

*Barna Emília*

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem

## **Változás és kontinuitás egy budapesti underground zenei világban a műfaj-esztétika, ízlés, technológia és alkotómunka viszonyrendszerén keresztül**

### **Absztrakt**

A tanulmányban egy budapesti underground zenei közegben 2014 és 2016 között végzett kvalitatív kutatás eredményei alapján vizsgálom, hogy ebben a közegben, mely a pop-rockzene világán belül a sajátos, digitális és online technológiára hagyatkozó jellemző gyakorlatának, valamint a punk és indie műfajokból eredő csináld-magad éthosznak köszönhetően nyitottabbnak tekinthető, hogyan érvényesülnek és termelődnek mégis újra rejtett módon a tágabb társadalmi struktúra hierarchikus viszonyai, konkrétan a férfiuralmi viszonyok. Howard Becker művészeti világ-fogalmát alapul véve megmutatom, hogy a közegben érvényesülő konvenciók az erőforrások és a munka megosztásán keresztül hogyan járulnak hozzá a gender-szempontról egyenlőtlen struktúra reprodukálásához. Valamint arra is rámutatok, hogy a közegben belül domináns normák, attitűdök, ízlések, diszkurzusok kontinuitása hogyan hat a struktúrák fenntartása irányába, és éppen ezért a nyitottság és a változás ellenében. Végül kitérek az elmozdulás, a változás lehetőségeire is.

### **Bevezetés**

Dolgozatom kiindulópontja, hogy a zenei világok, azon belül is a zeneipar főszodrán kívül eső, underground, illetve rétegzenei közegek vizsgálata a zenei világon túl is érvényes konklúziókkal szolgálhat. A közeg mikrokultúrájának, struktúrájának, domináns művészeti formájának, kifejezésmódjának, attitűdjeinek, értékeinek, gyakorlatainak kontinuitása, illetve változása tágabb gazdasági és társadalmi struktúrákba ágyazott, így ezekről is árulkodik. Az informális kulturális terek és gazdaságok a formális kulturális iparágakat tápláló, valamint abból is építkező, tehát azzal dinamikus összefüggésben működő, relatív autonómiával rendelkező közegek. Az informális és formális kölcsönös összefüggése indokolja tehát a marginálisabb közegek vizsgálatát is.

Különösen arra való tekintettel, hogy — az alábbiakban ezt látni fogjuk — a formális és informális határán lévő pozíciókban működő, mindkét, vagy több, közegben otthonosan mozgó kapuőrök (mint például egy zenészként, illetve koncertszervezőként az undergroundban is aktív zenekritikus, újságíró) szerepe kulcsfontosságú a változás és kontinuitás dinamikájában.

Megállapításaim alapját egy budapesti, önmagát a „lo-fi”, hálózobapop, indie, punk stílusokkal azonosító kortárs underground zenei közegre irányuló, 2014 és 2016 között végzett kutatás képezi. A közeg a Budapesten 2012 és 2016 között működő Rakéta Fesztivál, továbbá bizonyos koncerthelyszínek és kocsmák (például Vittula, Beat on the Brat, Gólya) körül, valamint online terekben (elsődlegesen a Tumblr és a Bandcamp felületeken) alakult ki és működött ebben az időszakban. Erre a közegre a továbbiakban az egyszerűség kedvéért „lo-fi”-ként fogok utalni. Módszertanát tekintve a kutatás részét képezte:

- résztvevő megfigyelés az online és az offline térben<sup>1</sup> a közegbe az idő elteltével egyre inkább bevonódó kutatóként;
- 14 zenésszel, illetve a közegben egyéb szerepkörben (is) aktív szereplővel felvett kvalitatív interjú;
- Tumblr-profilok tartalomelemzése;
- sajtóelemzés;
- az interjúkból származó adatok alapján elvégzett kapcsolatháló-térképezés.

Interjúalanyaim többsége nagyjából a Rakéta Fesztivál által körülhatárolt, 2011 és 2016 közötti időszakban vált a közeg aktív részesevé, központibb vagy kívülállóbb szereplővé. A zenei közeg jellemzője a „hálózobazenész” gyakorlat, azaz az otthoni hangrögzítő technológia és az online platformok használata. Az online interakció és közösségiség mellett azonban fontosak a fellépések, a koncertekre, kocsmákba járás és ehhez kapcsolódó társas lét. A közeget, mint zenei világot elsősorban a zenei alkotás, mint kollektív, társas gyakorlat és a technológia kapcsolata, a hozzáférés és a gender szempontjai mentén vizsgálom.

