. A megfelelés kereteinek meghatározott hatalma az, ami a politikai küzdelem célja a művészetben.¹⁹⁵

A művészet azonban kulturálisan nem adott: olyan kulturális folyamatok révén jön létre, ahol a megfelelés kialakítása céljából az esztétizálás identitásbeli és hatalmi konfliktusokat szül. Politika történeti meghatározottságban Jáva, és ha tágítjuk, a kört egész Indonézia az esztétika politizálásának jelenségét mutatja. Az elmúlt század az európai

¹⁹³ Hughes-Freeland, F. 1997 Art and Politics: From Javanese Court Danse to Indonesian Art. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 3, No. 3 (Sep.), 473-495.

¹⁹⁴ Bourdieu, P. 1984 *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge & Kegan Paul.

¹⁹⁵ Goodman, N. (1969) 1976 *The languages of art*. (2nd ed). Indianapolis: Hackett Publishing Co. Inc. 1978. Ways of worldmaking. Sussex: Harvester Press.

nemzetépítés jegyében gyakorolt hatást a művészetek alakulására, és ez jellemző a posztkoloniális rendszerben alakuló nemzetállamokra is.¹⁹⁶

Ez igaz a zenei szcénára is, amelynek hálózatán belül működő mikro-politikai térben az egyének csoportokhoz tartozásuk által azonosulnak a hatalmi erőviszonyokkal és küzdenek meg a közös vagy éppen különböző esztétikai szempontok által létrehozott kifinomult fegyvereikkel. Minden csoport más-más eszközt vet be a saját esztétikai rendszerének elismerésért, befolyásáért. Mégis, kapcsolódva az esztétika tudományának megközelítéséhez, az elismertség az a közös gyökereken, konszenzuson alapuló értékelési folyamat, amelyben egyes alkotó közösségek vagy egyének a másik kompetenciáját bírálják és egymást egy viszonyrendszerbe helyezik az átfogó előadóművészi hálózatban. Az értékelés egyenlő a tekintélyért zajló egyezkedéssel, ami helytől, közegtől, kontextustól, versenyhelyzettől függő, de egy folyamatos megmértetés. Magában foglalja és alakítja az identitást mint azonosítást, hovatartozást, és az alkotás esztétikáját mint a megmértetés viszonyítási kereteit.¹⁹⁷

Benjamin Brinner, a jávai zenét rendkívüli alapossággal áttekintő terjedelmes művében¹⁹⁸ a zene alapvetően nem előadói tevékenységként, műalkotásként, vagy termékként kezelendő, hanem egy (alkotó, teremtő) folyamat hatásmechanizmusaként, amit az előadó kulturális tudása vezérel egybefonódva az osztársadalmi hatásokkal (interakció, identitás, hatalom, befolyás, politika). Ennek áttekintéséhez a zenei szcena minden szereplőjét, előadókat, szervezőket, támogatókat, közönséget érdemes alaposan szemügyre venni. A szereplők mellett szükséges a fogalmi rendszereket még áttekintőbben vizsgálni, hiszen az előadóművészet el- és előadhatóságának egyik feltétele az esztétikai viszonyulásokat megalapozva a dolgok megnevezése.

Antropológusok a hasonló kategóriák használatát, mint „művészet” és „esztétika” az analitikai metanyelv, vagy tapasztalatoktól eltávolodott kategóriák szükséges és elkerülhetetlen formájaként igazolják,¹⁹⁹ de mint látni fogjuk, rendkívül óvatosan kell velük bánni az általánosítás tartalomvesztéssel járó mechanizmusának elkerülése végett.

Ezek alapján elsőként az előadóművészet terén kialakult fogalmi rendszereket érdemes tárgyalni, mindezzel megalapozva a későbbi értelmezések lehetőségeit. Ezen belül is a fogalmi ismerkedés első lépéseit a zene határterületein teszem meg. A zenei jelenségeket tárgyaló kulturális antropológiai kutatásokban, főként az általam ismert etnomuzikológus²⁰⁰ területén alapvető problémának tekinthető a zenével kapcsolatos fogalmi zavarok elhárítására tett erőfeszítés. Már az első pillanatban elakadhatnánk, mivel az indonéz nyelvben nem találunk az európaihoz hasonló, bármilyen rendszerezett hangkeltést jelölő „zene” fogalmat. Még inkább, ha a jávai nyelvet vesszük alapul. Az indonéz nyelv átvette angol és holland hatásra a *musik* szót, de ez kizárólag a nyugati zene megnevezésére használják, azon belül is főként a klasszikus zenét értik ez alatt. Ettől elszakadva létezik a „pop” kategória, ami nem kötődik a zene hanghoz kapcsolódó fogalmához. Nem nagy meglepetésre, a művészeteket átfogó fogalom is csak indonéz nyelven létezik (*seni, kesenian*)²⁰¹ abban a formájában, amit a

¹⁹⁶ Weiner, J. ed. 1994 *Aesthetics is a cross-cultural category*. Manchester, Group for Debates in Anthropological Theory.

¹⁹⁷ Erstin J. 1998 Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics. *Ethnomusicology*, Vol. 42, No. 3. (Autumn), 385-414.

¹⁹⁸ Brinner B. 1995 *Knowing Music, Making Music. Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.

¹⁹⁹ Geertz, C. 1983 *Local knowledge*. New York: Basic Books.

²⁰⁰ A francia etnomuzikológia elismert képviselője, Gilbert Rouget egy 2007-ben megtartott szakmai konferencián adott, egyszerűnek mondható meghatározásából kiindulva, etnomuzikológia alatt itt a világ etnikumainak zenéit megismerő tudományt értem. A zenei antropológia ezt a korlátozást nem hordozza magában.

²⁰¹ Más használt nyelvjárásokban, mint a jávai, vagy szundanéz nem találunk ennek megfelelő fogalmat.

nyugati világ is használ, hiszen ennek hatására jött létre. Ehhez leginkább kapcsolható jávai fogalmi rendszer az *adiluhung*. Ez azonban társadalmi intézmények, mint például a házasság²⁰² fogalmi környezetében is használatos, így inkább „szokásnak” vagy „tradíciónak” felel meg, valamint udvari körökben a „fennkölt nemesség”²⁰³ asszociációját hordozza. A művészet és *adiluhung* elvezet a kultúra fogalmához abban a megnyilvánulásában, amit a nyugati világ is sokszor a művészetekre szűkítve használ. Ilyen értelmezésében az indonéz nacionalizmus termékeként jött létre, a nemzeti kultúrát (művészetet) támogató elit ideológiáját fémjelzi, nem pedig a mindennapokban használt társadalmi gyakorlatok átfogó megnevezését. Erről a későbbiekben bővebben szót ejtek.

Talán egyszerűen át lehet siklani ezeken a nehézségeken, ha megjelöljük azt a fogalomkört, amin belül a mi „zene” kifejezésünk mégis alkalmazható, még ha korlátozottan is. Mint látni fogjuk ez azért nem egyszerű, mert a tárgyalt zenei jelenségeknél fontos jelentéstartalmakkal találkozunk, amit a zene önmagában nem fed le.

Érdeklődésem középpontjában álló zenét önkényesen *gamelán*²⁰⁴ zenének fogom nevezni. A gamelán a Jávan és Balin használatos hangszer-együttest²⁰⁵ jelöli, nem pedig a zenészeket vagy egy műfajt. Területtől, kulturális közegtől függően változik a hangszerpark összetétele, elnevezése, hangolása.²⁰⁶ A fogalomtárba ezek is beletartoznak, azonban részletesen most nem foglalkozom velük, annyit viszont fontos kiemelni: mindig tisztában kell lenni azzal, hogy a gamelán melyik formájáról van éppen szó. A sokszínűség miatt könnyen annak a csapdájába lehet esni, hogy a témában járatlan olvasó (mint az velem is megesett pár tanulmány kapcsán) hajlamos bizonyos jelenségeket minden gamelán zenére érvényesnek tekinteni, ugyanígy az indonéz zene kifejezéssel élve sem lehet egy kalap alatt tárgyalni eseteket. A „gamelán zene” megnevezést is félrevezetőnek tartom, annak ellenére, hogy jobb átfogó megjelölést nem találtam. Ráadásul önmagában nagyon ritkán szólal meg a zenekar, legtöbbször kötődik hozzá tánc, bábelőadás, vagy külön előadói körbe tartozó énekes megnyilvánulás, így a politika szemszögéből a gamelán formát ritkán lehet fókuszba helyezni.

A zene és politika első összefüggései már a fogalmak terén megjelennek egyrészt esztétikai, másrészt a „zenészség” viszonylatában. Mindkettő hasonló történeti gyökerekkel kapcsolódik a politikához. Egyik nagyon fontos kifejezés a *halus*, ami a magyar „finom, sima, kifinomult” szavakkal egyezhet meg. Ami nem elég *halus*, azt a *kasar* (nyers, durva) szóval jelölik. A *halus* mint kifinomultság a gyarmati időszak kezdeteitől tetten érhető a hindu és buddhista királyságokban, de abban az időszakban jellemzőbben a muszlim szultáni palotákhoz kötődő arisztokrácia vonatkozásában. A zenét is ezen esztétikai elv alapján művelték és hallgatták (bizonyos tekintetben ma is), ami kizárólag egy elitréteg kiváltsága volt. Ez az elképzelés azonban árnyaltabbá válik, ha az elnevezések hatalmi vonatkozásai mögött a gyakorlatokat is figyelmesebben vizsgáljuk. A *halus* alakulásának történetéhez hozzá tartozik, hogy a városi élet metropolizálódását megelőző időszakban az udvari zenészeket vidékről bérelték az arisztokrácia szórakoztatása, rituális ceremóniák kíséretére, majd feladatuk elvégzése után vidéki otthonaikba tértek haza. Így akkoriban az udvari zene a falusi zene adaptációja volt, nem az udvari keretek, hatalom, előírások határozták meg a zenei

²⁰² Home, E. C. 1974 *Javanese-English dictionary*. New Haven: Yale Univ. Press.

²⁰³ Hughes-Freeland, F. 1997 Art and Politics: From Javanese Court Danse to Indonesian Art. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 3, No. 3 (Sep.) 473-495.

²⁰⁴ A kifejezés a jávai *gamels* szóból ered, jelentése „út, kalapál”.

²⁰⁵ Alapvetően ütős hangszerekből áll a felszerelés. Különböző méretű kétfenekű dobok, bronz ötvözetből vagy gyengébb minőségben vasból készült díszes kereten függő gongok, fektetett kúp és lemez formájú sorokba rendezett elemek alkotják a hangszerpark jelentős részét, ami kiegészülhet vonós, citeraszerű és bambuszból készült fúvós, ütős hangszerekkel.

²⁰⁶ Minden hangszerkészítő műhely saját hangolást használ, ezért különböző műhelyből származó, azonos jellegű hangszereket nem igazán lehet egy összetételben használni.

formákat, hanem a zeneszerzés a hatalmi erőviszonyokat megkerülve, a zenészek kényekedve szerint történt. Akkor még az udvari zene nem volt több, jobb, mint a vidéki.²⁰⁷

A palotákban dolgozó funkcionáriusok (*nyaga*) közé sorolták sokszor a zenészeket is. Ez az utóbbi 70 év során megváltozott, ugyanis a XX. század első felében nyugati befolyásra alapított egyetemeken tanító, amúgy a palotákban is játszó zenészek elkezdtek használni a *karawitan* szót, ami egyrészt magukat a zenészeket, de minden hangkeltéssel és gamelán zenével kapcsolatos tudást is hivatott jelölni. A *karawitan* kizárólag hangszeres zenét jelöl, azon belül is a *laras* (hangolás, hangrendszer) kifejezéshez kötődik szorosan, az énekes zenét önmagában nem sorolják ide. Ilyen értelemben a *karawitan* a „zene” egyik lehetséges megfelelője lehetne, azonban mint a *halus* is, amihez jelentésében szorosan kötődik,²⁰⁸ politikai tartalmakat hordoz. Ez az a fontos szempont, ami miatt ezeket a fogalmakat érdemes elkülönítetten szemlélni.

A gamelán zene komplex képzetek hordozója, a társadalmi rituálék szimbolikus, mitikus tartalmai összefonódnak a kulturális gyakorlatokkal, így a mindenkori politikával is. A gamelán sokáig emblemikus megtestesítője volt az uralkodó királyok és szultánok hatalmi rendszerének. Gamelán parkok közül sokat a szultán lányait eljegyző palotai arisztokraták rangja után nevezték el. Mai napig számon tartják történelmi időszakok szerint a zenekarokat, neves gamelánok fémjelzik uralkodásukat.²⁰⁹ Az ilyen elnevezések szorosan kötődnek a palota belső környezetéhez. A gamelán darabok szerkezetét és a hangszerek funkcióját Jáván egy idealizált képzet kapcsolta össze a palotában működő irányítási renddel és hierarchiával. Majd minden tradicionális darab egy „bevezetéssel” (*buka*) kezdődik, amit általában a *rebab*²¹⁰ kezd, majd a dob és egy-két másik hangszer csatlakozik, és a bevezető végét a nagy gong²¹¹ jelzi. A feudális rendben ez jelképezi a királyi parancsokat, amiket megerősít a dob mint a király elsődleges minisztere, és végül a gong hangja érvényre juttatja ezt a parancsot, és végrehajttatja a többi hangszer játékával. Az uralkodói család hasonló analógia szerint jelenik meg a hangszerek összetételében. A nagy gong maga a király, a mellette lévő kisebb függő gongok²¹² a királyi család, a legnagyobb méretű fektetett kúp alakú fémhangszerek sora (*kenong*) a miniszterek, végül a kisebb hangszerek sora alkotják a hierarchia elképzelt láncolatát. Ezt az elképzelést menti át az Új Rend²¹³ politikai vezetésének ideológiája. A társadalmat egy gamelán társadalomként képzelik el, ahol a közösség minden tagjának, mint a hangszereknek is megvan a maga rangja, ezáltal a rendszerben betöltött szerepe is. Ahogy a zenében is, ha mindenki fegyelmezett és együttműködő, akkor kialakul a társadalom és az irányítás harmonikus rendje. A *halus* társadalom egy idealizál nemzetiállami kép, ami így visszatükrözi a kifinomult, letisztult zenei hagyományokat is. A rend azonban nem ilyen letisztult, ha közelebbről megfigyelünk egyes zenei folyamatokat.

A régi surakartai palotában (*Kraton Surakarta*) hagyományosan megrendezik a palotai *Sekaten* fesztivált, ahol a zenei előadásokon a repertoár nincs előre lekötve, ellentétben más rituális fellépésekkel. Ezen alkalmakkor lehet az alapos megfigyelő fültanúja a zenei összhang felbomlásának, ami cáfolata lehet az ideális gamelán rend mintájának. Amikor elkezdődik egy darab, senki sem tudja, hogy mi is lesz az valójában, mert a már említett *buka* rész alapvetően nem határozza meg magát a darabot, hanem csak a hangnemet jelzi előre. Ugyanis vannak

²⁰⁷ Suryabrata, L. ed. 1987 *The Island of Music: an essay in social musicology*. Jakarta, Balai Pustaka.

²⁰⁸ A jávai rawit szóból származik, jelentése „kifinomult”, akár csak a „halus” kifejezés egyik konnotációja.

²⁰⁹ Vetter, R. 2001 More than Meets the Eye and Ear: Gamelans and Their Meaning in a Central Javanese Palace, *Asian Music*, Vol. 32, No. 2. (Spring-Summer), 41-92.

²¹⁰ Két húros hangszer, az egyetlen vonós a gamelán zeneparkban, amin a játékos maga előtt vertikálisan tartva játszik. Az énekkel együtt, a dallamívek játékával funkcióját tekintve irányító szerepet tölt be a zenében.

²¹¹ *Gong ageng* a legmélyebb hangfekvésű és legnagyobb méretű fém, általában bronz vagy vas gong.

²¹² *Kempul* kisebb méretű hangszerekből álló gongsor, amelynek hangolása megegyezik az általában két hangnemre hangolt többi hangszerével.

²¹³ 1967–1998 között a Suharto vezette rendszer megnevezése.

olyan darabok, amiknek ugyanaz a „bevezető” témája. Ilyenkor a játékosok figyelme, összehangoltsága, közös ismereteik tudják kivezetni őket a kezdeti kuszaságból, ami ha nem tisztul le egy zenei ív alatt, azt a *ngawur* kifejezéssel illetik, ami annyit jelent, hogy a megszokott darabnak egy hamis, félresikeredett változata születik meg. Ilyenkor felborulhat az amúgy kötött, akár szigorúnak is mondható rendszer, ellentmondva a hatalmi ideál letisztult elképzelésének.²¹⁴

A gyarmati rendszer kiépülését megelőzően, a paloták közti hatalmi befolyás átrendeződésével az éppen megnövekedett hatalom a környező művészeti praktikákat átalakította a saját keretein belül működő esztétikai normarendszerrel, ám jellemzően a hatások ellenére megmaradtak a helyi jellegzetességek és nem hasonultak teljesen, sőt volt, amikor egyáltalán nem vették át az épp domináns formákat. Már a korai történeti leírásokból láthatjuk a mai napig a palotákra jellemző hatalmi mechanizmust, amely egyfajta hatalmi toleranciára utal.²¹⁵ Az uralkodók nem úgy tekintették szerepüket, mint kulturális szabványokat kialakító felsőbb erő. Ellenkezőleg, annál nagyobb elismertségre tudott szert tenni egy palota, minél több területileg meghatározott művészeti formát magába tudott vonzani. Így a paloták szerepe inkább egy olvasztótégelyhez hasonlítható, ami aztán a hatalmának csökkenésével kieresztette a magába szívott művészeti megnyilvánulásokat. Ezt erősíti meg Jaap Kunst is a jávai zenével foglalkozó elemzésében.²¹⁶ A történeti folyamatokat tekintve egyes zenei formák területileg elhaltak, máshova átmentődtek, újraszülettek más hatások beolvasztásával, széles körben dominánsakká váltak, majd újra eltűntek. Ebben volt nagy szerepe a palotáknak, amelyek sosem váltak kulturális szabványosítókká, egyirányosítva ezzel a művészet fejlődését. Egyes palotán kívüli társadalmi csoportok zenei praktikái bekerülhettek egy már létező zenekar működésébe azzal, hogy más közegből érkező zenészeket meghívtak a palotai zenekarba, vagy fesztiválokon megjelentek a palotán belül más zenekarok, amik aztán bennragadtak, új palotai zenekarrá avanszáva. A paloták közti rivalizálás is az egyedi formák felmutatásán alapult. Az egyediség megkülönböztető ereje hozott létre új zenéket a kifinomultság egyre meghatározóbb elvei szerint.