A kutatás kezdeti, a női „lo-fi” hálózobazenészek alkotómunkája és a technológia viszonyát vizsgáló szakasza alapján megállapítottam, hogy

---

<sup>1</sup> Az utóbbihoz értendők a koncertek, a Rakéta Fesztivál, a Rakéta Fesztivál Ladyfest-napjához kapcsolódó workshopok, beszélgetések. A Ladyfest egy 2000-ben, a washingtoni Olympiában indult csináld-magad feminista fesztivál-mozgalom (ld. Leonard). Budapesten az elsőt 2006-ban tartották (*Grassrootsfeminism.com*), a Rakéta Fesztivál Ladyfest-napja a második, az elsőtől független szervezésű alkalom.

budapesti lo-fi színtér számos vonatkozásban demokratikusnak mondható a hozzáférést illetően: „a professzionalitás hiányát ünneplő attitűdjével és esztétikai kritériumaival, a hangrögzítés és hangterjesztés könnyen hozzáférhető gyakorlataival, az online térben én-központú hálózattá kiterjesztett saját szoba privát terén keresztül” (Barna 44). Mindezek mellett a pop-rockzenei világ férfiközpontúsága továbbra is érvényesül, például a korai zenei szocializáció (jellemzően klasszikus zene-tanulás) hagyományos tereiben vagy az élőzene tereiben, olyan akadályok formájában, amelyekkel a női zenészeknek továbbra is meg kell küzdeniük (44). Tehát a gender szempontjából tekintve egyaránt érvényesülni látszik a normák, gyakorlatok folytonossága és a nyitottság irányába való bizonyos mértékű elmozdulás.

Az alábbiakban tovább bontom és elemzem a közeg változásának és kontinuitásának irányába ható erőket. Ebben Howard Becker művészeti világ (*art world*) fogalmát hívom segítségül, egyrészt a zenei közegre a *zenei világ* fogalmán keresztül adaptálva azt (mások nyomán, pl. Crossley), másrészt a feminista kritikai szempontból továbbgondolva. A változás és a folyamatosság irányába ható erőkre egyrészt a stíluskonvenciók és ízlés, valamint az ízléssel összefüggésben az esztétikai és értékítéletek szempontjából, másrészt pedig a technológiahasználat, illetve az alkotómunka és a technológia közötti viszony sajátosságai szempontjából tekintek. Amint alább kifejtem, Becker az alkotás folyamatának elemzésekor a szereplők közötti interakciókra, az együttműködések hálózatára, mint a konvenciók megtestesüléseire helyezi a hangsúlyt. Számomra a zenészekkel, illetve a közeg egyéb szereplőivel készített kvalitatív interjúk mellett ez az interakciókra és együttműködések hálózatára fókuszáló megközelítés és módszertan teszik lehetővé, hogy az emberek, helyek, terek, zenei produktumok közötti, műfajesztétikán, éthoszon és médiaplatformokon keresztüli kapcsolódási pontokat és a szimbolikus kirekesztést, a határhúzás folyamatait együtt vizsgáljam. Az utóbbiak eddig elsősorban inkább a (poszt-)szubkultúraelméletekben (ld. a következő alfejezetben), és kevésbé a művészeti világ, illetve színtér-narratívákban tematizálódtak.

A fentieket szem előtt tartva a fő kérdésem, hogy az underground közegben, mely a pop-rockzene világán belül a sajátos technológiahasználatának, valamint a csináld-magad éthoszának és gyakorlatának köszönhetően nyitottabbnak tekinthető, hogyan érvényesülnek és termelődnek újra rejtett módon a tágabb társadalmi struktúra hierarchikus viszonyai, konkrétan a férfiuralmi viszonyok. Valamint, hogy milyen tekintetben lehetséges ebből az elmozdulás. Az alábbiakban bemutatom, hogy a zenei világ konvencióinak történeti beágyazottságában, azaz az indie és punk műfajok éthoszában, ízlésvilágában, attitűdjeiben és csináld-magad (*DIY*) kultúráján keresztül történő szemlélete, valamint más zenei világokkal, színterekkel való

kapcsolódásának és a kulturális iparágak tágabb mezőjébe (Bourdieu) való beágyazódásának vizsgálata rámutathat olyan normák, attitűdök, ízlések, diszkurzusok kontinuitására, amelyek a hagyományos struktúrák és munkamegosztás fenntartását segítik elő, és éppen ezért a nyitottság és a változás ellenében hatnak.

## **A populáris zene (underground) közösségisége és a művészeti világ**

Az informális zenei termelés közegeit a populáriszene-kutatás az elmúlt huszonöt évben egyrészt a „szubkulturakutatás harmadik hulláma” (Kacsuk), azaz poszt-szubkulturakutatás (mint pl. Thornton, Muggleton, Bennett, Hodgkinson ismert munkái) keretében, másrészt, Will Straw 1991-es tanulmányának megjelenése óta és erre hivatkozva, a színterek fogalmi keretében vizsgálta. Amellett fogok érvelni, hogy Becker művészeti világ-konceptiójának feminista kritikai szempontokkal kiegészülő alkalmazása olyan aspektusokra is ráirányítja a figyelmet, amelyekre az említett elméleti hagyományokban kevesebb figyelem irányul, még hozzá elsődlegesen a szűkebb közeg tágabb, patriarchális társadalmi struktúrába való beágyazottságára.

A populáriszene-kutatásban a kilencvenes évek óta előszeretettel használt színtér terminusnak kétségkívül elengedhetetlenül fontos szerepe van a zene és a hely, illetve lokalitás, még pontosabban a zene és a város kapcsolatának vizsgálatában (Straw 1991, Straw 2001, Stahl, Bennett és Peterson stb.). Ez vonatkozik egyrészt a város, a helyi közösségi identitás reprezentációjára a zenében, másrészt pedig a város dinamikus társas és gazdasági terére, amelyben a zenei tevékenység strukturáló erő tud lenni (Cohen 2007). Népszerűsége ellenére a színtér fogalma elméleti és konceptuális keretként problematikusnak is bizonyul: amint arra többek között David Hesmondhalgh (2005) is rámutat, a fogalom meglehetősen aluldefiniált, alkalmazása túlságosan sokféle kontextusban történik. Itt azt emelném ki, hogy ami a közösségiséget illeti, a színtér a részvételre, a láthatóságra, illetőleg látványosságra vagy teatralitásra, valamint a rendszeres, bizonyos helyszínekre összpontosuló találkozásokra, mint az együttműködés és a közösségiség megalapozására fókuszál. Ezzel önmagában legalábbis alkalmatlan a közegen belüli presztízsalapú hierarchikus struktúra leírására, amely például a szubkulturális tőke (Thornton) fogalma mentén könnyebben megragadható. Szintén kevésbé alkalmas a munkamegosztásból és a szerepek sajátosságaiból fakadó belső egyenlőtlenségek leírására és ennek a tágabb társadalmi-gazdasági struktúrában történő értelmezésére, a — szintén inkább a (poszt)szubkulturaelméletben tematizált — bennfentesség és kívülállóság, a

beavatás és kirekesztés mechanizmusainak elemzésére. Ezentúl továbbra is kihívás a színterek egymáshoz, valamint a tágabb mezőhöz — a zeneiparhoz, a kulturális iparágakhoz — való kapcsolódásának szisztematikus teoretizálása, éppúgy, mint a változásuk és kontinuitásuk leírása, tehát a tér mellett az idő aspektusának középpontba helyezése. Annak ellenére igaz ez, hogy a színterek mortalitásáról (Blum) vagy életciklusáról esik szó a szakirodalomban. E feladatokat, elméleti kihívásokat nem tudja ez a tanulmány felvállalni; arra azonban szeretnék rámutatni, hogy a zenei világ, mint keret, elmozdulást jelenthet ebbe az irányba.

Az interjúk során továbbá olyan kirekeszt(őd)és-narratívákkal találkoztam a női zenészek részéről, amelyekről a színterekről szóló, jellemzően etnográfiai módszertanú leírások nem szólnak. Feltevésem szerint ez részben abból is adódhat, hogy a zenei színterek — a zeneipar egészéhez hasonlóan — elsősorban férfi-terek (Cohen 1997), és a róluk szóló leírások is a prominensebb szereplőkre — centrálisabb pozícióban lévő férfiakra —, az ő narratíváikra, értelmezéseikre, értékeikre, attitűdjeikre, gyakorlataikra alapoznak.<sup>2</sup> Ez nem jelenti automatikusan, hogy adott zenei világ centrumában túlnyomórészt férfiakat, periférikusabb pozícióban pedig jellemzőbben nőket fogunk találni, ám mindenképpen rámutat a láthatóság problémájára, amelynek ily módon módszertani vonatkozása is van.

A későbbiekben látjuk majd, hogy a láthatóság a munkamegosztással is összefüggésben van. Becker művészeti világ-konceptiója pontosan ennek a továbbgondolását segíti. Becker koncepciója magában foglalja a művészeti alkotás mechanizmusainak szisztematikus leírását, a személyközi kötelékek és látható kapcsolatok vizsgálatát. A modellnek három egymásba fűződő központi eleme van: a hálózatok, a konvenciók, és az erőforrások, amelyek a művészeti világhoz kapcsolódó tevékenységek árnyalt elemzéséhez járulnak hozzá (Bottero és Crossley 104). A művészeti világokat emberek hálózata, illetve ezek együttműködésre irányuló tevékenysége hozza létre, amelyet a konvencionális módokról való közös tudás szervez össze, jellemzően informális megegyezéseken keresztül (Guerra és Costa 12). Az egyes emberek különböző, az alkotás szempontjából központibb és marginálisabb, látványos és a háttérben maradó feladatokat látnak el (például egy szimfónia előadásának esetében a zeneszerző, a karmester, a zenészek mellett a hangszerkészítők, a