A gyarmati rendszer hatalmi befolyásának növekedésével a kialakuló jávai művészet fogalmi köre a nagyvárosok udvaraiban kialakuló művészeti megnyilvánulásokat jelölte meg mintaként. A gyarmati hatalom az arisztokrácián keresztül tudott kapcsolódni a befolyásolható gazdasági, kereskedelmi, politikai terekhez, így ez a jávai elit kiváltságos helyzetét, politikai pozicionálását segítette elő. Ennek érdekében az udvari művészetek támogatásával az őket szolgáló arisztokrácia társadalmi elkülönülését alapozta meg. A *halus* egyre inkább összefonódott az arisztokrácia életvitelével, értékrendszerével, a jó ízlés fogalmával. A palotai művészetet a holland alapítású egyetemeken tanították, példaértékű magaskultúra szintjére emelve azt. A látszathatalmat gyakorló elit identitását fémjelző *halus* a holland gyarmati behódolás asszociációs mezejébe került. A zene vonatkozásában az ekkori politikai gyakorlatok hatásával elkezdődött a gamelán normalizálásának tematizálása, ami a mai napig a „megkövesedett” és az „állandóan változó” ellentétpárok problematikáját tárgyalja.²¹⁷

A kulturális sokszínűség mint politikai fegyver elvesztésének látszólagos veszélye a gyarmati rendszer megszűnésével megoldódni látszott. Már az 1930-as évektől jellemzővé vált Jáván a regionális különbségek értékének növekedése. Az indonéz függetlenség kikiáltása után a politikai elit a nemzetépítő törekvések révén rádöbbsent, hogy nem csak a művészeti minőség az érték, amit immáron kizárólag a palotai művészet képvisel, hanem minden egyes

²¹⁴ Pemberton, J. 1987 Musical Politics in Central Java (Or How Not to Listen to a Javanese Gamelan). *Indonesia*, Vol. 44. (Oct.), 16-29.

²¹⁵ Anderson, B. 1965 *Mythology and the Tolerance of the Javanese*. Ithaca: Cornell Modern Indonesia Project.

²¹⁶ Kunst, J. 1973 *Music in Java: Its History, Its Theory and Its Technique*. 3rd ed. E. Heins. The Hague: Nijhoff.

²¹⁷ Perlman, M. 1999 The Traditional Javanese Performing Arts in the Twilight of the New Order: Two Letters from Solo. *Indonesia*, Vol. 68. (Oct.), 1-37.

elkülönült megnyilvánulás mögött emberek, embercsoportok (vagyis potenciális szavazók) állnak, így egy politikai tudatosság alakult ki a művészetek széles körű támogatásával kapcsolatban. A függetlenség után alapított egyetemeket az állam vonzóvá tette tanári állásaival a palotai zenészek számára, azzal a céllal, hogy a paloták egyedi és kimagasló szintű zenei tevékenységét az egész nemzet kulturális örökségévé tegye. Egyes hivatalnokok azzal érveltek, ha a paloták világából kiemelik ezeket a zenei formákat és az állam racionalizált rendszerébe helyezik, elérhetik, hogy ezek egységes és semleges esztétikai státusszal legyenek felruházva. A zenészek, tanárok azonban tisztában vannak azzal a problémával, ami egy ilyen állítás háttérében áll. Konfliktust szül a palotai kontextusban létrejövő zenei értékek elválasztása a társadalom többi szektorában, ugyanazzal a már tárgyalt *karawitan* szóval megjelölt más zenei jelenségektől. Sok palotában zenélő tanár elutasítja aszemélye megcímkezését a palotai zenész (*nyaga*) jelzővel, és megkérdőjelezi a palota kizárólagos *karawitan* értékeit, és tradicionális voltát. Minden zenész, tanár tudatában van annak, hogy milyen értékek születtek a paloták különböző zenei tevékenysége révén, és ezeket tanítják is az egyetemeken, de elzárkóznak mindennemű egységesítéstől. A *karawitan* szó a zenészek számára egyszerre modern és tradicionális. Születése a század első felében a feudális, elnyomó közeghez köti, de azokhoz a kreatív erőkhöz is kapcsolódik, amelyek a jávai elit és holland gyarmatosító uralkodók elűldözésével az új rendszerben is tovább tudják vinni értékeiket. A külső szemlélő számára inkább az új világ tradíciómentő hozzáállását tükrözi a régi uralkodói rendszer megkövesedett zenei formáinak továbbélése. Ha egy zenész azt állítja, hogy a *karawitan* nem modern, de nem is feudális, annak az állhat háttérében, hogy belülről tekintve a *karawitan* létezése független a múlt és jelen politikai elválasztásától. Ám a másik oldalon az is elfogadható, hogy vállalják a feudális örökséget a korrupció és elnyomás hagyatékának elvetésével, ugyanis a szellemiség magában foglalja a ciklikus, spirális fejlődés elvét, ami egyik helyzetről a másikra szembenéz a rend és zűrzavar váltakozásának kihívásával. Ez jellemző az egész jávai kultúrára, így az előadóművészeti megnyilvánulások minden terén érvényesül.²¹⁸

Mivel a köztársasági rendszer megörökölte a gyarmati politika nyugati hatásait, beépítve a kultúra, művészet, tradíció fogalmát, a sokszínűség értékrendszere nem egy dinamikus változó előadóművészeti világ képét, hanem a sokszínű, de egységbe rendezett megkötött tradíciók palettáját alakította ki.

Egy példát szemügyre véve, John Pemberton cikke a „tradicionális” vagy inkább sokak szerint immáron így megnevezett közép-jávai gamelán zenébe enged bepillantást egy esküvő kapcsán, amit olyan kultúrpolitikai jelenségként értelmez, amivel szemben, mint a cikk címe is mutatja, egyfajta társadalmi bírálatot fogalmaz meg. A közép-jávai gamelán tradíciónak ez egy olyan megjelenési formája, amit az azt körülvevő közeg a már említett *halus* jelzővel illet. Ez a kifinomultság illő egy „klasszikusnak” nevezett jávai esküvőn is, ami előre belátható repertoárral fogadja vendégeit az ételek, a beszédek, a tömeget irányító koreográfia, és a hallható zenei darabok terén is. Hallható, de nem hallgatja senki. Szerepénél fogva arra van ítélve a zenekar, hogy ne figyeljenek rá, csak olyan ritka pillanatokban, amikor jelzés-értékkel bíró darab csendül fel. Természetesen ez is a koreográfia része, a zenekar irányító szerepe csekély, inkább követi az eseményeket, ott szólal meg, ahol épp kell. Funkcióját tekintve megegyezik egy asztali gyertyával. Elengedhetetlen tartozéka az eseményeknek, olyan hangulatot teremtve, ami a csöcselékszerű vendégseregéből helyüket elfoglaló, a történeteket illedelmesen, azoktól kellően elszakadva figyelő, konvencióknak megfelelő sorokat rendez. Itt a *rend* a kulcs a muzsikához. Abban az értelemben számít ez a zene háttérzenének, mint a bevásárlóközpontokat belengő hangfüggöny, amely pszichológiai

²¹⁸ Hatch, M. 1979 Towards a More Open Approach to the History of Javanese Music. *Indonesia*, Vol. 27. (Apr.), 129-154.

folyamatok révén vásárlókedvet ébreszt az oda betérő érdeklődőkben. Esetünkben a cél a rendteremtés: aktívan, sőt ceremoniálisan sem feltétlenül hallgatják, de sikerrel generál inaktivitást, ezzel elkerülve minden olyan balesetet, ami nem illik bele a „jól sikerült” esküvő képébe. A zenekar ezen szerepvállalása azt a jelenséget generálta egyes esetekben, hogy nem kell semmilyen szerepet vállalni zenészeknek, hiszen magnóról lejátszott gamelán is megteszi a hatást, bár nem annyira előkelő. Így azokon a főleg vidéki helyeken, ahol megfelelő méretű „fogadóterem” nem áll rendelkezésre ez is bevált praktikanak bizonyul. „*A gamelán természetéből adódóan, olyan, amit nem lehet nem meghallani*”. Ez jellemezte a régi esküvőket, ahol a zene mágikus hatása a termékenység áldásával volt egyenlő, nem pedig a „fogadótermek” modelljét követő „rend” eszméjével.

Ezeket a rituális modelleket a Suharto-féle „Új Rend” érájával azonosítják, ahol a kulturális szabályozás az otthoni élet irányítását hivatott megteremteni, és nemcsak a városokban jellemző, hanem a falvak életében is megjelenik. Így válik az állam működésének modelljévé az otthoni rituális élet, ahogy a Pemberton által idézett helyi, jávai bürokrata vágyaiban is megfogalmazódik: „*Bárcsak ilyen gördülékenyen működne az állami rendszer is*”.

A sokszínűség támogatásának dacára, ilyen klasszikusnak mondott zenei változatok mellett megtalálhatók a velük szembehelyezett, leginkább vidéki, „engedetlen” művészeti formák, amik ilyen módon marginalizált, a hatalom által kevésbé támogatott részei a nemzeti „kultúrának”. Az 50-es években a sukarnói rezsिम²¹⁹ alatt például egyes előadói formák (*réyog, jaran képang*)²²⁰ a pártpropaganda bevett elemei voltak, így a kommunista párthoz kötődtek. Ez azt eredményezte, hogy Sukarno bukása után ezek a csoportok politikai célponttá váltak az Új Rend szemében.

Ugyanebbe a helyzetbe kerültek a *wayang* árnybáb-előadásokat irányító *dhalangok*, báb-mesterek, akik az úgynevezett „*sinden krízis*” hatására politikai reflektorfénybe kerültek.²²¹ A *sindenek*, vagyis a *wayang* előadást színező, a *dhalangok* mellett fellépő, a gamelán zenekart kiegészítő női énekesek is az '50-es évek végén tettek szert nagy hírnévre és váltak a politikai krízis megtestesítőjévé. Az előadóművészet és a politika egymásra hatása ezen a példán is jól megmutatkozik.

A szundanéz vidék korábbi idők *rhonggeng* énekes, táncos, prostituált szerepköréhez kötik a *sindenek* megjelenését, ugyanis már a 30-as évektől kezdve csatlakoztak a női énekesek a *wayang*-előadásokhoz. Ennek okát egyrészt a férfikörökben közkedvelt énekes-táncosnők vonzerejével lehet magyarázni, mivel így a női előadóval kiegészített csoport anyagi előnyt élvezhetett a férfi közönség adományai által. A női előadókat két ideál alapján lehetett besorolni. Egyik az iszlám felfogás szerinti visszahúzódó, engedelmes, míg a másik a *rhonggeng* féle szabadelvű, romlott női alak. A szexualitástól túlfűtött előadásokon a férfiak pénzt csúszttattak a nők mellei közé, vagy szájukból nyújtották át a pénzt, ami a *rhonggeng* ajkaival vett el. A *dhalang* azonban, mint a felkéréseket fogadó csoport vezetője az anyagi elosztást is irányította. A 40-es évektől kezdve viszont az anyagi függés a mérleget kezdte átbillenteni az immáron *sindennek* nevezett énekesnők felé. Megnőtt a szerepkörük az előadásokban, kiemelt helyet kaptak egyes részekenél, valamint a fizikális térben is egy

²¹⁹ A japán megszállást követően (1945) Sukarno irányítása alatt kiáltották ki az indonéz nemzet függetlenségét. 1945–67 között irányította katonai, iszlamista, kommunista, nacionalista és az úgynevezett irányított demokrácia elvei alapján az Indonéz Köztársaságot. Őt váltotta katonai puccsal Suharto, aki 1998-ig volt Indonézia vezetője.

²²⁰ Réyog vagy Reog egy táncforma. Leghíresebb a Reog Ponoroga, ami Ponorogo király és a mágikus Singa Barong oroszlán harcát mutatja be. Hatalmas oroszlánt mintázó jelmezekbe bújva a táncosok zenés kíséretre adják elő a meghatározott részekből álló koreográfiát. A Jaran Képang vagy Kuda Lumping is ehhez a „műfajhoz” tartozik. Bambuszból készített, oldalra erősített lovat imitáló jelmezzel táncolnak a táncosok. Egyes helyeken a táncos transzba esik különleges képességeket szerezve ezzel, pl.: üvegevés, fájdalom elviselés. Eredetüket vita övezi, mivel különböző etnikai csoportok körében jellemzőek Malajziában és Jáván is.

²²¹ Weintraub, A. N. 2004 The „Crisis of the Sinden”: Gender, Politics, and Memory in the Performing Arts of West Java, 1959–1964. *Indonesia*, Vol. 77. (Apr.), 57-78.

pódiumon ültek, míg a *dhalang* a vászon mögött irányította az árnyjátékot. A gamelán zenekar repertoárját át kellett alakítani, hogy a legmegfelelőbb helyen belépő énekesnő az előadást még hatásosabbá tegye. Sőt egyes *sindenek* saját kompozíciókkal álltak elő, annak ellenére, hogy kizárólag férfiak foglalkoztak zeneszerzéssel. Ők már eltávolodtak a *rhonggeng* szereptől, hiszen már nem pusztán szórakoztató, hanem az indonéz kultúrát terjesztő művészekké váltak. Lassan leváltak a *dhalangokról*, a felkéréseket ők kapták és a fellépő társakat, a zenekart és a *dhalangot* is az énekesnő választotta ki. A pénzelosztást immár a *sinden* sztár irányította, és egyesek lassan saját karrierbe kezdtek, olyan irányokat véve, amelyeket a *wayang* árnybábjáték már nem tudott követni. Ez a jelen korban is közkedvelt *croncong* és *campursari* stílusokhoz kapcsolható. A *sinden* női ideálkép ennek ellenére még mindig magában hordozta a régi feslettséget, amit az Új Rend nem tudott tolerálni. A *sindeneket* azonosították a féktelen táncseményekkel, tömeges örületet okozó fellépésekkel, és ezen keresztül a sukarnói „irányított demokrácia”²²² gazdasági, morális, kulturális hanyatlásával és csődjével. 1964-ben létrehoztak egy szervezetet, a Nyugat-Jávai Központi Wayang Bizottságot (Yayasan Pedalangan Jawa Barat), amely etikai kódex-szerűen előírta a *sinden* és *dhalang* egyenlőségét rangban és elismertségben, az előadások alatti megfelelő viselkedést és a *sindenek* megfelelő képzését. Meghatározták ezenkívül, hogy a *sindent* a *dhalanggal* egy szinten kell elhelyezni a színpadon, a táncos és a közönséggel közvetlen kommunikációba lépő, „felbujtó” részeket teljesen ki kell hagyni, a hosszú énekes részeket le kell rövidíteni, és az erkölcsi normákat megsértő szövegeket a nemzeti identitást és értékeket hangoztató dalszövegekre kell megváltoztatni. Előírták, hogy a pénzosztás ezen túl visszakerül a *dhalang* kezébe.

Ilyen direkt megfogalmazások a dokumentációkban, valamint az alakuló konferencián felszólalók szövegében a politikai befolyás leplezetlen jelei. Ezek után néhányan Suhartót a nagy *Dhalang* Mesternek nevezték el, aki mint bábjátékos irányítja a művészet alakulását.

Ennek következménye lehet a *wayang* népszerűségének csökkenése, és a már korábban említett, nem nagy meglepetéseket magában rejtő házassági ceremóniákhoz való hasonlása. Ám a *wayang*-játék kiváló politikai eszközként szerepelhetett a hatalmi rendszer palettáján. Egykor a politikai immunitást élvező bábok az új rendszerben a politikai vezetők és befolyásos helyi adminisztrátorok beszéde után és közben jelennek meg a színen, majd az előadás csúcspontján éjfél körül, bőven a lezárás vége előtt²²³ a hivatalos személyek látványosan felállnak és hazamennek. Pemberton szerint az Új Rend ezt az előadást is egy formális szórakozási alakzattá változtatta, felbérelt *dhalangokkal*, akik beépítették prédikációikat a rendszer nagyszerűségéről és dicsőségéről.

Az átfogó képet azzal tehetjük egésszé, ha megvizsgáljuk, hogy belátható történeti távlatokban honnan jött és hová érkezett a *wayang*-előadás.²²⁴ Visszaugorva a holland gyarmati rendszerhez, a *wayang* is, mint sok más művészeti forma, körülírható politikai örökséggel lépett egyik hatalmi rendszerből a másikba. A holland rendszer érdekei azt diktálták, hogy ezek a művészeti formák politikai tartalmaktól mentesen, de mégis az ő befolyásuk és támogatásuk által határozzák meg az indonéz közízlést. A befolyásolt elitréteg körei voltak elérhető közelségben, így a szultáni paloták támogatásával kialakult egy modellértékű, kifinomult művészet és életforma, ami megerősítette az elit elkülönülését és az átlagember fölé rendelt szerepét. Mint minden más előadóművészeti formát, a *wayangot* is a gyarmati rendszer letisztította a politikai és történeti tartalmaktól, a hindu és iszlám szövegek helyett jávai írók új szerzeményeit támogatták, és meghagyták a spirituális, rituális mivoltát, mint az előadás legfőbb jellemzőjét. Már a XIX. század közepétől elkezdődött egy magas

²²² A demokrácia vezetőelvű, autoritarisztikus államirányítása, ahol Sukarno esetében a hadsereg és az Indonéz Kommunista Párt jelentette a hatalom bázisát.

²²³ A *wayang*-előadások sok esetben este 6 órától hajnalig tartottak.

²²⁴ Schechner, R. 1990 Wayang Kulit in the Colonial Margin. *TDR* (1988-), Vol. 34, No. 2. (Summer), 25-61.

szintű tradíció eszmeképének formálása, majd ezt az állapotát hosszú időre konzerválta azzal, hogy a holland alapítású, 1920-as években létrehozott *dhalang*-iskolákban egy standardizált előadói forma formális továbbadását segítette elő. Kialakult egy normatív elvárás az előadás esztétikai, formai mivoltát tekintve, amit a nyugati tudományos kíváncsiság írásban rögzített, majd visszaküldte Jávára, ahol beépítették az iskolai oktatásba. A *wayang* mai normatív képe a szultáni paloták és a holland befolyás eredménye, ami megkapja azt a politikai szinten generált támadást, hogy a hollandok a nagy bábművészeket bábokká alacsonyították, jól használva az Új Renddel szemben is megjelenő találó hasonlatot. Ezzel az elképzeléssel mára az előadás az „autentikus” és „nem modern” jelzők stigmájával lett megcímkézve, holott a *wayang* mindig is alkalmazkodott a változásokhoz, mint ahogy azt láttuk a megelőző történeti áttekintésben is. Így ha azt halljuk, hogy egyes *wayang*-előadásokat bírálnak politikai tartalmai miatt, az a fentebb vázolt politikai örökséggel is magyarázható. Ugyanilyen bírálat érheti a művészeti megnyilvánulásokat (beemelt modern elemei miatt is), ami a tradícióvesztés főleg nyugati hatásra kialakult veszélyképzete miatt eshet meg. Az ilyen előadásokat bizonyos közegekben megvetik, figyelmen kívül hagyják, vagy nem elemzik kellő alaposítással, amit inkább a „tradicionális” *wayang* élvez. Minthogy a művészeti ágak egymástól nem elválaszthatók, ez a jelenség teljes mértékben igaz a gamelán zenére is.