---

<sup>2</sup> 1976-os, a „szubkulturakutatás második hullámához” (Kacsuk), a Birminghami Iskolához (Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies) tartozó, egyben azzal kritikus tanulmányukban Angela McRobbie és Jenny Garber hasonló érveléssel mutatnak rá a lányok láthatatlanságára az ifjúsági szubkulturákról szóló írásokban: egyrészt hivatkoznak a szubkulturakutatás, mint tudományos terület férfiperspektívájára, másrészt a látható terekre történő fókuszálásra (az utca terére, szemben az otthon terével), ahol a fiúk dominánsabban voltak jelen. A szerzők feltevéseiből lehetségesen következik az is, hogy a szubkultúra ekkor körvonalazódó elmélete valójában a “fiús” szubkulturák elmélete.

jegyárosok, a zeneműkiadó, továbbá a közönség és az előadásról író kritikusok is a zenei világ szereplői), ám a különböző feladatok mind szükségesek az alkotás létrejöttéhez.<sup>3</sup> A konvenciók — mint például egy zenei műfaj szabályai — fontos eszközei a konzerválásnak, átörökítésnek, mivel ezek szabályozzák, egyúttal megkönnyítik az együttműködés gyakorlatát, az alkotói folyamat különböző szereplői közötti munkamegosztást. És mivel az innovációhoz az e szabályoktól történő bizonyos mértékű eltérésre van szükség, az mindig bizonyos költségekkel jár (Becker 31–34).

Az együttműködés konvenciók általi szabályozottsága és az innováció ebből fakadó nehézsége összecseng Will Straw a színterek konzervatív jellegéről szóló megállapításával, amely szerint városi környezetben a színterek valójában lelassítják a megújulási folyamatokat. Az ismétlődő személyes találkozások megerősítenek akár marginális kapcsolatokat, tartalmakat, tudásokat, amelyeken keresztül „a város emlékek lerakóhelyévé válik” (Straw 254). Straw szerint „a színterek egyre inkább működnek a változás ellenében szerveződő tereként”, „bennük marginális ízlések és szokások örökítődnek tovább, amelyet kisebb intézmények (lemezboltok, erre specializálódott bárók és így tovább) kapcsolathálói alapoznak meg” (255). A saját szempontjaim ugyanakkor arra is vonatkoznak, hogy struktúrák, hierarchiák, egyenlőtlenségek hogyan őrződnek meg, termelődnek újjá a zenei világon belül, illetve kölcsönhatásban a tágabb társadalmi struktúrával.

A művészeti világ, mint fogalmi és vizsgálati keret genderszemponitú elgondolása és alkalmazása lehetőséget ad az általam vizsgált budapesti underground zenei világon belüli alkotás, szerepek és munkamegosztás vizsgálatára. Ebben, ahogy Becker elméletében, központi szerepet kap az erőforrások eloszlása, az azokhoz való hozzáférés, valamint a kulturális termelés terén megvalósuló munkamegosztás (a feladatok közé értendő a zenélés, dalszerzés, zenei előadás mellett a koncert-/buliszervezés, fotózás, videókészítés, grafikai munkák, mint a borító- és plakáttervezés, vagy a fanzine-írás<sup>4</sup>). A munkamegosztás genderszemponitból is fontos kiegészítése a láthatóság és látványosság, azaz az elvégzett munka láthatósága és látványos jellege, továbbá az ezekből fakadó elismerés és presztízs.

A művészeti világ-konceptió módszertani következménye, hogy nemcsak zenészekkel, azaz nemcsak a közeg prominensebb, egyúttal központibb pozícióban lévő szereplőivel készítettem interjút, hanem például

<sup>3</sup> Becker ezzel a(z egyébként szintén férfiközpontú) romantikus individuális zenei-mítosz kritikáját is adja (Becker 14-15).

<sup>4</sup> A fanzine vagy fanzin a rajongói vagy szubkulturális közeg csináld-magad újságja, hagyományosan olcsón előállított, fénymásolt, kollázstechnikát alkalmazó, interjúkat, koncertbeszámolókat, egyéb cikkeket, akár manifesztót tartalmazó szubkulturális médium, eredetileg elsősorban a punk közegre jellemző.

buliszervezőkkel, alkalmi DJ-ekkel. A női szereplők választását részben szintén a nők marginálisabb pozíciója indokolja, a másik oldalról pedig éppen az, hogy a vizsgált közegben úgy tűnt, több nő van jelen prominens szerepben, mint általában a populáris zenei színtereken, beleértve az első olyan előadót (Piresian Beach), akivel hálósobapop, illetve lo-fi előadóként elsőként foglalkozott a média (elsősorban az online zenei sajtó).