A holland befolyást az amerikai követte, főként az Amerika-barát suhartói politika hatására. Sok *dhalang* ment ki Amerikába és más nyugati országokba tanítani és előadni, terjesztetni az indonéz művészetet. A kulturális csere egyoldalúnak is tekinthető bizonyos szempontból, mivel a számos Indonéziában tanult külföldi válhatott az indonéz művészet, főleg a zene mesterévé. Ők nemcsak a hazájukban válhattak a tudásuk elismert művelőivé, hanem sokan Indonéziában is elismerést szereztek. Ezzel ellentétben kevés olyan indonéz művészt találunk, aki külföldön a nyugati klasszikus, még inkább a helyi autentikus művészeteket elismert szinten műveli, esetleg tanítja is. Ennek oka többek között az is, hogy a helyi kulturális adottságok nem fedik le azokat a körülményeket, amivel Jáván például egy klasszikus európai zenét tanult mester ki tud tűnni előadóművészi adottságaival. A fentebb már tárgyalt fogalmak alapján kiderülhet, hogy nem rituális közegben a zenész szerepe egészen más, mint a nyugati kultúrákban. Az Indonéz Köztársasági Rádió (*Radio Republik Indonesia, RRI*) 1945-ös megjelenése a zenék sugárzásával is új közeget teremtett az addig főként rituálisan megjelenő tradicionális zenei formáknak.

Az előadóművészeti ágak közül a táncot nem említettem még, holott a zenével szorosan összekapcsolódik. Az 1920-as évekre vezethető vissza az udvari tánc tanítói, nevelői funkciója. Az előadóművészeti ethosz alapja a szolgálat, amit tevékenységével a művész tesz a Szultánnak. Ez kívül esik a gazdasági, megélhetési szempontokon, a „művész” szolgálatát elismerésért teszi, nem pedig pénzért.

Ez az idea annak ellenére körülfonta a jávai művészetet, hogy ez már régen nem így működik. Sok jávai számára a tánc egy olyan társadalmi aktus, tapasztalat és tudás kategóriájába tartozik, ami a közös indonéz tradíciók része és a gyarmatosítás előtti időkhöz kötődik. Sok esetben a jávai „tradíció” fogalma a holland hatással szemben érvényesül, fogalmazódik meg. A 60-as évek óta, mikortól az egyetemeken azért és úgy tanítják a fiatalokat, hogy abból meg is élhessenek, a táncosok szelekciója nagyon meghatározó, minthogy az a palotai közegekben is jellemző volt, ám ebben az esetben a szolgáló szerep kiegészül a művész előadó, szórakoztató szerepkörével.

A tánc rituális és a nyugati mintára kialakult szórakoztató megnyilvánulása egyszerre jelentkezik például az úgynevezett *tayuban* táncok kapcsán.²²⁵ A szundanéz vidékekre jellemző tánc-stílust a késő gyarmati rendszerben az udvari elit életvitelével azonosították, majd a rendszer változásával viszonylag hosszú ideig nem került a hatalom keresztútjába. Ma

²²⁵ Hefner, R. W. 1987 The Politics of Popular Art: Tayuban Dance and Culture Change in East Java. *Indonesia*, Vol. 43. (Apr.), 75-94.

is jól képzett, klasszikusnak nevezhető nevelésben részesült nők művelik, elsősorban szórakoztató jellegű előadásokon, ám egyes vidéki közegekben rituálisan is megjelennek. Vidéki rítusokon a termékenység szimbólumát hordozza a tánc, és az indonéz tradicionális stílusok közül talán az egyetlen férfi-női páros tánc. A városi felbérelt táncosnők a falu kiemelt rangú vezetőivel táncolnak, ezért a tánc szociális szerepe kiemelten fontos. Általában az esemény szponzora (mint házigazda) az első férfi táncos a sorban és őt követik a rangban alatta állók, növelve ezzel helyi tekintélyüket. Szexuális konnotációi miatt a *tayuban* sem kerül a politikai vonzaskörzeten kívülre, 1965 után az Új Rend beköszöntével főként a muszlim hatalmi körökkel kerül összeütközésbe.

A fent vázoltakkal kóstolót kaphattunk az indonéz előadóművészeti sokszínűség politikai irányításának jelenségeiről. Történelmi áttekintésben kirajzolódnak olyan általános folyamatok, amelyek a politikai térben történő, látszólag egyedül arra jellemző, autonóm erők (személyes, csoportos érdek, gazdasági motívumok, diplomáciai érdekeltségek, stb.) irányította mozgólódásokat szoros összehangoltságba helyezik az Indonéziában összetartozó előadóművészeti történésekkel. Így a két terület hatásmechanizmusai, még ha egymásnak feszülő erők révén is, de közös irányba mutatnak.

Könnyen leszűrhetnénk a bevezetésben utalt weineri gondolatból, hogy az aktuális, vagy legalább is közelmúltbeli történelem nemzetállamiság felé ható kultúrpolitikája alakítja a művészeteket. Hiszen az indonéz nemzetépítés eszméjében a tánc, zene, bábjáték mint az indonéz lakosság eszmei és egyben fizikai kontrollja is látszólag hatásosan megjelenik. Viszont ehhez, megtartva a sokszínűség ideáját, egy kulturális kontextushoz kapcsolt esztétizáló elvet is társítani kell, ami a „tradíció” meghatározott, rögzített művészeti alapotívumokhoz kapcsolt fogalmában látszik kiteljesedni. Ezzel a fogalommal lehet aztán irányítás alá vonni a megjelenési formákat, ami lehet akár otthoni, turisztikai, ritualizált, ünnepi, megtalálva mindnek a helyét a családokban, múzeumokban, koncerttermekben, fesztiválokon. Így kerülhet minden művészeti forma egy nagy nemzetállami tulajdonba és egyben védelem alá. Mindez nyugati mintára, összevonva a művészet és kultúra fogalmát, és eltávolítva azokat a politika fogalmától (mint a holland gyarmati rendszerben láttuk) kerül az indonéz kultúrpolitika terítékére. Ám látva a gyarmati kortól a közelmúlt hatalmi változásaihoz vezető utat, a tradíciók vélt politikai bebetonozásának, meghatározásának ellenére a jelek arra mutatnak, hogy a művészeti formák alakulásának útja viszonylag szabad. Mindegy milyen fogalmak léteznek, vagy hiányoznak az egyes kultúrák nyelvi lexikonjából, a kultúrák egymásra hatása valamilyen módon kitermeli azokat, új fogalmi környezetet teremtve a művészetek megnyilvánulásainak. Kevés személyes élmény jut el hozzám különböző médiumokon az indonéz művészetek alakulásáról, ám abból a kevésből is leszűrhető, hogy a globális kommunikációs csatornák, mint régen a palotai zenészek, megkerülik a hatalmi befolyást, létrehozva új kultúraközi jelenségeket, amelyek újra és újra megküzdnek a nem kevésbé globális politikai térben. Talán a jövőben a tradíció fogalma helyett valami más szabja majd meg a valóság kifejeződéseinek alakulását...

Frenkel Gergely

A portugál nemzeti identitás

Nemzeti identitás

Kutatásomban, melynek tárgya szélesebben vett értelemben a portugál nemzeti identitás, igen nehéz volt megragadni ennek „lényegét”. Ezért terepmunkám során²²⁶ először annak mechanizmusát próbáltam leírni, hogyan reagál egy komplex kultúra a társadalmi környezet változására, bármi is váltotta ki ezt.

Ehhez egy ellenőrizhető, már elemzett fogalom alakulását kellett végigkövetni a lehető legtöbb aspektusból. Így találtam rá a *saudade* fogalmára²²⁷ és az ehhez kapcsolódó nemzeti identitás kutatásra, melyek megfelelni látszottak az összes kritériumnak.

José Mattoso²²⁸ szerint a nemzeti identitás megértésének legegyszerűbb módja, ha azonosítjuk bármely objektum (egyén vagy csoport) identifikációjával. Erik Erikson²²⁹ szociálpszichológus a társadalmi objektum definiálásához három lépést tartott fontosnak: 1) megkülönböztetni más objektumoktól, 2) felruházni jelentéssel, 3) azonosítani értékekkel.

A nemzeti identitás feltérképezése persze ennél összetettebb: történetisége van, számos sikeres majd elfeledett formát ölthetett, és számtalan társadalmi-foglalkozási csoport szerint egy időben is más és más formát ölt. Ehhez persze meg kell határoznunk a „nemzet” fogalmát. Orvar Löfgren a nemzetet összességében, Benedict Anderson pedig struktúrájában kívánja megragadni.

Löfgren szerint a nemzet nem más, mint egy csoport, mely rendelkezik közös nyelvvel, múlttal és céllal, nemzetkarakterrel/mentalitással, nemzeti értékekkel és talán még nemzeti ízléssel, nemzeti tájjal, nemzeti hősökkel és gonosztevőkkel is, valamint szimbólumokkal, szent szövegekkel és képekkel, stb.²³⁰

Benedict Anderson véleménye szerint a nemzet képzelt rokonsági kapcsolat. Így egyesít számtalan ismeretlen embert egy képzelt közösségben. Képzelt, mert „*Minden közösség, mely nagyobb az egymással közvetlen kapcsolatban lévő emberek közösségénél ... képzelt közösség.* (Csakhogy:) *A közösségek nem mesterségesek vagy eredetiségük szerint különböztethetők meg, hanem a stílus szerint, ahogyan kitalálták.*”²³¹

A nemzet azonban nem csak mentális jelenség: politikai kifejezése van, amely a kohéziót szolgálja, és intézményrendszerben fejezhető ki, illetve területhez köthető.

A portugál identitás szempontjából e téren a kontinuitás fontos: a szárazföldi Portugália határai gyakorlatilag nyolcszáz éve érintetlenek, ez számos ember számára a portugálság létjogosultságát jelenti.

A nemzeti identitásnál a nyelv is csoportkohéziós erő és a portugál esetben hasonló szerepe van, mint a területnek: a nyelvhatár és a politikai határ csaknem egybeesik. Sok mindent magyaráznak ezzel: a véres polgárháborúk hiányától a híres/hírhedt „portugál belterjességig”. A nemzeti autonómia alapja a nemzeti nyelv, amely biztosítja a világ interpretációjának (világlátás, „*visão do mundo*”) egységét. Alapjaiban hasonló értékrendszerek és kulturális praktikák jönnek létre. Bár Portugáliában nagyon különböző

²²⁶ 1997–1999 között, Lisszabonban.

²²⁷ Többféle értelmezését az alábbiakban még bemutatom.

²²⁸ José Mattoso 1998 *A Identidade Nacional*, 05. Coleção Fundação Mário Soares, Edição Grávida: Cadernos Democráticos.

²²⁹ Erikson, Erik H. 1968 *Identity*. New York: Norton.

²³⁰ Löfgren, Orvar 1989 The Nationalization of Culture. *Ethnologia Europaea*, XIX, 5-24.

²³¹ Anderson, Benedict 1996 *Imagined Communities*. In Anderson, Benedict ed. *Mapping of Nation*. Verso, London, New York, 6.

régiókat találunk, a nyelvi viselkedés valóban hasonló, akár az udvariassági formulák. A Sapir–Whorf²³² hipotézis szerint ez önmagában bizonyíték egy nyelvi-kulturális entitás létezésére mellett.

A társas viselkedés is egységet mutat: a vonaton Franciaországban vagy a repülőn Londonban nagy biztonsággal fel lehet fedezni a portugálokat: testtartásukról (egyfajta „merevséggel” lehetne leírni), beszédükről (nevezhetjük „visszafogottnak, de folyamatosnak”), hangmagasságukról, öltözkükről (pl. férfiak: kockás ing, sötét /kordbársony/ öltöny, fényes sötét cipő; városi nők: sötét stretch ruha, kiskosztüm) stb. Az általánosítás persze nem az antropológiai kutatás sajátja, de a megfigyelések egybeesése mégis elgondolkoztató, a séma- vagy típusalkotás mindennapi módja pedig egyenesen szükségképpen védekező mechanizmus...

Nem véletlen, hogy a hatvanas évekig és sokszor ma is sokakban él(t) a meggyőződés: a portugálság olyan erős egységet mutat, amely nem létezik más országban.

A nemzeti identitásnak egyéb politikai vonzata is van: számos politikai alrendszer tartja fent, és a hatalom különféle rituálékat alakít ki, melyek hagyománnyá válnak, de el is tűnhetnek, a helyzettől függően. Az április 25-i ünnepségeket pl. értelemszerűen nem lehetett 1974 előtt megrendezni, hisz ekkor történt a fasizmussal leszámoló államcsíny. Vannak persze régebbi kultuszok, de ezek mondanivalója is változik: ilyen pl. a Camões-kultusz. Camões a portugál történelem egyik legváltozatosabb alakja: a liberálisok alatt a szabadságot képviselte, a nyitott szellemet, sőt, a rációt. Aztán a fasizmusban hirtelen birodalom-építő lett, Nagy-Portugália szellemi szülőatyja. Az Európai Unióban pedig nem más, mint más kultúrák megismerésének írója, a másság elismerésének úttörője. Az ilyen kultuszok és az ehhez köthető rituálék társadalmi funkciója, hogy aktuális mondanivalója megmaradjon a kollektív emlékezetben. A történelem kohéziós erő, az új mondanivalók pedig átalakítják az addigi képet és ezzel valószínűleg a viselkedésformákat is. A nemzeti identitás fenntartására használt szimbólumokat nem csak a rituálékon használják: pl. a pénzen is szerepelnek. A portugál címer a felfedezésekre, a tengerre, és a hajózásra utal. A múlt század végén írt himnusz az egységről, felemelkedésről, a Tengerentúl megvédéséről szól, mivel a Portugáliát megszegyenítő angol Ultimátum²³³ ellen íródott. A rituálék és szimbólumok változnak, de egyes szekvenciáik tovább élhetnek.

A nemzeti identitás formálása

A nemzeti identitás, bár egyes társadalmi csoportokban több évszázados hagyománya és irodalma van, a szélesebb közönség számára új keletű jelenség. Nem lehet egy entitással azonosulni, amellyel nincs kapcsolatunk és nincs róla információnk. A XX. század elejéig a portugál társadalomban többségi rurális osztályoknál pedig épp ez a helyzet. Nem volt állami összeírás, állami adó vagy sorkötelezettség, csak a falu és a „patrão”,²³⁴ a gróf vagy a gyáros.

Erről szól a legenda: D. Luís király a XIX. század végén utazgatva, egyszer megkérdezett egy Douro-vidéki halászt, portugálok laknak-e a falujában, mire ezt a választ kapta: „*Hogy mi? Nem uram, mi Póvoa do Varzimból valók vagyunk*”.²³⁵

Ez a történet is kifejezi, hogy a nemzet többsége által elismert nemzeti identitás nem öröktől való (és maradandó): információ-robbanással érkezett, a tankötelezettséggel, a

²³² Lásd Máté Jakab 1998 *A 20. századi nyelvtudomány történetének főbb elméletei és irányzatai*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 310-313.

²³³ 1890 – Anglia követeli, hogy a valós erőviszonyoknak megfelelően Portugália engedje át dél-afrikai birtokait. Eközben a portugál hatalom a Mozambik és Angola közti területek egyesítéséről álmodozott (ezt hívták „Rózsaszínű térképnek”, *Mapa cor-de-rosa*). A valós és „képzelt” hatalmak konfrontációja sokkhatásként érte Portugáliát.

²³⁴ Gazdának, főnöknek lehetne leginkább fordítani.

²³⁵ „Nós, outros? Não, meu senhor, nós somos da Póvoa Do Varzim”.

tömegmédia (vagyis a hírlapok) megjelenésével, az adminisztráció egységesítésével, az utazások gyorsabbá, egyszerűbbé válásával, a sorkatonasággal stb., de ugyanúgy el is tűnhet. Persze, a nemzeti identitás történelmiséget kap, ha ma megkérdezzük valakit, mi tette nemzetté a portugált, akkor „a keresztesháborúk XI–XIII. (Reconquista)” vagy a „Felfedezések XV–XVI. (Descobrimentos)” vélhetőleg szerepel majd válaszában, miközben történelmileg nem igazolható, hogy az adott korban sokan gondoltak volna a „portugál nemzet” érdekeire.²³⁶ A mítosz teremtése Jorge Dias szerint azért indokolt, mert a portugál történelem ezen része „különösen dicsőséges”.²³⁷ A mítosznak saját olvasata, sőt olvasmánylistája jön létre: az addig csak pár ember által ismert könyv, Luís de Camões *Lusiadák*-ja jó példa erre.²³⁸ Miért? Tengeri csatákról szól, messzi tájak felkereséséről, Portugália történelmi küldetéséről és az örök visszatérésről (*saudade*).

A XIX. századi nemzeti tanok igazolni kívánják a nemzet létezését: természetes-történelmi alapot találnak vagy találnak ki, kiépítenek egy képet, egy sablont: „ilyen a portugál”.

Divatba jön a Volksgeist keresése, az etno-pszichológia. Jelentést keresnek az identitáshoz, olyan jelzőket, toposzokat, melyek értelmet adnak a nemzeti identitásnak. A történelmi-nyelvi érvrendszeren kívül is szinte minden részletet kidolgoznak.

Oliveira Martins²³⁹ a keltákban találja meg a portugálok kulturális őseit. Ezzel indokolja a portugál másságot a spanyollal, vagy más „latinokkal” összehasonlítva. Dias-nál is felbukkan²⁴⁰ ez a gondolat, de szerinte a portugál identitást elsősorban az határozza meg, hogy Portugália találkozhely, a déli és az északi, az európai és az „egzotikus” kultúrák között: így végigveszi az összes, Portugáliára valaha is ható ismert civilizációt a kelták-luzitánok után: a rómaiakat, a szvéveket, a vizigótokat, majd a mórokat (berbereket, arabokat), a zsidókat és a kereszténységet.

Martins szerint a portugál *szenvedélyes*, de *nem szélsőséges*; *erőszakos*, de *nem a végletekig*; *elfojtott alkat*, hajlamos a kitérőzésekre; *gyengédség-nélküli szerető*; *íz-ig-vérig ironikus*; *nagylelkű*, de *nem kedves*. Bizonyítható ez? Nyilvánvalóan nem. Szinte szépirodalmi megfigyelésnek tűnik, mégis, a „terepen” sok idegennek van hasonló benyomása: eszerint a portugálok „zárkózottak”, „introvertáltak”, „visszahúzódók” sőt „puhányok”,²⁴¹ „ironikusak, de nem viccesek”.²⁴² Dias is kitér a Martins-tól már ismert kitételre, miszerint is a portugáloknak nem jó a humorérzékük, de ironikusak és lakonikusak. A „portugál” hajlamos az ironizálásra, a kritizálásra, de nem nevetetni akar, hanem inkább vetélkedni. Egyben retteg a kritikától, illetve a nevetségessé válástól. Dias ezzel indokolja a portugálok mély bizalmatlanságát másokkal szemben.

A *kelta-luzitán* eredetre egyébiránt maguk a portugálok is sokszor hivatkoznak, a többi „latintól” való különbözőségüket említve. Ezen kívül fontosnak tekintik az *elszigeteltséget*, de talán ennél is inkább az *óceán közelségét*.

²³⁶ Épp az ellenkezője ritka: ilyen király pl. D. Dinis (1279–1325), aki a kancelláriában a latin helyett a portugált propagálja.

²³⁷ Jorge Dias, a XX. század első felétől a nyolcvanas évekig munkálkodó, sokszor citált antropológusa. Idézett művét az amerikai „kultúra és személyiség” iskola elképzelései szerint írta. Jorge Dias 1961 *Estudos de antropologia, Volume I*. Temas Portugueses, Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 145.

²³⁸ Camões-t tömegsírba temették, most állítólagos földi maradványai a Nemzeti Panteonban találhatók.

²³⁹ Oliveira Martins 1918 *A nossa civilização*. Lisboa.

²⁴⁰ Dias 1961:142–143.

²⁴¹ Siivi (27f, észt egyetemista) véleménye: ez annál is érdekesebb, mert valami hasonlót mond António Ferro is: „A portugál csont nélküli kasztíliai. Akár egy polip”. António Ferro 1933 *Prefácio da República Espanhola*. Empresa Nacional de Publicidade, 175. A megkérdőjezt munkatársakat nem és kor szerint különítem el, ahol a szám az évek számát, az *f* betűt nőt, az *m* férfit jelöl.

²⁴² Ezt a véleményt gyakorlatilag minden külfölditől hallottam, akivel erről beszéltem /magyarok (20f, 27f, kb. 35f, 55f, kb. 70f, 29m, kb.40m, kb. 50m), németek (18f, 18f, 25f, kb. 50m, kb. 50m), japánok (kb25f, kb.25m), lengyelek (22f, 24f, 25m), észtek (32f, 31f, kb. 40f)/, a kínaiak nem említették.

A portugál nemzeti identitás kiépítésében nagy szerepet játszott a Tengerentúl. A szimbolikus hatalom aktuális alakítói egy olyan korban építették ezt be a képbe, amikor Portugália már évszázadokkal túl volt történelme csúcspontján (a XV–XVI. századon). Nem véletlen, hogy a képzelt történelmekben, sőt a valós történelemtanításban is, hosszával összehasonlítva alig esik említés a XVII., XVIII. és XIX. századról. Úgy tűnik, az identitás-építés szempontjából a Felfedezések fontosak: *minden* megkérdozett, mint a portugál karakterre jellemzőt említette a „felfedező hajlamot”, a „nyitottságot”, „más kultúrák megismerését”. Szólaljon meg itt Hugo (29m, középvezető): *„Portugália a Felfedezések kora óta aktívan részt vett a népek, kultúrák és vallások cseréjében. Ez egészen a gyarmatok elhagyásáig tartott, illetve tovább is, a „visszatérőkkel”²⁴³ meg az Európai Unióval. Nem csoda, hogy a portugál nép nyitott, toleráns az idegennel szemben”*. Szembeszökő az ellentét a megkérdozettek saját magukról lefestett képe és egy 1990-es felmérés eredményei között: itt Portugália intolerancia tekintetében az első helyen végzett a tagországok közül. (A második hely Németorszáé.) A felmérés eredménye annál is érdekesebb, mert a legnagyobb (közbiztonsági) problémát jelentő színes afrikaiakra nem tettek fel kérdéseket, csupán a külföldiekhez, cigányokhoz, zsidókhoz, alternatív életet élőkhez, homoszexuálisokhoz, illetve HIV-fertőzöttekhez való hozzáállást vizsgálták. Sok Lisszabonban élő külföldinek is hasonló a benyomása: Takuo (25m, japán diplomata), például így nyilatkozott: *„A portugál fiatalok majdhogynem egyenruhában járnak az utcán. A lányok szűk, sötét ruhában (tekintet nélkül derékbőségükre...), napszemüveggel a hajukban, a fiúk kockás ingben, zakóban és mobiltelefonnal”*. Dias ezt a jelenséget nem az intoleranciához, hanem a „hivalkodáshoz” sorolja: *„Nyáron, még a földeken sem gombolják ki a zakójukat. De egyetemistát se lehetne rövidnadrágban látni”²⁴⁴* – a helyzet most is hasonló.

A Felfedezéseket követő gazdasági-társadalmi fejlődés egy periférikus országra jellemző utat jár be, ezért már nem érdekes a nemzeti identitás-építés számára. Bár a fénykor már évszázadokkal elmúlt, mégis a XIX. századtól kezdve különféle ideológiai állású szerzők próbálják bizonyítani, hogy „Portugália nem kis ország”.²⁴⁵ Ez persze nem akadályozta meg a portugál „nyugatosokat”,²⁴⁶ hogy megfessék a maguk képét Portugáliáról: szerintük a XVII. századtól Portugália állandó állapota a *dekadencia*.²⁴⁷ A „racionálisok” ma a *dekadenciát* „portugál gazdasági lemaradásnak” hívják.

Az „idealisták” éppen ezért komoly fegyverténynek tartják az 1998-as lisszaboni világiállítás: az expó szimbólummá nőtte ki magát, a „feltámadás” szimbólumává... Ahogy António is mondta (kb. 50, tanár): *„Az expóra szükség volt. Megmutattuk, hogy mi is Európához tartozunk, mi is képesek vagyunk szervezni, saját vállalatokkal, saját munkásokkal. Lehet, hogy a metró nem volt teljesen kész, de minden működött. Láttam embereket, akik vidékről jöttek és azon csodálkoztak, hogy az Expo 98'-n nincs szemét eldobálva. Példát láttak benne..., hogy így is lehet csinálni. Ezért aztán ők sem dobálták el szemeteiket és biztosan elgondolkoztak rajta, hogy saját városukban is lehetne így csinálni”*.

A portugál *dekadencia*, a szégyen gondolata és érzése többé-kevésbé beépült a portugál köztudatba. A szimbolikus hatalom képviselőinek – ez alatt azokat értve, akik tudatosan-tudattalanul részt vettek a közösség véleményformálásában – diskurzusában két fő

²⁴³ Visszatérés (retorno), illetve visszatérők (retornados): a gyarmati háborúk után (1961–1975) Portugália Macau kivételével minden gyarmatáról lemondott. A tisztviselők, a fehérek nagy része, illetve akik Portugáliában kívánták folytatni az életüket, Portugáliába távoztak. Közülük sokan még nem jártak ott.

²⁴⁴ Jorge Dias 1961 *Estudos de antropologia, Volume I.*; Temas Portugueses, Imprensa Nacional-Csasa de Moeda, 155.

²⁴⁵ Ezt használja ki a Salazar-i fasizmus egyik plakátja e szlogennel („Portugal não é um país pequeno”): a képen Mozambik, Angola és más birtokok vannak Európa térképére festve, így együttesen elérik az Urálig...

²⁴⁶ Persze, nem földrajzi értelemben véve, az „Európai Civilizációra tekintőkről” van szó, akik Párizst tekintették a világ fővárosának.

²⁴⁷ Így véli pl. António Borges Coelho.

áramlatot figyelhetünk meg: az egyik meg kívánja magyarázni *miért ilyenek a portugálok?*; míg a másik változtatni akar ezen.

Az első áramlat általában egyetért azzal, hogy a portugálság leglényegét, mibenlétét ki lehet fejezni a *saudade* fogalmával, míg a második áramlat *újászületésről, feltámadásról* beszél, ennek szimbóluma lehetne a *sebastianismo*.

A *saudade* a szótár szerint nem más, mint: „1. Vágyódás, honvágy. ... 2. Bánkódás, szomorkodás, *mélabú*.”²⁴⁸ A portugál filozófusok, írók többsége nem értene egyet ezekkel a meghatározásokkal. De maga a szótár sem, hiszen a *saudade* folyamatát már másképp határozza meg: „*saudosismo – a régi idők visszasírása*”, és megint másképp a *saudade*-hoz tartozó jelzőt: „*saudoso – a múltban élő, mélabús*”.²⁴⁹

A *sebastianismo* a messianisztikus legendák közül tán a legismertebb: ebben a „nép” az Al-Kászár-Kibir-i csatában eltűnt ifjú király, D. Sebastião²⁵⁰ visszatérését várja, aki pedig igazságosságot, rendet és jólétet hozna magával. Jellemző, hogy ehhez egy másik kép is kapcsolódott: a portugál, mint a csodára, vár D. Sebastião-ra, de addig is: nem tesz semmit...²⁵¹

Már Camões-nál megtaláljuk a messianizmust a majdan naggyá váló Portugália képében.²⁵² José Mattoso a *saudade*-hoz köthető filozófiai iskola, a „portugál filozófia” művelőinek erős kulturális hatásával, valamint a társadalomtudományokat marxista-gyanús színezetük miatt nem támogató fasiszta rendszernek tulajdonítja, hogy Portugáliából hiányzik a nemzeti identitás tudományos vizsgálatának hagyománya.²⁵³ Talán ennek köszönhető, hogy Boaventura de Sousa Santos és Manuel Villaverde Cabral eltúlzottnak tartják a portugál karakter addigi megrajzolását. Szerintük a nemzetek/népek karaktere közötti különbségeknek logikus magyarázata van, és ez nem a néplélekben, hanem a környezetben és a történelemben rejlik.²⁵⁴

Ha azonban elszakadunk az óhatatlanul a *saudade*-be keveredő „elit”-diskurzusoktól, a legfrissebb társadalom-elméleti fejtegetések magukévá teszik a „nép” véleményét: nem a misztikus néplélek, hanem a környezet, a klíma és a történelem alakít egy nemzetet.

Sousa Santos és Cabral szerint ma Portugália egy tipikus közepes fejlettségű ország képét mutatja: nyugati típusú fogyasztással, de megfelelő termelési kapacitás nélkül; haladó törvényekkel, amit azonban konzervatív-retrográd módon értelmeznek; egy állammal, ahol gyenge az állam gondoskodó szerepe; ahol a gazdaság nem volt képes a specializációra stb.

„Az elit és az „alsóbb osztályok” (*classe popular*) között nagy a távolság, így az elit (beleértve a kulturális elitet, azaz a szimbolikus hatalom képviselőit is) hajlamos hiposztázisok készítésére, saját elméletei alapján”,²⁵⁵ avagy a „A kulturális elitek vaksága okozta az ország láthatatlanságát”.²⁵⁶

²⁴⁸ *Portugál-magyar szótár*, szerk.: Király Rudolf; Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978:620.

²⁴⁹ *uo.*: 620.

²⁵⁰ Don Sebastião (1557–1578): 1572-től foglalkoztatja a mórok ellen indított keresztesháború gondolata. Végül az Al-Kászár-Kibir-i csatában valószínűleg elesett, de holttestét nem találták meg. Innen a legenda: visszatérését várták.

²⁵¹ „*Espera de Don Sebastião*” a fordulat jellegzetes motívum pl. a fasiszmus elől kivándorolt, híres társadalmi-politikai töltes dalírójának/énekesének, Sérgio Godinho-nak szövegeiben.

²⁵² Luís de Camões 1984 *A Lusiadák*. Európa, Budapest.

²⁵³ José Mattoso 1998 *A identidade Nacional*, 05. Coleção Fundação Mário Soares, Edição Grávida: Cadernos Democráticos, 87.

²⁵⁴ Manuel Villaverde Cabral 1992 *Demonstrativos indicadores*. Portugal/Európa, Lisboa; valamint Boaventura de Sousa Santos: *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*, Biblioteca das ciências do Homem / Edições Afrontamento.

²⁵⁵ Cabral i.m. 1992:63.

²⁵⁶ Boaventura de Sousa Santos: *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Biblioteca das ciências do Homem / Edições Afrontamento, 50.

Dias a portugálok karakteréről írt munkája legelején leszögezi, hogy nemzetkarakter leírása esetén fennáll az aspektusok önkényes kiragadásának veszélye.²⁵⁷ Egyébként sem lehetséges leírni egy ilyen változatos ország népének karakterét. Megkísérli ehelyett megtalálni azokat a közös „lelki tartalmakat”, melyek szerinte nem változnak túlságosan társadalmi osztály szerint.

A portugál „*az álmodozó és a gyakorlati ember keveréke. Aktív álmodozó, akiből nem hiányzik a praktikus és a realista. Tevékenysége képzeletéből táplálkozik*”.²⁵⁸ Inkább képzelődő, emocionális és idealista, mint racionalista. Ez részben fatalizmusának köszönhető, nem hisz körülményei megváltoztatásában. Ezzel a véleményével némileg Sousa Santos is egyetért. Szerinte a portugál társadalom paradox és talányos. A portugálok hajlamosak utópiák alkotására, megvalósítására, ezt bizonyítja szemében a sebastianismo vagy az április 25-i forradalom is. Ám egyben képtelenek hosszú távon fenntartani ezeket az utópiákat: különbség van a képzelt és a valós helyzet között. Vágyakoznak Európára: arra, hogy Portugália is mérvadó nemzet legyen. Ennek eredetét a gyarmatbirodalomban látja, a birodalmi illúziót jelenleg az Európai Unió biztosítja. Portugália ismét valaminek a központja, irányítója: „*Európával lenni olyan, mint Európának lenni*”.²⁵⁹ Az 1990-es felmérés (már?) nem támasztja alá Dias véleményét a portugálok fatalizmusáról. Az idős korúaknál valóban fel lehet fedezni ezt a nézőpontot, megmutatkozik ez már elköszönéseikben is: „*Viszlát, ha Isten is úgy akarja*”. (*Até logo, se Deus quiser*). Ez a felmérés nem (csak) élteesebb korúakkal készült, ám az mégis meglepő, hogy míg a „fatalizmus-mutató”²⁶⁰ „Unió-szerinte átlagosan 14% (100% a felmért polgárok összessége), ez Portugáliában csak 12% (elsősorban a vidéki időskorú, illetve a munkanélküli lakosság körében). A többség nem tart a változástól, sőt azt pozitívnak tartja. Hisznek sorsuk alakíthatóságában, választási lehetőségeikben. Nem lenne csoda, ha az utóbbi húsz évben változott volna így a helyzet, ismervén a demokráciát megelőző fasizmus társadalmának alacsony társadalmi-mobilitás értékeit.

Dias harmadik tétele szerint „a portugál” megveti a kényelmet és ennek bizonyítására felsorolja, milyen hiányosan felszereltek otthonaik, még akkor is, ha lenne lehetőségük kényelmesebben élni. Dias szerint ez a jelenség részben a hivatkozással és büszkeséggel van összefüggésben. Eszerint a „kényelem megvetése” tisztán takarékosági intézkedés, a szép ruha és a kocsni előbbre való. Gondoljunk csak az öltözködésről eddig elmondottakra!

A „portugál” számára fontos büszkesége, habár „humánus”, „érzékeny”, „szeretnivaló”, „jóságos”, „konfliktuskerülő”, de ha büszkeségében sértik, hajlamos erőszakos cselekedetekre.

Dias az építészetéről is szót ejt: szerinte a manuelin építészet kifejezi a portugál karaktert, ennek a rendkívül díszes, indiai stílusjegyeket is felmutató, masszív épületeket építő késő-gótikus irányzatnak nincs köze az utilitarizmushoz, a latinos fényűzéshez, vagy a spanyol miszticizmushoz. Megteremti a Felfedezések stílusát: ezért használ fel számos egzotikus elemet, így keleti ornamentikát, trópusi állatok, növények, hajózási szerszámok ábrázolását, stb. A manuelin-stílus mitikus világot teremt, egy olyan ország szimbólumaként, ahol „*nincs filozófiai hagyomány, s nincs tudomány*”. Sousa Santos szerint ez a mítoszalkotás nem más, mint „*a valóság és a képzelet közti különbség miatt keletkező kompenzációs mechanizmus*”.²⁶¹

²⁵⁷ Jorge Dias 1961 *Estudos de antropologia, Volume 1.*; Temas Portugueses, Imprensa Nacional-Csasa de Moeda, 138.

²⁵⁸ Jorge Dias, u.o. 145.

²⁵⁹ Boaventura de Sousa Santos, u.o. 58.

²⁶⁰ Magyar fordításban szerencsésebb lenne a „sorsba való beletörődést”, illetve a „sors irányíthatatlanságába vetett hitet” fordítani...

²⁶¹ Boaventura de Sousa Santos, u.o. 49.

A „portugálság”-nak két toposza van: az egyik elmélet szerint a portugál nem más, mint másfajta spanyol, a másik szerint a „portugál karakterben ellentmondásos elemek keverednek, ami speciális kétértelműséget és plaszticitást hoz létre.”²⁶²

Részben ennek a meghatározásnak kívánunk utána járni a saudade mélyebb elemzésével. Mert bár bebizonyosodik, hogy a saudade teremtése hiposztázis, azaz a saudade nem más, mint egy kitalált hagyomány, mégis ez igen sikeres hagyománynak bizonyult, melyről külön filozófiai iskola, tantárgyak, irodalmi művek és elemzések szólnak.

A szimbolikus hatalom és a Saudade

*Szimbolikus hatalom*²⁶³

„Társadalmilag a 90-es nemzedék a Semmiről ír és ezt minden ok nélkül teszi. Tehát nincs célja, horizontja, határai, doktrínája, a társadalmi vagy társas közegről szóló elmélete, amiről írna; nincs semmilyen külső ösztönzés, ami miatt írna, sem valami transzcendens üzenet, ami írásra késztetné...”²⁶⁴

Bourdieu-nál találtam meg azt a fogalmat, melynek segítségével értelmezési rendszert rendelhetünk a saudade jelenségéhez, és ez nem más, mint a „szimbolikus hatalom”. A szimbolikus hatalom a szimbolikus – azaz, más szóval szemiotikai – rendszerekben (univerzumokban) képződik. Ilyen szemiotikai rendszerek lehetnek a nyelv, a tudomány vagy akár a mítoszok világa. Ezen jelrendszerek közös jellemzője, hogy kognitív folyamatok eszközei, ez alapján történik a „világ” felépítése, mind az egyedben, mind az egyén feletti szerveződésben, a csoportban. Már Émile Durkheim is megfogalmazta, hogy a világ felépítése, osztályozásának *formái* nem univerzálisak, az egyes társadalmaktól függnék. Ugyanezt persze, némileg más formában, megtaláljuk Sapir–Whorf kulturális szimbólumában is. Vagy mint Keith H. Basso és Henry A. Selby fogalmaznak: a kulturális szimbólum a kulturális jelenségben van kódolva.²⁶⁵ A kulturális jelenség a nyelvi jelentésben érhető tetten, így lehet megragadni a kogníció konceptuális kategóriáit. Az osztályozás formáinak *eszközei* a kommunikációs eszközök: a nyelv és a kultúra. Az a *hatalom* pedig, amely az osztályozás formái felett a kommunikáció eszközeivel hatalmat gyakorol, nem más, mint a szimbolikus hatalom. A szimbolikus hatalom a valóság-építés hatalma. Vagy ahogy Radcliffe-Brown fogalmaz strukturális-funkcionalizmusában: a szimbólum társadalmi szerepe a társadalmi integráció. Ebből következik, hogy a szimbolikus hatalom nem az ún. „elnyomás” eszköze, hanem az integrációé. A szimbolikus hatalom feed-back helyzetet hoz létre, mert létrehozza és/vagy megerősíti a társadalmi rendet mítoszok, hagyományok teremtésével. A szimbolikus hatalom képviselői e definíció szerint nem tudják közvetlenül hatalmuk eredményeit élvezni. Ezen képviselők azok, akik befolyást gyakorolnak a megismerés eszközei felett – ez azonban egy kultúra összes tagjára vonatkozik, többé-kevésbé.

Ez azt is megmutatja, hogy a szimbolikus hatalmat nem lehetséges behatárolni. Épp ennek köszönhető, hogy ezt a hatalmi ágazatot nem tekinthetjük „igazi” hatalomnak. Mégis, értelemszerűen feltételeznünk kell egy szimbolikus hatalmi *határt*, amin belül már hatalomról

²⁶² Boaventura de Sousa Santos, u.o. 56.