## A konvenciók történeti beágyazottsága: punk és indie

A lo-fi zenei világa elsődlegesen két, egymáshoz is kapcsolódó, világszerte különböző formákban elterjedt populáris zenei műfaj, illetve mozgalom hagyományaiba ágyazódik: ezek a hetvenes évek második felében megjelenő punk és a nyolcvanas években, először az Egyesült Királyságban elterjedő indie. Az utóbbi, mint a függetlenség<sup>5</sup> éthoszát és gyakorlatát a középpontba helyező műfaj, maga is punk gyökerekkel rendelkezik (Bannister 49-52; Hesmondhalgh 1999, 35-36). A két műfaj diszkurzusában és esztétikai kifejezőmódjában összefoglalóan közös vonásként a professzionálistól való távolságtartást, illetve elfordulás hangsúlyozását azonosíthatjuk, amelynek alapja, hogy a professzionális (hangzás, zeneipari karrier, imázs) a főszóval (*mainstream*) és a kommerciálissal egyenlő.

A hetvenes évek második felétől az Egyesült Királyságban, az USA-ban, majd világszerte, Magyarországot beleértve, elterjedő punk, mint műfaj jellemzője célzottan a demokratikus hozzáférést lehetővé tévő csináld-magad (*Do-It-Yourself, DIY*) éthosz és gyakorlat. A DIY stílusjegyi egyszerűsége egyrészt konfrontációként értelmezhető (Hebdige), másrészt — mára közhelynek számít — a zenei képzettség, a jó énekhang, a technikai ügyesség, a polírozott megjelenés és hangzás szükségtelensége által sokak számára nyitotta ki a zenei világban való aktív részvételt, az Egyesült Királyságban többek között a nők felé is (*She's a Punk Rocker UK*). Ugyanakkor ez a nyitottság nem érvényesült mindenütt egyformán (az Egyesült Királyságban sem — Londonban sokkal inkább, mint azon kívül), és anélkül, hogy ehelyütt ezt bővebben kifejteném, érdemes megjegyezni, hogy a nyitottság mértékének változása a tágabb struktúrába — helyi gazdaságba, társadalomszerkezetbe — való beágyazódásról árulkodik. Ha a művészeti világ szempontjait figyelembe vesszük és alkotói együttműködések hálózataként tekintünk a közegre, a csináld-magad gyakorlat nemcsak zenészként segítette elő az új szereplők belépését a zenei világba, de egyéb szerepekben, feladatkörökben is, például

<sup>5</sup> Az „indie” műfaj elnevezése az „independent” szó rövidítéséből származik.

ruhatervezőként és -készítőként.<sup>6</sup> Ez a budapesti lo-fi informális közegére is érvényes: a belépés lehetséges fanzine-készítőként, borítókat, egyéb merchandise-t tervező, megvalósító grafikusként, képzőművészként, valamint a lemezeket, koncerteket értékelő, egyben promótáló, a zenei világ történéseit dokumentáló és kommentáló bloggerként, amatőr fotósként, videósként. Ezek a funkciók a formális zeneiparban mind egy-egy, vagy akár több, professzióhoz kötődnek.

A nyolcvanas évek indie hagyományának — ahogyan arra az elnevezése is utal — egyik legfontosabb jellemzője, ipari szempontból, a (nagylemezkidaktól) független kiadás és terjesztési mód (Fonarow 30-39). Műfajra is utal, ami bizonyos mértékben független a zeneipari kritériumtól (39-50). E helyen a számos alstílusra nem kitérve, az indie leírható zenei forma, stílus, valamint hangzás mentén („gitárpop” és „lo-fi” hangzás), továbbá a színpadi megjelenés és a technológia sajátosságaival. Mindezek vonatkozásában jellemző az egyszerűség keresése, illetve az említett professzionálistól való távolságtartás. Az indie zene lo-fi hangzásában, azaz a „hi-fi”, a „high fidelity” minőségtől, a tökéletes technológiai megvalósítástól való látványos — azaz hallható — megkülönböztetés a technika és a technikai, illetve hangszeres kompetencia hiányának hallhatóvá tétele a koszos, zajos hangzáson keresztül. Ez az esztétikai alapelv a budapesti lo-fi közegben is érvényesül, bár a konkrét technikai megvalósítás jellemzően különbözik is a nyolcvanas évek gyakorlatától, elsősorban az otthoni digitális hangrögzítő és szerkesztő szoftverek használatában. Leírható továbbá az indie jellemző fogyasztási gyakorlatokkal: például, sok indie rajongó előnyben részesíti a bakelitet a CD-vel szemben, azaz az analógot a digitálissal szemben (Fonarow 46-49). A budapesti lo-fi közegben egyidejűleg van jelen az ez a nosztalgikus attitűd és a digitális és online technológia szeretete, az utóbbi kompetens, aktív és kreatív, kísérletező használata — tehát míg Fonarow a brit indie kapcsán technofóbiáról is beszámol (46), itt ennek épp az ellenkezője jellemző. Az ellentmondás lehetséges magyarázata, hogy a konvenciók, értékek műfajszíntereken és generációkon átívelő továbbélése, folytonossága együtt érvényesül az erőforrások használatának optimalizációjával. Az alkotás tere, azaz az digitális hangrögzítéssel és online zeneterjesztő és interakciós felületekkel transzlokálissá kiterjesztett hálósoba értelmezhető a rendelkezésre álló erőforrások hatékony használataként. Nemcsak a technológia megfizethetőségéről van szó, hanem arról is, hogy ez a technológiahasználat lehetővé teszi a hagyományosabb utak megkerülését — olyan utakét, amelyek jellemzően férfiak által dominált tereken keresztül

---

<sup>6</sup> A nő zenészek számára a londoni punk színtéren sok esetben ez volt a belépő (Albertine), tehát egy tradicionálisabban nőiesebbnek tekintett feladatkör. (A zenei világ munkamegosztásának gender-aspektusait a továbbiakban részletesebben tárgyalom.)



vezetnek, mint a hangszerbolt, a próbaterem, a stúdió. Az interjúk alátámasztják, hogy a zenész nők jellemzően problémaként, akadályként érzékelik, tapasztalják e terek maskulin jellegét (Barna 42).

A színpadi megjelenést a „dressing down”, a hétköznapi ruhák viselése jellemzi (Fonarow 43-44), ezzel is kifejezve a professzionálisan kimunkálttól, a polírozott sztár-imázsztól való távolságot. Ugyanakkor fontos látni, hogy a „lazaság” nem feltétlenül jelent tényleges szabadságot, tényleges kötetlenséget — önmagában ez is egy póz, egy előadásmód, amely inkább kötődik az indie műfajban domináns férfi frontemberekhez. Ezt támasztják alá az általam meginterjúvott női előadók is, akik az élő fellépésekkel kapcsolatos szorongásokról, annak kényelmetlenségéről, nem testhezállóságáról rendszeresen beszámoltak. A hálósobazenészek az otthonot, mint biztonságos, a kísérletezésnek, az alkotói stílus kifejlésztésének helyet adó teret (lásd erről bővebben: Barna) állították kontrasztba a színpad védtelenségével: „... amikor otthon vagy, akkor nincs ott senki. Azt csinálhatsz, amit akarsz, fejenállhatsz vagy cigánykereket hányhatsz, ott előben az úgy nagyon nagyon védtelen szituáció (...), tök riasztó, félelmetes” (N2<sup>7</sup>). A színpad kényelmetlen tud lenni a közegben elismert előadók számára is: „rajtam mondjuk látszik is és így folyton szerencsétlenkedem a színpadon, meg így jaj nem tudom megjátszani magam, vagy nem tudom megjátszani azt a profi izét, Zsófi meg ilyen kúlnak tűnik mindig” (N2). Ez a megfoghatatlan „külség”, lazaság egy olyan maskulin habitus, amelynek elsajátítása az új belépők számára nehézkes lehet — a hivatkozott Németh Zsófi (Piresian Beach) példája inkább kivételként jelenik itt meg.

Végül az indie, mint műfaj az esztétikai értékelés egy módozatát is jelenti (Fonarow 57–62). Az alábbiakban látni fogjuk, hogy az értékítéleteknek, az ízlés kifejezésének, valamint az ízlés körüli diszkurzusnak a budapesti lo-fi közegen belül óriási jelentősége van, nem csupán a közeg identitásában vagy (ön)reprezentációjában, hanem a bennfentesség, illetve a kívülállás és a kirekesztés vonatkozásában is. Az ízlés szimbolikus hatalmi eszközként is működik. A professzionális vagy informális ízlésformálók — bloggerek, kritikusok, DJ-k, buliszervezők — a zenei világ kulcsfontosságú szereplői.

## Barátság és az együttműködés hálózata

A barátság, mint kohéziós erő, egyrészt, a zenei világ saját, szubkulturális diszkurzusában központi jelentőségű: „akiket én szeretek általában, azokat ismerem személyesen is, azoknak a zenéje tetszik, azok általában a barátaimból

<sup>7</sup> Az interjúalanyok anonimitásának megőrzése érdekében a tanulmányban kódrendszert alkalmazok: az „N” a nő interjúalanyra utal, a számok egy-egy alanyt jelölnek.

lettek” (N3). Másrészt, az alkotói hálózatok szövődésének is jellemzően az ismeretség, barátság, azaz a kapcsolati tőke az alapja, tehát az érvényesüléshez szükséges is az ismeretségek építése. A közeg diszkurzusában a „barátság” a stílusközösséget, a közeghez való tartozás elismerését is jelenti, amely azonban egyúttal erőforrásként is működik. A barátság megerősítése és kifejezése részben online interakció formájában történik, részben pedig valós terekben: koncertekre, bulikra járás során, különösen egymás koncertjeinek, valamint bizonyos kocsmáknak, kluboknak a rendszeres látogatása révén.