²⁶³ A „poder simbólico” fordítása, Pierre Bourdieu könyvcíme alapján (Pierre Bourdieu 1989 *O Poder Simbólico, Memória e sociedade*).

²⁶⁴ Luís Martins a legújabb portugál irodalmi irányzatról (kézirat, az 1999-es félév „Portugál kultúra” tantárgyának tanításához).

²⁶⁵ Keith H. Basso – Henry A. Selby eds. 1976 *Meaning in Anthropology*. University of New Mexico Press, Albuquerque. Bevezetés: 17.

beszélhetünk. Persze, egy ilyen határt lehetetlen megvonni – csak meghatározni lehet. De a hagyomány-teremtő politikusok, az írók vagy költők valószínűleg e határon belül lennének.

A határ megvonására jó minta Orvar Löfgren Lund-i kutatócsoportjának munkája. Ők a svéd nemzeti identitás kutatása közben arra az eredményre jutottak, hogy a társadalmi-gazdasági változások egyik nagy hullámában, a már általunk is említett XIX. századi információ-robbanás idején, új szimbolikus hatalmi képviselők jelennek meg: a középosztály tagjai. Saját kultúrájukat elkezdik „svéd” kultúrának nevezni, és ezzel is biztosítják az új társadalmi rend létrehozását.²⁶⁶

A „szimbolikus hatalom”, a „teremtett” hagyomány²⁶⁷ és mítoszok viszonya is feedback helyzet, habár logikusnak tűnik, hogy az első „találja ki” az utóbbiakat, valójában a mítosz, a hagyomány éppen úgy visszahat a megismerés eszközei felett befolyást gyakorlókra, már nyelvi fordulatok vagy társadalmi normák önkéntelen interiorizálása útján is.

Modellünk elméleti modell, mely a valós folyamatok leképezését tűzi ki célul.

A Hobsbawm által használt kifejezés, a „teremtett” hagyomány funkciója is hasonló a szimbolikus hataloméhoz: célja a társadalmi állandóság, társadalmi integráció biztosítása. Hobsbawm szerint létrejöttenek oka a társadalmi környezet változása. Nem a „hagyományos” társadalmak szokásairól van szó, hanem létrehozott gyakorlatokról, ideológiákról, melyek célja a társadalmi integráció. Éppen ezért az ilyen hagyományok rituálékban ügyelnek az állandóság látszatának fenntartására. Ennek rituális, szimbolikus funkciója van és sokszor valamilyen szempontból az adott társadalom vagy csoport múltjára vonatkozik.

A modern teremtett hagyományok Hobsbawm szerint három konkrét célt szolgálnak: valós, illetve mesterséges csoportok összetartását és új tagok beépítésének segítségét; társadalmi intézmények, autoritások, státusok igazolását és/vagy létrehozását; illetve szocializációt, ideák, értékrendszerek, viselkedésminták elfogadtatását.

A komplex társadalmakban felbukkanó hagyományok sokszor „üres” és/vagy széles fogalmakkal dolgoznak, hogy minél szélesebb rétegek számára legyen elfogadható. Mint már láttuk, régi jelképeket, forrásokat új értelmezéssel lát el. Tipikus formái a nemzeti toposzok, jelképek vagy nemzeti megszemélyesítések. Megint eljutottunk tehát a nemzeti identitáshoz.

A Saudade, mint teremtett hagyomány

„Jelszavunk: elkerülni a végső megoldást!”²⁶⁸

A saudade szó első említése a XV. századból való. Megtalálható Camões *Lusiadák*-jában is, ám ekkor ez a fogalom egyszerűen „hiányt”, „honvágyat” jelent. Pályafutásának kezdete a nacionalizmus korára tehető. Írók, költők (mint Francisco Manuel de Melo vagy Almeida Garret) műveiben találjuk meg először új, összetett jelentésében. Szerintük a saudade jellegzetesen portugál érzés, szomorúság, emlékezés, szeretet és reménykedés keveréke. A múlt századtól kezdve írók, értelmiségiek próbálják meghatározni a nemzet fogalmát, és megkísérlik a nemzethez társítható toposzok létrehozását. Fontosnak tekintették a közös eredetet, népszokásokat, népi kultúrát, de végül is a megfoghatatlannak vagy legalábbis nehezen értelmezhetőnek tetsző néplélekhez (Volksgeist) jutottak el. A portugál filozófiának

²⁶⁶ O. Löfgren – J. Frykman 1996 *Culture Builders, a Historical Anthropology of Middle-Class Life*. Rutger U.P.

²⁶⁷ Az „Invented Tradition” fordítása, Hobsbawm könyvcíme után: Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence eds. 1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge U.P.

²⁶⁸ („O nosso lema foi: EVITAR A SOLUÇÃO FINAL”) Pedro Ayres Magalhães beköszöntőjéből a Madredeus együttes „O Paraíso” című lemezéhez. Madredeus: *O Paraíso, 14 Canções*; Lisboa, Uma Pedro Ayres Magalhães Produção, 1997.

nevezett irodalmi-esszéista irányzathoz tartozó írók²⁶⁹ jószerivel csak a saudade-val és a nemzeti identitással foglalkoztak. A saudade magyarázatára három különféle tételt írtak le:

Az első az *ontológiai tézis*. Eszerint a saudade kollektív érzés, mely nem más, mint Portugália szent küldetésének (feladata: a Birodalmak után az ötödik, a lélek Birodalmának létrehozása) vagy kevésbé sarkos megfogalmazásban: az isteni eredetű nemzeti megtisztulás és regeneráció programjának egyik fontos elemének szintézise. Ezt a tételt védik többek között Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra, Fernando Pessoa, Agostinho da Silva, António Quadros, António Telmo, Alfonso Botelho, Pinharanda Gomes, Dalila Pereira da Costa, Manuel Joaúim Gandra. A saudade-életérzés és a portugál nemzeti felemelkedés közelítése, mely mindkettőnek isteni eredetet ad, a Gondviseléssel hozza kapcsolatba a saudade létét. A filozófiai eszmék az ontológiai szintről teológiai szintre emelkednek. A megváltást a saudade hozza, a saudade isteni eredetű adomány.

A második tézis a *történelmi-kritikai tétel*. A történelmi-kritikai iskolához tartozó gondolkodók nem ismerik el, hogy a saudade Portugáliát jellemző kollektív és jellemző érzés lenne. A saudade fogalma náluk az álom és a valóság ellentmondásaiból keletkezik. Hiszen Portugália „Nagy” volt: elszakadt Kasztíliatól és Leóntól, felfedezéseket tett és gyarmatbirodalmat hozott létre. De valójában mindig is kis ország volt. Ezeket a gondolatokat António Sérgio és Eduardo Lourenço osztja.

A harmadik az *analitikus tézis*. A saudade a portugál nép sajátos közös életérzése, ám a saudade célja nem Portugália felsőbbrendűségének vagy megmentésének eszköze. Ezt a nézetet osztja a filológus Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a filozófus Joaquim de Carvalho és a történész Atónio José Saraiva.

Az etnológus Teófilo Braga²⁷⁰ a portugál lelket, mint intenzíven szenvedélyest, naivan jóindulatút és erősen spontánt írja le. A portugál szenvedélyes, de hajlik a szomorkodásra, a nosztalgizálásra, az öngyilkosságra, fatalista és pesszimista. Ezen tulajdonságokat végül is a saudade-ben sikerül egyesíteni. A portugál karaktert leírni kívánók az „alap-saudade”-t sokan António Nobre költészetében vélték felfedezni. Nobre versantológiájában, a „Sal”-ban (Só) a szomorúság, a fájdalom és a „valami szeretett dolog elvesztésének érzése” keveredik.

A nemzetkarakter-keresők lassan összekötik az egyéni önkifejezést a nemzet minőségeivel. Erre ideológiai alapot a nemzet és az egyén párhuzamba állítása jelent: megjelenik a nemzet, mint kollektív individuum fogalma.²⁷¹ A kollektív individuumnak lelke, személyisége és minőségei vannak, akár egy személynek. Századunk elején a királyság bukása után a saudade republikánus jelkép lesz: annak bizonyítéka, hogy Portugália önállóan is megállja helyét.

Teixeira de Pascoaes²⁷² mozgalmat alapít: a *saudosismo* mozgalmát. Célja a portugál kulturális és társadalmi élet fényének visszaállítása,²⁷³ irodalmi, művészeti tevékenységgel. Az „eredeti portugál” kultuszának célja a portugál lélek megtalálása: ennek kulcsfogalma a saudade. A saudade valami behelyettesíthetetlen, valami, ami a portugáloknak van, a többieknek nincs. Pascoaes definíciója szerint a saudade: a szeretett lény/dolog óhajtása, illetve hiányérzetéből fakadó fájdalom. Az óhaj és fájdalom egy érzésben egyesül. A fájdalom a múlt síkján, az óhaj a jövő síkján foglal helyet. A saudade azonban nemcsak érzés, hanem a

²⁶⁹ Ez az irányzat tulajdonképp máig folytatódik. A portugálsággal, a portugál történelem filozófiai vagy tudománytörténeti jellegű elemzéseit automatikusan ide sorolják.

²⁷⁰ Főbb munkái: 1867–1885 között, pl.: Teófilo Braga (885) 1985 *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições, I-II*. Publicações Dom Quixote.

²⁷¹ Louis Dumont meghatározása: Louis Dumont: Une variante nationale. Le Peuple et la Nation chez Herder et Fichte. In *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris, Seuil, 1983:115-131.

²⁷² Teixeira de Pascoaes 1986 O Espírito Lusitano ou o Saudosismo. In Alfonso Botelho – António Brás Teixeira ed. *Filosofia da Saudade*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 21-35.

²⁷³ Ismét eljutottunk a dekadencia gondolatához.

portugál történelmi események mögött megbúvó motíváció is: Portugália alapításától a Felfedezéseken és a Lusíadákon át a sebastianismo-ig részben a saudade a felelős.

Ha a teremtett hagyomány definícióját nézzük, a saudade, úgy tűnik, megfelel e kategóriának. A királyság bukása után intézményesedett, azaz nyert konkrétabb meghatározást, tehát a társadalmi környezet egy változására ad választ. Állandóságot sugall, hisz egész a XII. századig visszavetítik létezését. Mint látjuk, formalizációja is megtörténik. Egyben meglehetősen tág és rugalmas fogalom is ahhoz, hogy minél szélesebb körben ismertté váljék.

Kérdés, mi tekinthető a hagyomány ritualizációjának ebben az esetben? Ha a saudade „elméleti alap”, mi adja meg a saudade gyakorlatát, azaz hol vannak a saudade rituáléi? Sokak szerint ez nem más, mint a „fado”-zene. A fado persze egészen más eredetű, mint a saudade. Népdalról van szó, ám az tény, hogy a fado és a saudade egy időben emelkedik fel és válik ismertté. A fado pedig sokszor akár a saudade költészete is lehetne.

A saudade-val kapcsolatos hagyományteremtés persze más reakciókat is kiváltott. António Sérgio az első, aki rámutat, nem is olyan eredeti és kizárólagos portugál érzésről van szó. A saudade lefordítható más nyelvekre is, tehát nem csak portugál fogalom.²⁷⁴ A saudade eredetiségét Carolina Michaelis Vasconcelos²⁷⁵ is megkérdőjelezi. Elismeri viszont, hogy a portugál irodalomban a saudade megjelenése súlyozott.

Jorge Dias is foglalkozott a saudade-val. Szerinte a saudade-nak két fajtája van: a teremtő (fausti – germán) és a fatalista (keleti). A portugál lélek legfontosabb ismerve, mert ez fejezi ki legjobban, hogy a „portugál” egy időben álmodozó lírikus, fatalista és a tettek embere.

A liberális köztársaságot felváltó diktatorikus fasiszta kormány is felkarolta a saudade-t. António Ferro, a rezsim fő ideológusa találta ki a „Saudade Egyesült Államok” kifejezést.²⁷⁶ Célja a „tisztá” portugál kultúra létrehozása, a fő változás pedig, hogy a saudade már nem csak Portugáliára volt érvényes, hanem a Tengerentúlra is, a fasiszta rezsim ideológiája szerint ugyanis a gyarmatok, sőt, a portugálul beszélő országok (mint Brazília) az ország szerves részét alkották. A „nemzetközi portugál” saudade segítségével kreált képe különösen fontos volt az emigránsoknak: az ötvenes években Brazília, majd Németország, Franciaország, Kanada és az Egyesült Államok felé áramló nincstelenek kapcsolatukat anyaországukkal egy intézményesített hagyománnyal ápolhatták. A fasiszta ideológusok megalkották az „emigráns, mint felfedező” fogalmát, az emigránsok eszerint tulajdonképp a transznacionális portugálság képviselői... Mindennek gazdasági vonzata is van: Portugália devizatartalékait az emigránsok hazaadott pénzével növelte. A saudade tehát ideológiai eszközzé vált: a honvágyat volt hivatva növelni, de immár gazdasági értéke is megmutatkozott.

Nem véletlen, hogy a saudade az 1974-es államcsíny és demokratikus átmenet után politikailag inkorrektnek bizonyult.

Eduardo Lourenço számára a saudade negatív szimbólum, nem más, mint a kulturális elit tömeg-fogyasztásra szánt nemzeti identitás-gyártásának terméke.²⁷⁷ A saudade Portugália elvesztett nagyságát jelenti, és mint ilyen, nem más, mint akadály, mely az elit által itt hagyott teherként a poszt-gyarmati valóság elfogadásának útjában áll.

²⁷⁴ Pl.: anyodamento (katalán), disio (olasz), doru (román), saknad (svéd), saknfr (izlandi); António Sérgio 1986 *Epístola aos Saudosistas*. In Alfonso Botelho – António Brás Teixeira ed. *Filosofia da Saudade*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 56-64.

²⁷⁵ Carolina Michaelis Vasconcelos 1986 *A Saudade Portuguesa*. In Alfonso Botelho – António Brás Teixeira ed. *Filosofia da Saudade*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 145-160.

²⁷⁶ António Ferro 1949 *Estados Unidos da Saudade*. Lisboa, Edições SNI.

²⁷⁷ Eduardo Lourenço 1978 *O Labirinto da Saudade*. Publicações Dom Quixote.

João Leal hipotézise szerint a saudade Portugália európai uniós integrációjában²⁷⁸ kap ismét erőre. A saudade a fado-val együtt Portugália kulturális sajátosságává vált, mely lehetővé teszi kibontakozását egy multikulturális nemzetközösségben. A nemzeti kép-építés beemeli a nemzeti identitás elemeit a turisztikai tájékoztatókba: a lisszaboni Camões Intézet, (a Portugál Külügyminisztérium a portugál kultúra terjesztésével megbízott osztálya) és egyéb állami intézmények hetilapjaikban népszerűsítik és ismertetik a „portugálság” mibenlétét. A saudade és a fado állami, sőt európai támogatást kap. A saudade Löfgren szavaival élve valóban „nemzeti kulturális tőke”²⁷⁹ lesz.

Részben ennek köszönhető, hogy a saudade a portugálok önmagukról a külföldiek felé sugallt kép egyik eleme lesz. Egy felszínes beszélgetésben, egy ismeretség kezdetén szinte biztosan elhangzanak a „kellemes időjárás”, „jó bor”, „fado”, „saudade” szavak. Sokszor hangsúlyozzák, hogy habár Portugália nem haladó hely, de van benne „valami”, egy jellegzetes érzés... Egyszóval jó ide visszatérni.

A mélyebb, hosszabb ideig tartó ismeretségek inkább a 90-es érték-felméréshez hasonló képet mutatnak vagy Hugo szavaival: „*A fado? Aha... Mondjuk én a Queent szeretem. Na és a dokkokban (diszko-negyed) jártál-e? Ott vannak aztán a csajok! Ezek a jó kis afrikaiak, de a lengyelek is jók. A fado dögunalom. De persze egy külföldinek érdekes lehet az is*”. Vagy itt van Vera (28f, titkárnő): „*A fado egyébként is a lisszaboniaknak való. Ma már senkit sem érdekel, de a külföldiek eljárnak ezekbe az éttermekbe*”. Persze az ellenkezőjével is lehet találkozni, így Virgilio (55m, mérnök): „*Nem érzem jól magam, kicsit lepihenek, hallgatok egy kis fado-t*”.

A fiatalabb generáció nem nagyon kíváncsi a saudade-ra vagy a fado-ra, de negyvenesektől felfelé valóban találni olyanokat, akik „éreznek valamit”, amit ők a saudade-val azonosítanak. Talán nem merészség összefüggést felfedezni e jelenség, és aközött, hogy aki ma negyvenéves, vagy idősebb, felnőtt fejjel élte át a fasizmust, a széles körben elterjedt időszakos vagy végleges emigrációkat, és talán még a gyarmati háborúkat is megjárta (mint pl. Virgilio).

A fado legújabb irányzata épp a középosztályt célozta meg. Ugyanazt az osztályt, mely Löfgren szerint az ipari társadalmak véleményformáló közege: vagy más kifejezéssel a szimbolikus hatalom fontos képviselője... A fado legújabb irányzatának legismertebb képviselője, a nemzetközileg is elismert Madreus együttes és kulturális csoport a saudade megényszerítését tűzte ki célul.

Ez persze nem azt jelenti, hogy az egész középosztály számára a saudade lenne a portugálság szimbóluma, de mindenki tudja, hogy ez sokak számára a portugálság emblémája, akár a tőkehal, a sült szardínia, a Felfedezések, vagy a gyarmatbirodalom.

Vizsgáljuk meg a fado-t, mint a saudade rituáléjának lehetséges kifejezését!

A fado

Ernesto Vieira, egy XIX. századi muzeológus állapította meg, hogy a fado Lisszabonban volt népszerű, míg Coimbra-ba a diákok vitték magukkal. De Lisszabon környékén a parasztság egész másfajta énekeket énekelt.

A déli tartományokban, ahol az arab uralom tovább fennmaradt, a fado szinte ismeretlen volt. Éppen ezért a fado arab vagy mór eredete kétségesnek tűnik. A „Lisboa, Fado e os Fadistas”²⁸⁰ című könyv szerzője, Eduardo Sucena szerint a fado, mint poétikus-zenei jelenség eredete a vidéki dalokban, az ún. „Plang”-okban leledzik. A plang elégikus ének,

²⁷⁸ Leal, João 1998 *The Making of Saudade*. National Identity and Ethnic Psychology in Portugal, 6th. SIEF Conference: „Roots and Rituals”: Managing ethnicity, április 20-25. (kézirat).

²⁷⁹ Orvar Löfgren 1989 *The Nationalization of Culture*. *Ethnologia Europaea*, XIX, 5-24.

²⁸⁰ Sucena, Eduardo 1989 *Lisboa, o Fado e os Fadistas*. Lisboa.

mely a XIV. században már biztosan létezett. Ezenkívül a fado-ra hatással voltak az afrikai és brazil egzotikus táncok is, ilyen a „batuque”, a „charamba”, a „sarambeque” és a „doce lundum chorado”, ez utóbbi a fado közvetlen elődjének tekinthető. A „lundum” tánc és ének a Brazíliába behurcolt rabszolgák köreiben volt elterjedt és onnan került Portugáliába.