A zenei világ résztvevőinek egy része kimondottan aktív a Tumblr mikroblog felületen. Ez korántsem érvényes mindenkire, ám a nem Tumblr-ező interjúalanyaim is tudtak a Tumblr-ező közösségről és utaltak rá, valamint a közeg mindennapi életében is gyakori hivatkozási pont volt, azaz volt egyfajta elismert és látható szerepe („A Tumblr egy nagyon fontos platformja ennek az egésznek”; N4). Az érintett szűkebb „mag” aktivitása nemcsak a gyakori — legalább naponta — bejegyzés-posztolásban, hanem az egymással való sűrű kommunikációban is megnyilvánul, azaz egymás posztjainak kedvelésében, „reblogolásában”, kiegészítésében. Ez az aktivitás a zenei világ együttműködési hálójának folyamatos megerősítését szolgálja, és az online figyelem az egyének, azaz a bloggoló előadók számára is folyamatos megerősítésként, presztízs-jelzésként működik („neki tényleg számít, hogy hány note-ja van Tumblr-ön, rákeres magára mindig minden koncert után” — állítja némileg kritikusan egyik tumblr-ező a másikról (N4)). A Tumblr-aktivitás továbbá nyilvánossá teszi a közeg számára a részvételről szóló információt: ki az, aki jelen van, ki bennfentes, ki prezentálja a megfelelő tudásokat, ízléseket, azaz ki oszt meg megfelelő tartalmakat, véleményeket és reakciókat. A bennfenteséget a zenei világban a Tumblr-hez kapcsolódó belső nyelvhasználat is jelzi: gyakori az egymásra Tumblr név plusz keresztnévvel való utalás („Csillagánizs Panni”, „Jehova Csabi”).<sup>8</sup> Az egyes posztok alatt látható kedvelők, reblogolók listája az együttműködési hálózat vizuális reprezentációja — amelynek elsődlegesen befelé, a saját közeg felé van jelentősége.

A barátság hangsúlyos és látványos kifejezését, mint szubkulturális normát az interjúalanyok egy része is hangsúlyozza: „Mi meg egyébként így pont emiatt ilyen gusztustalan rajongásokba is át vagyunk hajlamosak menni ... úristen ez milyen jó, úristen, milyen jó társaság, kábé versenyzünk, hogy ki a nagyobb rajongó, ez ilyen óvodás dolog” (N1). A mondat első felében hivatkozott indok a magyar zenekarok iránti általános közöny, a bennfentes

<sup>8</sup> Illetve gyakori még a zenei produkció neve plusz keresztnév („Morningdeer Kriszta”, „Zombie Girlfriend Benedek”) — de van, hogy a Tumblr-név és a zenekarnév egybe is esik („Piresian Zsófi”).

diszkurzus az egymás iránti rajongás kifejezését ennek ellensúlyozásaként értelmezi. A zenei világba való bekerülés, az elismerés útja valóban lehet például egy felvételnek a már elismert „mag” által a Tumblr-en történő, lelkes üdvözlő szavakkal kísért megosztása. Az időzítés kulcsfontosságú a (baráti) kapcsolatok reprezentációjánál: az üzenetek gyakorisága, a gyors reakció, amely figyelmet, időbefektetést igényel, jelzi a részvételt. A látványos interakció, a kapcsolatháló megjelenítése nemcsak a társas és szubkulturális tőke jelzésére szolgál, hanem a közösséghez tartozás kifejezése és aktív „csinálása”, azaz barátság-munka.

### **Bennfentesség, kirekesztés és ízlés**

A budapesti lo-fi közeg gyökerei a 2000-es évekbeli budapesti indie színtérre vezethetők vissza — nem csupán az indie ideológia, hanem a konkrét alkotói-professzionális kapcsolatháló szintjén, és talán lehangsúlyosabban a kapuőrök személyének kontinuitásán keresztül. Emellett az új belépők egy része, például Piresian Beach vagy a Camp Koala, a punk zenei világhoz is kötődik. Mindez egy bonyolult struktúrát eredményez, többretegű generációs szerkezettel, egymásba fonódó műfajokkal, stílusokkal és az azokhoz tartozó gondolati struktúrákkal, etikákkal. Ezen a zenei világon belül egy szűkebb magnak tekinthető az, amely számára elsődleges a fent kifejtett barátság-diszkurzus, ám ez a kör egy tágabb hierarchikus struktúrába ágyazódik be, amelyben az informális underground világok formálisabb világokkal is összekapcsolódnak.