A fado formai felépítése ennek ellenére nem egzotikus: ritmusa monoton, a melódiát szeptimek és hangsúlyos akkordok szimmetrikus váltakozása adja. Ez a zene, geometrikus formájával, valamint a szöveg formai felépítése (négy versszakos szövege) Frankföld vagy Itália zenei hagyományaihoz vezet.

A „fado” szó, a latin „fatum”-ból eredeztethető, és „sorsot, szerencsét, eleve elrendeltséget” jelent.²⁸¹

A portugál értelmező szótár szerint a fado nem más, mint: „1. népköltészet, elbeszélő jelleggel, mely vagy képzeletbeli viszonyok vagy valami szomorú történet, egy bizonyos társadalmi osztály élete, viszontagságai történetét mondja el. 2. Saját ritmussal és mozgással kísért népzene, melyet általában gitárral²⁸² és „fado”-nak nevezett szöveggel kísérnek”.²⁸³ Már a XVII. században így határozták meg: „luzitán népdalok, melyek merengő és szeretettel-teli karaktert mutatnak”. Habár léteznek „vidám” fado-k, legtöbbje mégis egyfajta szentimentális és dramatizáló töltettel bír, és többek szerint „megmutatja” a portugál „temperamentumot”.

Mikor 1761-ben a kontinentális Portugáliában eltörölték a rabszolgaságot, a felszabadítottak egy részéből bűnöző (betörő, tolvaj, prostituált) és csavargó vált. Sokan a liszaboni Alfama negyedben laktak, esténként a deklaszált elemek a kocsmákban találkoztak. Valószínűleg ide vezethető vissza a fadista, a fado-énekes első genezise, és generációja.

Más elméletek szerint a fado-nak „tengeri” eredete (is) van. A tengerészek, a kereskedők az új népzene terjesztői, így nyílt alkalom a Tengerentúllal való információcserére. És valóban: sok fado szövege a tengerről, a tengerészek honvágyáról, a sirályokról, hullámokról stb. szól. A vitorlás hajók korának hosszú utazásai alatt a fado lett a honvágy, a család vagy otthon iránti vágyakozás kifejező-eszköze.

Az is igaz, hogy más fado-k szövege épp az elvagyódásról tanúskodnak (más tájakba, más időkbe).

Igen valószínű, hogy alapjaiban az eredetileg afrikai, ám Brazíliában átalakult táncból, a lundum-ból eredeztethető, majd a felszabadítottak népzeneje/néptánca egyre népszerűbbé vált a matrózok, a kétes elemek körében és elvárásaiknak megfelelően alakult. Ezt bizonyítja a fado története: míg a XVIII. század végén a tánc volt a fontosabb, és ezt hegedűvel kísérték, addigra az 1830-as években már a gitárral kísért szöveg kerül előtérbe. A gitár új kifejezőerőt kölcsönzött a fado-nak. A hangszer szonoritása intenzívebb, mint a hegedűé, a zenész a húrokat fokozatosan leszorítva remegteti a hangokat, amely a közönség nagy része számára szomorú-szomorkás hangulatot áraszt.

Ehhez párosul a fado speciális éneklési módja: torokból kell énekelni, az énekes hangja a természetesnél jóval mélyebb és teltebb lesz. Az előadásmód is jellegzetes: széles gesztusok, kifejezetten szenvedő arkifejezés, de leszorított testmozgás (az egész test mozog, egyszerre, egy irányba, nem túl sokat, inkább ingadozás ez, mint tánc.) A testtartás is jellegzetes: az arc felfelé néz, a végtagok és a törzs egy irányba tart és egységet alkot.

A fado előadásának helye a kocsmák, az étkezde. A fado nem csupán szórakozás, hanem egyfajta biztonsági szelep is az alsóbb osztályok körében. Sokszor szorongásról, félelmekről, nyomorúságról, döntések hozataláról szól. Talán épp ezért az énekes szerepe általában nem különül el élesen a közönségétől: egy fado-esten akár tucatnyian is énekelhetnek és mindenki előtt nyitva a lehetőség. Egyébként is, a közönség sokszor együtt énekel a fadistával. Érvényesnek tűnik a portugál közmondás: „*Ha valaki énekel, a benne lévő*

²⁸¹ sorte, destino, predestinação.

²⁸² guitarra portuguesa – portugál gitár.

²⁸³ *Dicionário da Língua Portuguesa*; 7. Ed., Editora: António de Morais, 1978.

rossz menekül”.²⁸⁴ Létrejön a fado-énekes sztereotípiája, aminek sok énekes meg kívánt és meg kíván felelni. A fadista éjszakai életet él, kedveli a sötét helyeket, nem veti meg az alkoholt, a dohányt és a prostituáltakat. Nincsen „állandó lakhelye”, a kocsmában, a bordélyban vagy a rendőrorsön lehet megtalálni. Sokan a fadistát megtűrt bűnözőnek tartották (és tartják). Nem dolgozik, nincs pénze, elég neki a bor is, amivel a kocsmáros fizet... Szeretőt tart, de látogatja a bordélyházat is. Ha megszorult, lop, de féltékenységből, szenvedélyből akár ölhet is. Speciális öltözetet hord, franciasapkát, tengerészkendőt, sötétkék zakót és nadrágot.

A múlt század végén kezdődik a fado konszolidálódása. A színházak és szalonok megnyitották előtte kapuikat, és elfogadott vasárnap esti időtöltéssé vált a fado-estek látogatása. A fado kommercializálódik és megjelennek a profik: énekesek és szövegírók. A névtelen szerzők között feltűnnek az első műdalírók is. Ezzel párhuzamosan témái szelídültek, általánosodtak.

Mindez nem jelenti azt, hogy a fado eredeti irányzata ne maradt volna fenn. A deklasszáldottak, marginalizálódtak körében a fado él tovább. A huszadik században a kor szellemének megfelelően sokszor politikai töltést is kapott, szövegében meghatározott társadalmi és politikai osztályokat támadva.

A fado kikerült az utcára, kertekbe. Ekkor vált szokássá a szerda esti közös étkezés és ivás a kertekben vagy az utcákban. Érdekes reminesszenciája ennek, hogy a mai napig szerda maradt az előadások ideje. Ennek a szokásnak az urbanizáció vetett véget: a fado-nak vissza kellett térnie a kiskocsmákba. Az ötvenes évekre már gyakorlatilag teljesen eltűntek a hagyományos szabadtéri énekes-helyek.

A fasiszta diktátor, Salazar kezdetben tiltani akarta a fado-t, ám később felismerte a benne megbújó propaganda-lehetőséget. Megnyíltak fado-házai, a kiskocsmák fado-ját viszont betiltották. Csak bizonyos helyeken lehetett énekelni. Az éneklendő fado-k szövegeit be kellett mutatni a Cenzúrának, ám az engedélyezett dalokat lemezekre is kiadták és rádión sugározták. A fado dekadens nótázásból nemzeti dallá lépett vált és egyben a saudade kifejeződésévé. Így vált a fado a lisszaboni marginális rétegek népdalából a portugál „néplék” közvetítőjévé-kifejezőjévé. Megtudjuk belőle, milyen „a” portugál haza, otthon, család stb.

Hogy a fado nemzeti, össz-portugál jellegét végül is sokak elfogadták, mi sem bizonyítja jobban, hogy a gyarmati háborúval és a fasiszmussal felszámoló időszakban is nagy szerepet kapott ez a zenei-költészeti műfaj.

A jóléti szociális állam kialakulása és különösen az utóbbi évek turista-inváziója ismét átrajzolta a képet. Fadistának lenni egyszerre kifizetődővé is válhatott. A fado házai elegáns éttermekké alakultak a turisták számára. A klasszikus fado-énekest, a vagabund „fél-bűnözőt” már aligha találunk meg napjainkban.

Szólnunk kell a fado-éneklés mai utódjairól is: ennek legjellegzetesebb képviselője a Madradeus együttes. A Madredeus nem egyszerűen egy együttes: zenei vezetőjük nyilatkozata szerint zenei programjuk van, a portugál zene modern verzióját akarják megteremteni. Ennek fő szimbóluma a saudade. Zenéjükben, költészetükben érzékeltetni lehet a zene fado-gyökereit, de az együttes zenéje és fellépései is a mai világzene irányzatához közelítenek.²⁸⁵

A Madredeus teljesen átdolgozza a fado-t, méghozzá úgy, hogy az széles közönség számára fogyaszthatóvá váljék.

E közönség jó része pedig a középosztályból kerül ki – tehát megint eljutottunk azokhoz, akik legnagyobb valószínűséggel képviselik a szimbolikus és valódi hatalmat.

²⁸⁴ Quem canta, o seu mal espanta.

²⁸⁵ Eddig kétmillió lemezt adtak el, egymilliót ebből Portugáliában.

A Saudade, mint a szimbolikus hatalom eszköze

„...Éppen ezért a saudade semmiképp sem azonosítható a platóni értelemben vett visszaemlékezéssel...”²⁸⁶

Láttuk tehát, hogy a saudade eleget tesz a teremtettség hagyomány definíciójának. Formalizált és vannak rituáléi, habár mind formája, mind eszközei a történelemmel együtt változnak. A saudade sikertörténete a liberális köztársasággal kezdődött, a fasizmussal folytatódott, és jelenleg a turizmussal és az Európai Unió kulturális politikájával áll kapcsolatban.

A saudade a kultúra kohéziójának eszköze, más szóval a társadalom integrációját szolgálja. A saudade tehát kapcsolatban áll a szimbolikus hatalommal. A saudade rituáléjának, a fado-nak nyelvezetében fel lehet fedezni a konceptuális kogníció eszközeit: egyes toposzok fontosabbak a többinél. Ezek a toposzok mintát adnak a portugál nemzeti identitáshoz. Ez a minta túlzó: szupernormális képet fest a „portugál”-ról, de ez nem is meglepő, hiszen részben egy a portugálság mibenlétéről évszázados diskurzust folytató kulturális elit festette ezt a képet.

Ez a kulturális elit a szimbolikus hatalom képviselőiből áll, akik a portugál nemzeti identitás megőrzését és alakítását tűzték ki célul.

Ehhez nyújt egy alkalmas és sikeres emblémát a saudade és a hozzá köthető diskurzusok az ideák világában (forma) és a fado a kommunikáció világában (eszköz). Alapvető funkciója az identitás folyamatosságának fenntartása. A szimbolikus hatalom célja, hogy ezt a folyamatosságot a saudade fogalmának folyamatos megújításával és aktualizálással elérje.

A saudade tehát összekapcsolódik a nemzeti identitással. Nagyon valószínű, hogy a saudade-ről szóló fejtegetések jó része hiposztázis. Lehetséges, hogy a saudade a múlt század végén teremtettség, mesterséges fogalom, hogy a portugálok valójában nem is „érik” ezt a furcsa érzést, de mint nemzeti identitásuk megjelenítésének lehetséges formája, illetve identitásuk megerősítésének vagy megtartásának eszköze rendkívüli fontossággal bír.

Felhasznált irodalom

- Anderson, Benedict ed 1996 *Mapping of Nation*. VERSO, London, New York.
Blauit, James M. 1987 *The National question*. Zed Books Ltd.
Botelho, Alfonso – António Brás Teixeira 1996 *Filosofia da Saudade*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
Bourdieu, Pierre 1989 *O poder simbólico*. Memória e Sociedade.
Danforth, Loring M. 1995 *The Makedonian conflict – Ethnic nationalism in a transnational world*. Princetown, NJ, Princetown U.P.
Dias, A. Jorge 1955 *Os elementos fundamentais da Cultura Portuguesa*. Proceeding of the International Colloquium on Luso-brazilian Studies.
Dicionário da Língua Portuguesa; 7. Ed., Editora: António de Moraes, 1978.
Ervin-Tripp, Susan 1987 *Speech acts and social learning*. Cambridge.
Fado: Vozes e sombras; Electa, 1994.
Ferreira, António 1933 *Prefácio da República Espanhola*. Empresa Nacional de Publicidade.
Ferreira, António 1943 *Estados Unidos da Saudade*. Lisboa, Edições SNI.
Handler, Richard 1988 *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison, The Wisconsin U.P.
Hobsbawm, Eric – Terence Ranger eds. 1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge U.P.
Introdução à Filosofia da Saudade no Século XX. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
Király Rudolf ed. 1978 *Portugál-Magyar Kéziszótár*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

²⁸⁶ Szemelvények Joaquim Carvalho írásaiból. In *Introdução à Filosofia da Saudade no Século XX*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998:73.

- Leal, João 1998 *The Making of Saudade*. National Identity and Ethnic Psychology in Portugal, 6th. SIEF Conference: „Roots and Rituals: Managing ethnicity, árilis 20-25. (kézirat)
- Lourenço, Eduardo 1978 *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Lourenço, Eduardo 1994 *Nós e Europa, ou as duas razões*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Löfgren, Orvar 1989 The Nationalization of Culture. *Ethnologia Europaea*, XIX, 5-24.
- Löfgren, Orvar – Jonas Frykman 1996 *Culture builders. A Historical Anthropology of middle-class life*. Rutgers U.P.
- Meaning in Anthropology*, ed.: Basso, Keith H. – Selby, Henry A. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1976.
- Máté Jakab 1998 *A 20. századi nyelvtudomány történetének főbb elméletei és irányzatai*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Mattoso, José 1998 *A Identidade Nacional*. 1998. 05. Coleção Fundação Mário.
- Soares, Edição Gravidá: *Cadernos Democráticos*.
- Maxwell, Kenneth 1995 *Making of Portuguese democracy*. Cambridge.
- Mills, C. Wright 1975 *A Elite do Poder*. Zahar, Rio de Janeiro.
- Pascoaes, Teixeira de 1912 O Espírito Lusitano ou o Saudosismo. In Botelho, Alfonso – António Brás Teixeira ed. *Filosofia da Saudade*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- Pereira, José Martins 1986 *No Reino dos Falsos Avestruzes*. Guimarães.
- Pimentel, Alberto 1904 *A triste canção do Sul*. Dom Quixote, 1989.
- Pires, Jorge 1995 *Madredeus. Um Futuro Maior*. Lisboa, Temas&Debates.
- Pléh Csaba szerk. 1986 *Szöveggyűjtemény a pszicholingvisztika tanulmányozásához*. TKV, Budapest.
- Pléh Csaba – Terestyéni Tamás – Siklósi István szerk. 1986 *Nyelv-kommunikáció–cselekvés*. TKV, Budapest.
- Portugal e Europa, Identidade e Diversidade*. Edições ASA, 1991.
- Quadros, António 1986 *Portugal: Razão e Mistério*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Saraiva, José Hermano 1996 *História Concisa de Portugal*. Publicações Europa-América.
- Silva, da Augustinho 1986 *Considerações e Outros tempos*. Lisboa: assírio e Aluim.
- Sousa Santos, de Boaventura 1994 *Pela mão de Alice. O social e o político na Pós-modernidade*. Biblioteca das ciências do Homem / Edições Afrontamento.
- Sperber, Dan 1974 *Rethinking symbolism*. Cambridge U.P.
- Sucena, Eduardo 1989 *Lisboa, o Fado e os Fadistas*. Lisboa.

Vitos Botond Elektronikus táncterek

Bevezető

A következőkben drogmeghajtású elektronikus zenei táncterek műfajfüggő sajátosságainak egy lehetséges vizsgálati módjáról lesz szó, elsősorban a *techno* és *dark psytrance* (vagy *darkpsy*) táncterek élménystruktúráira összpontosítva. Az elemzés egyaránt támaszkodik a kutatási terület szakirodalmára és saját kutatási/empirikus élményekre, vagyis az általam látogatott ausztráliai, magyarországi, csehországi, görögországi techno és darkpsy partikra. Emellett egy korábbi, Csehországban végzett antropológiai terepmunkám eredményeit is felhasználom. Ezek az előzetes tapasztalatok és eredmények szolgálnak kiindulópontul jelenlegi doktori projektemhez, a Melbourne-i techno és dark psytrance színterek komparatív vizsgálatához. A folyamatban levő doktori kutatásom fő célja a műfajspecifikus táncter-élményekből kibontakozó szocioesztétikai kategóriák értelmezése. Ez a szöveg az eddig megtett, kezdeti lépéseket ismerteti, elsősorban az elméleti keretre vonatkozóan. Elemzéseimben helyenként metaforikus nyelvhasználat teszi lehetővé a drog- és zenefogyasztás élménykomplexumának kvalitatív feltérképezését és szövegbe való átültetését.

A következőkben a „techno” kifejezést a műfaj keményebb alműfajaira korlátozva használom, amelyeket egy laza értelemben vett acid-Detroit-hard-industrial techno tengely mentén határozok meg: ezek az egymással jól harmonizáló zenei áramlatok ugyanis eddigi tapasztalataim szerint egy viszonylag homogén közönséget vonzanak Melbourne-ben. Így kutatásomban a Melbourne-i techno színtér az említett műfajok köré szerveződő partik szerveződési egységeiből emelkedik ki, a műfaji határok és a résztvevőtábor képlékenységeire vonatkozó fenntartások figyelembe tartásával.

Elméleti keret

A nyolcvanas években az Egyesült Államokban kibontakozó, napjainkban világszerte elterjedt elektronikus tánczene általában nem bővelkedik textuális elemekben és ideológiai referenciákban. Ehelyett a befogadó közönségre a mediált hang nyersanyaga és a technológiai effektusok alkalmazása gyakorol jelentős befolyást a táncter drogvezérelt kontextusában.²⁸⁷ Mindez a végletekig fokozza Marshall McLuhan (1964) „a médium az üzenet” tézisének a tartalom-üzenet kitorlásával a képletből, és a baudrillard-i szimuláció irányába vezet a gondolatmenetet. Jean Baudrillard bizonyos munkái, a sci-fi műfajához hasonlóan, némiképpen hiperbolikusak és olykor futurisztikusak. Douglas Kellner (1989) ezt azzal magyarázza, hogy miközben Baudrillard „egy jövőbeli felerősítés helyzeti előnyét kihasználva mutatja be a jelenkor társadalmi tendenciáit”, figyelmen kívül hagyja a jelenkor társadalmi rendszerének egyéb, tradicionálisabb aspektusait. Baudrillard hetvenes és nyolcvanas években lefektetett alapműveire tehát inkább tekinthetünk víziókként, esetleg disztopikus fikcióként, mint hagyományos társadalomelméletként. Tekintve, hogy az akkori víziók a kultúra számos szegmensében mára kikristályosodtak (például a digitális- vagy kiberkulturális jelenségekben), és az elektronikus zene természeténél fogva a legkorszerűbb technológiák médiumával manipulál, a megjelenése idején futurisztikusnak számító

²⁸⁷A drogfogyasztás az elektronikus tánczenei partik szerves, normalizált alkotóeleme. A dolgozatban a két kiválasztott alműfaj tánctereit két jellegzetes, műfajspecifikus drogcsoport kontextusában tárgyalom.

baudrillard-i fogalomtár hasznosnak bizonyul a nyolcvanas évektől napjainkig formálódó elektronikus zenével kapcsolatos jelenségek tárgyalásában.

Minderre persze van példa a szakirodalomban. Baudrillard legjelentősebb befolyása talán Steve Redhead (1993) „Rave Off” című, a kilencvenes évek elején megjelent tanulmánykötetének munkáiban mutatható ki. A kötet egyik szerzője, Antonio Melechi (1993) például a partikat olyan Disneyland-szerű szimulakrumokként ábrázolja, ahol a droghatás alatt álló jelenlevők szertefoszlának a hangok technológizált álmvilágaiban. Hillegonda Rietveld (1993) pedig a totális jelentésvesztésnek való alávetés azon tereiről ír, amelyek a résztvevőkben kialakult énkép feloszlását eredményezik. E szerzők nemigen tárgyalják magát a zenét vagy az élménystruktúrát, leszámítva, amikor az utóbbit egy kifürkészhetetlen fekete dobozként vagy egy olyan szemantikai űrként kezelik, amely az analitikus gondolatmenetet rövidre zárva meghiusítja az elemzést. Az én javaslatom ezzel szemben az, hogy míg valóban érdemes a baudrillard-i szimulációs elvből kiindulni, az elektronikus tánc tér tárgyalásának tovább kell fejlesztenie ezt a modellt – különösen a műfaji jellegzetességekre és a technológiai kisajátítás folyamataira tekintettel. Ahelyett, hogy megismételnék a tömegmédia vagy Disneyland gépezetének működési mechanizmusait, az elektronikus tánczenei jelenségek sajátos módokon formálják át a szimulakrumot.

A következőben felvázolom azokat azokat a fogalmi keretet, amely a dolgozat vizsgálatának kontextusául szolgál. Baudrillard (1993:50-76) szemiotikai elméletében abból indul ki, hogy a merev hierarchiájú és törzsi társadalmak esetében egy erőteljes, *szimbolikus* rendszer határozza meg a kasztok, klánok vagy személyek közötti kölcsönös kötelezettségeket. A jelek körforgása itt korlátozott, és felcserélésük a dolgok fenti módon meghatározott *természetes* rendje ellen irányuló, szigorúan büntetendő szabálysértésnek minősül. Ez a rend fellazul a Reneszánsz idején a természetes értéktörvényre vonatkoztatott elsőrendű szimulakrum, vagyis a hamisítvány megszületésekor, amelyet a stukkó angyal példáz. Az olyan Reneszánsz jellegzetességek, mint a stukkóval dolgozó, illuzionista barokk belsőépítészet, vagy a társadalmi életet színpadiassága Baudrillard elméletében a hamisítvány metafizikai kategóriájának rendelődnek alá. A stukkó bevezetése olyan anyagként, amely a természetet a művel helyettesíti, és amelyben az összes többi anyag tükröződik vissza, a polgári értékrend alatt végrehajtott „földi demiurgia” vagyis az általános politikai és szellemi hegemonia iránti törekvés mutatója.

A szimulakrum második rendje az ipari forradalommal jelenik meg. Ekkor a kaszt vagy a státus már nem érvényesül korlátozó tényezőként a tárgyak és jelek sorozatos reprodukciójában, amely a dolgok fent említett természetes rendjéből kikerülve immár elsősorban az áru értéktörvényéhez kötődik. A jelek saját, immanens kontextusaikba helyezve keringenek, és az eredeti és a hamisítvány közötti analógia helyett az egyetlen meghatározó kapcsolat az azonos tárgyak közötti egyenértékűség és közömbösség. A tárgyakat létrehozó technológia mcluhani „üzenete” nem a termékek használati értékében rejlik, hanem a médium sorozatos reprodukcióra való képességben, ami elködösíti a jel természetes referensét. Angyalsor a futószalagon. Ez a reprodukciós fázis vezet át a harmadik rendbe, ahol a technológia médiuma a jelentés új generációjának princípiumává válik, és a szimuláció a realitás termelését a *modell* vagy a *kód* generatív magja szerint hatja végre. A kód a struktúrák és bináris oppozíciók szintjén egyfajta mögöttes rácsként határoz meg potenciálisan mozgékony jelentéseket és értékeket, amelyek nem egy univerzális, „természetes” rendszer szerint kategorizáltak, és a finalitás helyét a lebegő jelölők eldöntetlensége veszi át. A kód olyan megnyilvánulásai, mint például a genetikai kód, az objektivitás szimulakrumaként írják felül a valóságot, és a fentebb említett „földi demiurgia” projektjét folytatva, ám ezúttal a transzcendenciát levetkőzve szabályozzák a társadalmat. Angyal az inkubátorban.

A három, egymásból kibontakozó módozat során a szimulakrum fokozatosan a természeti törvények világából a struktúrák és bináris oppozíciók univerzumába halad. A

fázisok kialakulása időrendben követi egymást, azonban egy új fázis megjelenése nem feltétlenül oltja ki az előzőt. A harmadik rendben a szimulakrum a digitalitás metafizikai princípiumának megfelelően olyan pályákon keresztül fejti ki hatását, mint a gensebész, a bináris kód és a tömegmédia. A folyamat végtermékeként a realitás megkettőződik a reprodukív médiákban, és átfordul a hiperreálisba, a reprezentációt megszüntető tiszta szimuláció birodalmába: a médium nem ábrázol, hanem generál. A szimuláció hiperreális dimenziója hozza létre a realitás „esztétikai” hallucinációját. Az esztétikai élvezet kiváltója itt nem a természetes műviben való felfedezése, vagy a realitástól való kontemplatív eltávolodás, hanem a reális felerősítése, négyzetre emelése egy immanens, speciális effektusok bűvkörébe tartozó, mozgékony jelölők, média, divat és modellek által telített környezetben. A realitás elválaszthatatlanná válik önnön képétől és alárendelődik egy olyan szimulációnak, amely Baudrillard (1993:75) definíciójában nem más, mint a „hamisítványuktól és lehetséges felmagasztosulásuktól egyaránt megfosztott sorozatos jelek skizofrén örvénylése az ismétlés immanenciájában”.

Az eredmény tehát egy olyan mesterséges kódrendszer, amely leépíti a külső referenciákat és kritikákat, vagy ezeket megkettőzési mechanizmus útján szimulálja. Baudrillard egyik jellemző példája a tömegmédia, amely a hírek, fiktív műsorok és reklámok füzérét a tartalmuktól függetlenül, tetszőleges sorrendben és rendíthetetlen tempóban áramoltatja, és ily módon a referens-tartalom iránti közömbösség a jelek referenciális kiüresedéséből vonatkoztatott egyenértékűsége, illetve az értékek médium általi önkényes kijelölésére mutat rá. A következőkben azt vizsgálom, hogy ezek a folyamatok miként tükröződnek vissza a partik droghasználatában és magában az elektronikus tánczenében, valamint ezek szintézisében. Az elemzés első részében egy távolabbi elméleti perspektívából vizsgálom a jelenséget, a későbbiekben pedig két almfajra ráközelítve, saját empirikus élményekre és egy terepmunka tanulságaira alapozva folytatom az elemzést.

Drog és zene rituális kontextusa

Az elektronikus tánczenei rendezvények belső jelentése abból az élménystruktúrából kristályosodik ki, amely az elektronikus táncter rituális kontextusában történő drog- és zenefogyasztásból származtatható. A két tényező közül elsőként a drogfogyasztást tárgyalom. Ez nagyban különbözik a tradicionális társadalmak rituális droghasználatától, ahol Maurice Bloch (1992:3-4) szerint az élmények magyarázata – vagyis tartalma – a reprezentáció egy olyan külső, szimbolikus birodalmának fogalomköréhez kötődik, amely a társadalom transzcendens keretrendszeréül szolgál. A partikon a fogyasztás eltérő kontextusa felszámolja ezt a tartalom-üzenetet, és a drogtechnológia médiumának előtérbe kerülését vonja maga után. Ezen a ponton bizonyul hasznosnak a baudrillard-i fogalmi keret használata, amely kiutat kínál a transzcendens diskurzusokból. A tárgyalásom első érve szerint a partik droghasználata olyan fogyasztási formaként fogható fel, amelyet a kortárs társadalom egyaránt gerjeszt és elítél, és amely kikerüli az említett transzcendens kategóriát.

A rekreációs, azaz szabadidős droghasználat egyrészt a fogyasztói társadalom egy különösen potens terméke, amely alkalmas arra, hogy végtelenségig fokozza a realitás esztétikai hallucinációba való átfordítását, illetve a realitás és a hallucináció egybemosását. Másrészt azonban meglehetősen távol esik azoktól a társadalmi normáktól, amelyek kriminalizálják, patologizálják vagy újrashimulálják például morális pánikok formájában. A kriminalizálás nem érinti az olyan anyagokat, mint az alkohol és a dohány, amelyeket az ízükért vagy szagukért is fogyasztanak. Ez a gyakorlat ugyanis, Erik van Ree (2002) szerint, látszólag hasznosabbá, és ezáltal elfogadhatóbbá teszi a használatukat. Az illegális drogok fogyasztása azonban egyáltalán nem kötődik az olyan tevékenységekhez, mint az ízlelés és a szaglás, és ezért „pazarlóbbnak” minősül. Végül soron a fogyasztói társadalom felfokozott tükörképét

generálja, amit azonban ugyanaz a társadalom leplezni próbál. Ez a drogfogyasztás kriminalizálását eredményezi, ami a drogot még kíváncsabbá teszi a fogyasztó számára, hiszen ezáltal a tömegtől való elszakadás fogyasztói etosát hirdeti. Ily módon a baudrillard-i kód a rendszertől való elszakadás lehetőségét szimulálja egy társadalmi metanyelv segítségével, önmaga kritikájaként kettőződve meg, és önnön (felfokozott) kategóriáihoz csavarodva vissza.

Emellett az illegális drogok elszakadása az említett mindennapos tevékenységektől felerősíti a harmadrendű szimulációs potenciáljukat is. Így például a színes tabletták és porok kilógnak mindennapos szürke környezetükből, és potenciálisan saját belső kódjuknak megfelelően formálják át a környező valóság kontextusát. Míg a törzsi társadalmakban a mindennapok kategóriáit szétziláló droghatás egy szimbolikus rendszer finalitásába áramlik bele, a mai nyugati társadalom kód-konszenzusában egy molekuláris folyamat írja elő a lehetséges hatásmechanizmusokat. A legtöbb kortárs szimulációs folyamattal ellentétben azonban, amelyek az objektivitás alibije alatt mennek végbe, az erőteljes droghatás felszakítja ezt a leplet, miközben látványosan összezavarja és felülírja a mindennapok jelrendszerét. Csehországi terepmunkám egyes interjúi szerint például a pszichedelikus droghatás csupán a drogkarrier kezdetén kelti egy „mélyebb” realitás illúzióját, míg huzamosabb használat után a figyelmes alany rádöbben a folyamat műviségére, ami azonban ezen a ponton számára a mindennapok objektívnek hitt valóságát is szimulakrummá változtatja.

A fogyasztás világának túltelítődésére való tekintettel a droghasználat Baudrillard (2002:97-99) definíciójában „egyazon fogyasztás csúcspontja és paródiája, egy olyan világ antagonisztikus anomáliája, amely a *bőssége* folytán ösztönöz menekésre”. A rekreációs droghasználat nem a hátrányos társadalmi-gazdasági helyzetből, hanem ellenkezőleg, olyan bősségből fakad, amely a túlszervezéshez és túlracionalizáláshoz kötődik, vagy a társadalmi test túlbiztosításához. Ez a túlvezérlés a szimuláció által fokozottan érintett társadalmakban nem egy politikai önkényuralom kezében van, hanem a jelek hierarchiáját kijelölő kódhoz igazodik, amely felszámolja a szimbolikus viszonyokat. A drog a korábban leírtak alapján különösen potens szimulációs technológia, amely képes felszakítani az objektivitás leplét, és ebből kifolyólag egy fegyelmetlenségre ösztönző közösségi reflexként vagy egy fokozatosan intézményesülő anomáliaként voltaképpen megvédi a társadalmat az univerzális normalizáció veszélyeitől. Egy olyan társadalomban, amelyben a transzparencia túlfokozott, a drog kódöszt és zavart generál, vagyis egyszerre viselkedik kórokozóként és ellenszerként.

Baudrillard másutt (1994:95-104) a pszichotróp droghasználat ontológiai következményeit tárgyalja az emberi test nyugati modelljére nézve. Ha a mechanikus korban exotechnikus testmódosításokról beszélhetünk, akkor a jelenlegi „szoft technológiák”, mint például a genetikai vagy mentális szoftverek, belülről, molekuláris szinten fejtik ki hatásukat. A DNS-hez hasonló absztrakt molekuláris kódok eredeti modellekként hatnak és jelentésekkel látják el a testet, amely ily módon dezindividualizálva a kibernetikus kódok sorozatos reprodukciójává válik. Mindaddig, amíg a technológia instrumentális alkalmazása a test konszenzuális-diskurzív reprezentációjának megőrzésének vagy egy beteg szerv gyógyításának rendelődik alá, addig a test modellje nem megy át radikális változáson. Ez a modell azonban kiforgatható a test genetikai kódba átfordításával a szintiszta pszichotrópia szintjén. A drogok pszichotróp reagensei a testet önnön immanenciájában, belülről modellezik, kikerülve a reprezentáció külső perspektíváját.

Mindez Brian O’Blivion szavaira emlékeztethet David Cronenberg *Videodrome* című filmjéből: „A televízió-képernyő a tudat szemének retinája, így az agy fizikai struktúrájának része”. Hasonlóképpen vélekedik Baudrillard (2002:179) a kibertérről, amikor a számítógépet nem egy külső tárgyként, hanem olyan „igaz protézisként” határozza meg, amely a felhasználóval interszenzoros kölcsönhatásban áll. A képernyő és az emberi test közé ékelődő offline fizikai tér azonban e kijelentés hiperbolikus mivoltára utal. A drogfogyasztáskor

viszont a közbeékeltség távolság eltűnik, a hatásmechanizmus felerősödik és szó szerint vehető, hiszen az emberi test struktúrájába a képernyőfoszforok vagy pixelek helyett a drog molekuláris képlete empirikus verifikálhatóságában ágyazódik bele.

Baudrillard (2002:102) totálisan elszigeteli környezetétől a pszichotróp testet – ami az én kutatásomban is lecsatolódik a nem-pszichotróp külső perspektíváktól, és alkalmassá válik a túlszabályozás transzparenciájának megzavarására. Baudrillard interpretációjában azonban a test túlhalad egy olyan ponton, ahonnan nincs visszatérés, és ahol egy „szövetközívé és molekulárisra váló technológia felmagasztosulásaként” kizárólag önmaga belső aljzataira van csatlakoztatva. Ez a modell meghaladásra kerül az elektronikus tánctéren, ahol a résztvevő egy hasonló belső kódok által vezérelt közönségre csatlakozik. Ily módon az azonnali és immanens szimuláció működési elvéből a kódvezérelt dezindividualizáció és reprodukció kiterjesztett mátrixa bontakozik ki, amely az egyes elektronikus tánczenei (al)műfajok sajátosságainak megfelelően rendeződik át. A zene tehát a második olyan együttható, amely kapcsolatban áll a baudrillard-i szimuláció működési elvével, nem csupán a tánc tér-drog-zene kontextusában, hanem az előállítási mechanizmusaira való tekintettel is, amelyeket most röviden tárgyalok.

Az elektronikus tánczene előállítására kódvezérelt szimulációként tekinthetünk már a legkorábbi évektől kezdve, amikor az előadók harmadrendű szimulárumként kezdték használni azokat a szintetizátorokat és dobgépeket, amelyeket a gyártók eredetileg „valódi” hangszerek utánzatként való helyettesítésére terveztek. A „valódi”, vagyis a nem rögzítés elvén működő hangszerek esetén – mint például az akusztikus hangszerek, de az elektromos gitár is – a hanganyag az előadás előtt potenciálisan, a képzeletbeli egy olyan szférájában van jelen, amely a zenész előadói képességei folytán az előadás „eredeti” pillanatában realizálódik. A dob gép „hamis” hangszerként való használata során a hamisítvány mint elsőrendű szimulárum referense erre az eredetire vonatkozik. A legtöbb DJ ezzel szemben olyan adatbankban (dob gép, bakelit, számítógép, stb.) rögzített jelfolyamokkal manipulál, amelyekben ez a referens kiüresedett, így kontextusukból származtatottan eredeti nélküli másolatokként üzemelnek.²⁸⁸ Az elektronikus tánczene kialakulásakor ugyanis, a technológiában rejlő gépies hangzást felfedezve, a hangsúly az új hangok és effektusok előállítására esett, amelyek legtöbbször saját, immanens techno-esztétikai kontextusaikban kerültek keringésbe. A médium ezen kreatív kisajátítása továbbvezetődött a jelenlegi hibrid módszerekre, amelyek gyakran a számítógépet is beveszik az előállítási folyamatba (Butler 2006: 67-70).

Továbbá, a repetitív hangminták rendíthetetlen gyártása, amely a dob gép működési mechanizmusaira vezethető vissza, egy Baudrillard (1993:72-73) által felvetett lehetséges szimulációs módra emlékeztet: a végtelen láncokban generált modellek sorozatára, amelyben a tárgy eredetijét az önmagába való vég nélküli eltérítés folyamata semmisíti meg – mint Andy Warhol pop art-jában. Különösen a techno műfajában a szélsőségesen minimális struktúra és a ritmus elsődlegessége egy warholi Gyár kapuit tárja szélesre, ahol olyan metrikus folyamatok előállítása és programozása zajlik, amelyek összekapcsolt hangszövetek folyamatos loopjaiba rendezett, szimulált hangmintákból állnak. Valóban, az elektronikus tánczene jellegzetes „gépies” hangzását azoknak az önmagukba visszatérő, általában egy repetitív basszusfolyamhoz viszonyuló hangmintáknak köszönheti, amelyek a bakeliten ugró tűhöz hasonlóan feloszlatják az időbeli referencialitást – még ha egyes alműfajok, mint például a dolgozatomban is tárgyalt dark psytrance, hajlamosak is kiforgatni ezt a folyamatot. Ez a strukturális jellegzetesség termeli ki a zenei szimulárum második rétegét.

²⁸⁸ Vagy éppen a másolat válik eredetivé egy szimulált kódrendszer kontextusában.

A szimulációs folyamatok szintézisére kerül sor abban a pillanatban, amikor a zenei kódú program rávezetődik az elektronikus táncterre.²⁸⁹ Amint már említettem, itt kerül sor a test modelljének drogtechnológia általi átformálására, illetve a test áthelyezésére a multiszenzoros „esztétikai” hallucináció egy olyan terébe, amely a zenei jellegzetességekkel konvergál. Az elemzésem nem áll le ezen a ponton, hanem tovább vizsgálja az élménystruktúra szocioesztétikai jelentéseit a műfajspecifikus zene és drog kölcsönhatási módjainak figyelembevételével.²⁹⁰ A dolgozat hátralevő részében ezt illusztrálom a techno és dark psytrance táncterek néhány sajátosságának tárgyalásával.

Techno

Melbourne, Ausztrália, 2011. december 4.

Jeff Mills detroiti DJ feszes tempójú acid technot játszik. A többretegű hangfolyam egyszerre halad előre zakatolva és kelti egy kimerevített képkocka benyomását, mintha egy álló járműre összpontosítanánk a háttérben elszáguldó tájjal. A négynegyedes ütemhez hosszasan erősödő és halkuló szirénaszó idomul, amelyet fokozatosan túlszárnyal a jellegzetes acid hangzás sistergése. Gépies hangok disszonáns rétegei jelennek meg, változnak át, és tűnnek el, miközben a közönség a manipulációkhoz idomulva követi a hangok és effektusok alakulását. A résztvevői mozdulatok intenzívek és mechanikusak, netalán rángatózóak a drogfogyasztás mértékétől függően. A táncter szigorú hedonizmusa egyszerre tűnik önfeledtnek és fegyelmezettnak.

A techno partikra leginkább a stimuláns drogok használata jellemző, amelyek közül talán a legelterjedtebb, bár semmiképp nem az egyetlen, az Ecstasy vagy MDMA néven ismert táncdrog (Malbon 1999:117). Az euforikus hatások mellett a drog, Reynolds (1999:83) szavaival élve, megnöveli az egyén fogékonyságát a techno és house műfajokra, kifinomult színesztézia-érzeteket kelt, és egy cseppfolyós hanganyagba zárja a táncost. A techno táncter kontextusában a drog elsődleges funkciója a szenzoros élmények és testi reakciók programozása a techno zene kódjának megfelelően.

Butler (2006:166-232) zenetudományos munkájában rámutat arra, hogy a techno számok kialakítása szélsőségesen loop-alapú, lineáris és statikus. E megformázatlan alapanyagon a végső formázást a DJ végzi el a rendelkezésére álló effektek és mixtechnológiák használatával. A hangsúly az önálló ritmusértékekkel rendelkező, párhuzamosan kibontakozó zenei szövetek fejlődésére esik, és ebben a szövetfolyamban elsősorban ritmikus és metrikus folyamatok jutnak kifejeződésre. A zenében egy precíz, látszólag restriktív négynegyedes ütem keretein belül inkongruens loopok ismétlődnek kiterjedt időintervallumokon keresztül, olyan metrikus disszonanciát eredményezve, amely emancipálódik a feloldódástól. A táncter zene és drog által vezérelt eksztázisa restriktív és szabályozott, és nem követi azt a monumentális formanyelvet és azokat a klimaktikus konstrukciókat, amelyek intenzíven jelen vannak néhány egyéb olyan elektronikus tánczenei műfaj esetében, mint például a trance vagy a progresszív house. Ehelyett olyan ütősalapú, párhuzamosan összekapcsolt hangszövetek moduláris folyamában strukturálódik, amely intenzitási és komplexitási foka fokozatosan kiemelkedő magaslatokra hághat, de a vezérlése mindig a minimalista ritmikus interakciók kölcsönhatásának alapszintjén kerül elvégzésre.

²⁸⁹ Ez a szintézis gyakran már a zene gyártási fázisban is jelen van, amennyiben a producerek a zenét a drogok hatásmechanizmusaira való tekintettel tervezik.

²⁹⁰ Az élménystruktúrát olyan egyéb tényezők is befolyásolják, mint például a táncter térbeli szerkezete vagy a közönség összetétele, ez a dolgozat azonban az általam a két legfontosabbnak tartott összetevő, a zene és a drog tárgyalására szorítkozik.

Ezek a szonikus kölcsönhatások lökik át a hiperreális táncteret a harmadrendű szimuláció korlátjain, miközben a műfaj a technológia kreatív kiforgatása által gerjesztett szeizmikus hanghullámok ütköztetésével robbantja be önmaga határait: a médium látványos önreflexiója a szimulált objektivitás kérgének berepesztését írja elő, kinyilvánítva a moduláris kód generatív folyamatait. A drogvezérelt partilátogató számára az élmény fő kiváltói a fokozatos hangtámadások, valamint az olyan minimalisztikus hang- és látványszövetek térhatású egymásba kapcsolódásai, amelyekben mindegyik pixelsík szétágazó téridő-síkok megnyílását szimulálja. Tágabb szociokulturális kontextusban: ahol a mindennapok valósága a hiperrealitásba lendül át, ott a zene és drogtechnológiákhoz hasonló hatékony szimulációs modulok kreatív párosítása egy olyan környezet multiszenzoros érzékeléséhez vezethet, amely kiterjeszti a baudrillard-i szimuláció komplexumát.

Ez a kiterjesztés a techno bulik próbaterepein történik, ahol a látogató egy olyan médium bűvkörébe kerül, amely ez esetben explicit módon az (egyetlen) üzenet. A tánctér, a Coppola *Apokalipszis most* című filmjében bemutatott technológiai fantazmagória baudrillard-i (1994:59) interpretációjához hasonlóan, a háború egyéb módokon történő folytatásává válik. Ez itt nem a totalitárius hatalom mediált mechanizmusokba való átültetését jelenti, hanem egy szimulációs technológiákban rejlő szonikus hadviselést: egy speciális effektusok és ritmikus energiák áramlása által vezérelt harcművészetet, amely a fogyasztói attitűdökön átszűrődve tükröződik vissza a testek drog és zene által beszabályozott koreográfiájában. Ez egy ellenfél nélküli ütközet a rideg filmzene által meghatározott poszt-Apokaliptikus tájakon, vagy az ember-gép kölcsönhatások dramatizálása a testbe programozott technológiai kódoknak megfelelően.

Ezen esztétikai tartalmak kapcsolatba hozhatók a műfaj első megnyilvánulása, az elsősorban fekete DJk által létrehozott detroiti techno történetével. Többek között Richard Pope (2011) tárgyalja azt, hogy a kibontakozó műfaj miként ágyazódott bele organikusan a recesszió által sújtott Detroit sivár, posztindusztriális városképébe, ahol a korai kilencvenes évek DJ-inek egyik törzshelyeül az elhagyatott Packard luxusautógyár szolgált. Ha a punk a történelem vége ellen lázad, kihirdetve a „nincs jövő” étoszát, akkor a detroiti techno a fatális üzemzavar után tovább kísértő „zajokra” és „zörejekre” összpontosítva túllépi ezt az állapotot. A vég itt az alapállás, amelyből a disztópia víziója rajzolódik ki, ahogyan a fekete sci-fi is a katasztrófa bekövetkezése utáni világokkal foglalkozik.

Dark psytrance

Dádpusztá, Magyarország, 2009. augusztus 13.

Egy darkpsy éjszaka hajnalán a Megalopsy argentin projekt hallható. Annak ellenére, hogy a közönség gyakran a beteg, torz, görbe, sötét, őrült és gyilkos jelzőkkel írja körül, ez a zene nem csupán vészjósló és felkavaró, hanem játékosan zűrzavaros is, hiszen számos meglepetésszerű elemét egyfajta vad humor irányítja. Akárcsak a technonál, itt is erőteljesen jelen van a négynegyedes ütősalap, ami azonban gyakran széttöredezik, tempót vált, vagy sistergő, buborékoló hangoknak, esetleg szétforgácsolt sci-fi inzerteknek adja át a helyét. A nagyméretű szabadtéri tánctér mennyezetét zsinórokra kifeszített, geometrikus színfelületek alkotják, a lilás fényekben pulzáló tartóoszlopokra pedig fraktálmintákban vibráló adáshibákat közvetítő képernyők rögzülnek. A közönség koreográfiája nem egységes, az ide-oda tekergőző zene gyakran kiszámíthatatlan mozdulatokban tükröződik vissza. A pszichedelikus droghatás alatt álló résztvevők nehezen tudnák kategorizálni a környezetüket, de egy bolondokháza-hasonlat valószínűleg megállná a helyét számukra.

A dark psytrance táncterek gyakori velejárói a pszichedelikus drogok, amelyek hatása meglehetősen kiszámíthatatlan a dózis, a személyes fogékonyság és előfeltevések, valamint a

környezet függvényében (Pechnick – Ungerleider 2004). Az éjszakákon vagy nappalokon átívelő partik résztvevői egy olyan zenére reagálnak, amely a psytrance műfaj kemény magjának feleltethető meg. A minőségi darkpsy zenét komplex, torzított hangrétegek organikus kibontakozása és széttöredezése jellemzi egy olyan 150 BPM²⁹¹ fölötti tempón, amelyben nem ritkák a hirtelen váltások, belassítások vagy felpörgetések. Az alműfaj fő ismertető jegye az önnön határaitra való reagálás, illetve a stabil struktúrák látványos áthágása, zenei és szemantikai szinten egyaránt. Ehhez az önreflexív hatásmechanizmushoz olyan technikák vezetnek, mint az ütemek és zenei rétegek torzítása, megfordítása, felgyorsítása és megsemmisítése, az egyszerre nonszensz és fenyegető hangzású minták használata, valamint a humor és a horror közötti folyamatos ingadozás. A népszerű LSD-hez hasonló pszichedelikus drogok használatakor a zenefolyam a befogadót olyan hallucinációk bűvkörébe zárja, amelyek túllépik és összezavarják a mindennapok kulturális kategóriáit, és a résztvevő testét egy bizonytalan, ismeretlen környezetbe helyezik át. Ily módon a drogok és speciális effektusok által átítatott táncter a valóság hiányának túlpörgetését állítja elő, egy olyan baudrillard-i szimulált médiumot, amely a következőkben felvázolt szocioesztétikai kategóriákkal írható körül.

Korábbi terepmunkám fő adatközlője szerint az ideális táncter fő jellemzője, hogy a pszichedelikumok befolyása alatt álló résztvevők „egyszerűen képtelenek másra, mint kicsavart, nem evilági mozdulatokkal tekeregve követni a totálisan elszállt zenét”. A pszichedelikus drogok működési mechanizmusa lehetővé teszi, hogy minden résztvevő egy különálló (idegen) perspektívából követhesse a műsort, miközben az egyetlen közös nevező annak kollektív nem-tudása, hogy pontosan mi is történik éppen. A táncter egy olyan módosított, a platóni idea trónfosztását követelő Babel-tornyot szimulál, amely nem omlik össze a felfoghatatlan nyelvzavarban, hanem az entrópiát kiaknázva egy organikus struktúraként növekedik vagy fejlődik tovább. A táncter-élmény ezen inverz fensége a formák folyamatos tobzódásából, örvényléséből és egymásba átfolyásából emelkedik ki.

A darkpsy táncter összetevői egy olyan rendszert generálnak, amely mesterségesen felépíti önmaga törvényeinek hiányát: a baudrillard-i kód tehát itt önmaga kitörését szimulálja. A struktúra entrópiáját a pszichedelikus droghatás kiszámíthatatlansága, valamint a környezet bizonytalansága szavatolja. A partik ideális esetben kültériek, és önkényesen szokatlan, fantasztikus vagy bizarr dekorációkkal és látványelemekkel vannak felszerelve. Az olyan szimbólumok, mint a sci-fi-ből átvett vagy földöntúli motívumok, egyáltalán nem kínálnak biztos fogódzókat a droghatásban elveszettek számára, hanem épp ellenkezőleg, még inkább kiforgatják pszichedelikus élményt, és az „evilágító” való elszakadást maximalizálják. Végző soron a kulturális rendszer(ek) felosztásának vagy kikerülésének szimulációja során az ideális táncter egy idegen bolygóhoz hasonló ismeretlen zónába helyezi át a résztvevőt.

Ily módon a parti szimulációs mechanizmusai kifordítják a baudrillard-i szimuláció folyamatát, hiszen a hiperreális előállítás helyett az irrealitás túlpörgetett szimulációját generálják. Ennek fő kiváltója a pszichedelikus droghatás bizonytalanságának maximalizálása a zene és környezet által való társprogramozás segítségével. Abból kiindulva, hogy a realitás illuzórikus, és nem abban az értelemben, hogy elleplez egy finalitást, hanem a „nyitottságára”, vagyis a kategóriái képlékenységére való tekintettel, a pszichedelikus élmény itt egy olyan tudatállapothoz vezet, amelyben a valóság illuzórikus természete túlhajtódik. A valóság illúziója mögött ekkor egy újabb, az illuzórikus valóságot felbontó illúzió áll, amelyet bármelyik pillanatban felbonthat egy következő illúzió: ily módon egy *hiperillúzió* keletkezik. Csehországi terepmunkám eredményei szerint a táncter mindezt sűrített formában generálja, és olyasvalamit fejez ki, ami felfoghatatlan vagy artikulálatlan a kulturális rendszerben – az

²⁹¹ BPM: beats per minute, percenkénti ütésszám.

élmény legtisztább formájában semmi értelmezhető nem történik, vagy éppen: minden, ami nem értelmezhető, megtörténik.

A metamorf elburjánzás és elidegenedés ezen kitáguló mechanizmusai nagyban különböznek a techno táncterek bevetéseitől, amelyek a testet a moduláris intenzitások technológiai méhébe robbantják be. Ez a különbség a két műfajra jellemző élménystruktúrák eltérő ontológiai minőségére mutat rá.

Összegzés

Ez a prezentáció két elektronikus tánczenei (al-)műfaj rövid áttekintésével illusztrálta a folyamatban levő doktori projekt főbb törekvéseit. Ezt a két (al-)műfajt eltérő zenei struktúrák és általában eltérő droghasználati minták jellemzik, ami biztos alapot kínál az élménystruktúrák komparatív vizsgálatához. Az élmények ontológiai beágyazottságának megértéséhez a hiperreális baudrillard-i fogalma segített hozzá, ami ez esetben nem a mindennapok média általi túltelítettségéből fakad, hanem az emberi test szimulációs technológiáknak való szándékos alávetéséből egy sajátos szocioesztétika kibontakozásának kontextusában. Szándékaim szerint doktori dolgozatom a Melbourne-i techno és darkpsy színterek közötti különbségek és hasonlóságok komparatív, sűrű leírásával fog rámutatni az elektronikus tánczenei műfajok és színterek komplexitásaira.

Irodalom

- Baudrillard, Jean 2002 *Screened Out*. London, Verso.
- Baudrillard, Jean 1994 *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Baudrillard, Jean 1993 *Symbolic Exchange and Death*. London, Sage.
- Bloch, Maurice 1992 *Prey into Hunter: The Politics of Religious Experience*. Cambridge, University Press.
- Butler, Mark J. 2006 *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Profiles in Popular Music. Bloomington, Indiana University Press.
- Kellner, Douglas 1989 *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*. Cambridge, Polity Press.
- Malbon, Ben 1999 *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*. Critical Geographies; 4. London, Routledge.
- McLuhan, Marshall 1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, McGraw-Hill.
- Melechi, Antonio 1993 "The Ecstasy of Disappearance." *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Ed. Redhead, Steve. Aldershot, Avebury.
- Pechnick, Robert N. – Ungerleider J. Thomas 2004 Hallucinogens. *The American Psychiatric Publishing Textbook of Substance Abuse Treatment*. Eds. Galanter, Marc – Herbert D. Kleber. Arlington, American Psychiatric Press, 199-210.
- Pope, Richard 2011 Detroit Techno and Dystopian Digital Culture. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 2.1 (2011). 12.6.2011 <<http://dj.dancecult.net/index.php/journal/article/view/72>>.
- Redhead, Steve 1993 *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot, Avebury.
- Reynolds, Simon 1999 *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. New York, Routledge.
- Rietveld, Hillegonda 1993 Living the Dream. *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Ed. Redhead, Steve. Aldershot, Avebury.
- van Ree, Erik 2002 Drugs, the Democratic Civilising Process and the Consumer Society. *International Journal of Drug Policy* 13.5:349–53.

Abstract:

In this paper I illustrate a possible course of analysis of drug-fuelled, genre-related particularities within electronic dance music, focusing on techno and dark psytrance (darkpsy) dance floors. The two selected (sub-)genres employ divergent musical structures and are usually connected to the use of different drugs, which provides strong basis for comparison. The ontological embedding of the related experiences is understood by means of the Baudrillardian concept of the hyperreal, emerging in this case not from the media's over-saturation of everyday life, but from a deliberate submission of the body to simulation technologies triggering distinct aesthetic sensibilities. My intention is to provide starting points for my PhD research exploring Melbourne techno and darkpsy scenes, and addressing an experiential dimension interlocked with socio-aesthetic sensibilities intimately related to the inherent structures of the music.

A kötet szerzői

Angyalosy Eszter: kulturális antropológus, kiadói szakember, kutatásai a magyar és olasz keresztény ifjúsági szubkultúrák körében készültek.

Babusa Helga: kulturális antropológus, egyetemi éveit óta a neosámánizmus magyarországi szubkultúráját kutatja, a szakrális hagyományápolás és zenei előadásmód mintáinak vizsgálata foglalkoztatja.

Frenkel Gergely: kulturális antropológus (ELTE), Portugáliában végzett kutatása egyúttal egyetemi szakdolgozati témája is volt.

Füzes Stefánia: főiskolai hallgató, kultúraelméleti érdeklődésének a multikulturalitás zenei szcénákban megfogalmazódó kifejezőmódjai lettek témáivá.

Gazsó Dániel: főiskolai hallgató, kutatása a városi utcazenészek interkulturális kommunikációjáról készült.

A.Gergely András: politológus, kulturális antropológus, az MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpontjának tudományos igazgatója, az ELTE, a Pécsi Tudományegyetem és a Zsigmond Király Főiskola oktatója; kutatásai etnicitás és politika, kulturális közösségek és városi miliók körére fókuszálódtak, számos rokon tárgyú könyv és szöveggyűjtemény szerkesztője, szerzője.

Gönczö Viktor: piackutató és a Budapesti Corvinus Egyetem Szociológia Doktori Iskolájának hallgatója, kutatásairól folyóiratokban és weboldalakon olvashatók tanulmányai.

Kovalcsik Katalin: népzene-kutató, az MTA Zenetudományi Intézetének tudományos főmunkatársa, főbb kutatási területe a roma muzsikások és a kultúrák közti kommunikáció.

Makkai Dániel: kulturális antropológus, jazz-muzsikusként és alternatív etno-rock zenei csoportok tagjaként, kutatási témakörre és újabb érdeklődési területe az indonéziai-jávai zenei tradíciók rendszere, a budapesti gamelán-zenekar tagja is.

Nagy István: kulturális antropológus, dokumentumfilm-rendező, a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológiai Intézetének filmstúdiójában készült filmjei fesztiválsikerként értékesültek, meghatározó kutatása az elektronikus party-kultúra területén készült.

Nagy Terézia: néprajzkutató, a Szegedi Tudományegyetem oktatója, vonatkozó szakmai munkái a nagyvárosi szubkultúrában megjelenő globális hatások kulturális köréről készültek

Pakot Ágnes: a kolozsvári BBTE Szociológia és Szociális Munkás képző Kar Szociológia Tanszékének hallgatója, a városi utcazenészekről készült kutatása tudományos diákköri versenyben is elismerést érdemelt ki.

Szijártó Zsolt: kommunikációs szakember, a Pécsi Tudományegyetem tudományos dékánja, a Kommunikáció Tanszék és doktoriskola vezetője, fő kutatási témakörre a városi szubkultúra, térhasználat, hagyomány és modernitás viszonya, turizmus és kommunikáció.

Tomsits Abigél: kulturális antropológus, afrikanista, kutatási területein az afrikai szubkultúrák és politikai struktúrák kapnak fő hangsúlyt.

Vitos Botond: kulturális antropológus, a Melbourne-i Egyetem doktoriskolájának hallgatója, kutatásai a magyar és cseh technokultúra körében, a pszichedelikus transz és a techno-szcéna összefüggéseiről készültek, aktuálisan ezt a társadalmi színpadot kutatja Ausztráliában is.