Becker az esztéta és a kritikus professzióin — a művészeti világok elengedhetetlen szereplői — keresztül tárgyalja az esztétikai értékítéletek és a reputáció, a művészek érzelmi és pénzügyi támogatásának közvetlen összefüggését (Becker 131). Hangsúlyozza, hogy a művészeti világok szereplőinek nagyrésze gyakran hoz értékítéleteket, és hogy ezek a művészeti világ működését megalapozó konvenciók készletének fontos elemei (ibid.). Rámutat továbbá, hogy az esztétikai viták hevése is annak köszönhető, hogy értékes erőforrások allokációja függ az értékítéletektől (135). Érdemes ezt azonban kiegészítenünk Bourdieu, illetve — a Bourdieu-re szintén erősen hagyatkozó — Simon Frith strukturalista szemléletmódjával, amelyben az ízlés és az értékítéletek (Bourdieu terminusával az *osztályozás*) a társadalmi hierarchiakat, osztályviszonyokat vagy éppen szubkulturális hierarchiakat szimbolikus erőszak révén fenntartó mechanizmusként vannak értelmezve.

Az általam vizsgált közeg diszkurzusában az ízlés, különösen a „jó ízlés”, illetőleg az ízléssel rendelkezés — ami természetesen a közegben legitim ízlésnek való megfelelést jelenti — kimondottan hangsúlyosan jelent meg. Például az egyik interjúban (N4) huszonnégy alkalommal fordul elő az

„ízlés” szó, jellemzően a „jó ízlés” és „rossz ízlés” szókapcsolatokban, tehát értékítéletet kifejezve; egy továbbiban (N5) nyolcszor, és másutt is tematizálódott, bár nem mindenkinél, illetve nem mindenkinél explicit módon (jellemzően a feminista irányultságú nőknél mutatkozott erre vonatkozóan is nagyobb tudatosság). A domináns ízlést meghatározó elvek egy része folyamatosságot mutat az indie műfajt meghatározó esztétikai elvekkel, beleértve:

- a múltba tekintést, a nosztalgiát (Bannister 62–63; 138–140) — „ez a folyamatosan éltesük a múltat és a régen minden jobb volt” (N4);
- a „tisztá művészet” elitista éltetését (Bannister 53) — „a komolyzene és a művészetek mindenk fölött” (N4); illetve
- a pátoszt (Fonarow 53–56).

A pátoszt jól szemlélteti az alábbi idézet:

(...) amikor a Titusz azt írta, hogy (...) az élet egy végtelenített ABBA-szám ... én pontosan így gondolom, az ABBÁ-ban minden van. Ez a pátosz, ez a dráma, mindent meg tudsz találni, amikor sírni akarsz, hogy „thank you for the music”, én azért a mai napig tudok sírni egyébként, hogy „I am the girl with the golden hair”, szóval ilyen nagyon szíven ütő dolog. (N4)

— így utal a zenei világ egy szereplője az említett Tumblr-közeg egy korántsem underground zenekarral kapcsolatos konszenzusára.

Ízlésközösség értelmében az ízlés egyrészt jelzi a közeghez való tartozást, a valakivel átélt közösség érzését, valamint a hasonló ízlés a műfajhoz való virtuális kapcsolódást is. Szervező és DJ interjúalanyom a közegbe való belépését összeköti azzal az élménnyel, hogy az ízlését ezek az emberek ismerték el először *jónak* (szemben korábbi, lakóhelyéhez kötődő baráti körével), egyben rámutat, hogy a zenei világ maga is alakítja a közös ízlést:

(...) ez egy nagyon furcsa érzés, az van, hogy találkozik az ízlésünk. Tényleg nehéz eldönteni, hogy ez most akkor közös tudás-alapú, vagy pedig ez az én ... hogyha ővelük nem találkozom, akkor ugyanezek tetszenének, és valahol a kettő között van az igazság, mint mindig. (N4)

Az ízlés és az értékítéletek másrészt az ellenőrzés („ízlésrendőrség”) és a kirekesztés eszközeiként is működnek, a szubkulturális tőkével rendelkező, kapuőr pozícióban lévő szereplők — férfiak — hatalomgyakorlását lehetővé téve. A női zenészek közül sokan érzékelik, hogy az ízlés megmutatásának tétje van, ezért nem feltétlen mernek felvállalni egy

olyan szituációt, ahol a szimbolikus hatalom gyakorlói ítélkezhetnek felettük: „[...] [férfi] barátnőjének nagyszerű ízlése van, de nem mer DJ-zni soha” (N4); „Nem is csoda, ha [...] [nő] — aki a színpadon énekel — sem meri megmutatni az ízlését [DJ-ként], és főleg a Beat on the Brat-ben, ami a maszkulin zenenáciság fellegvára” (N4) — utal egy interjúalany a zenei világ egyik központi koncert- és bulihelyszínére, amelynek szervezője Lévai János, az „indie pápa”, azaz a 2000-es évek indie színterének meghatározó DJ-szervező alakja. Továbbá egy interjúalanyom maga számolt be róla, hogy egy DJ-fellépését követően az indie szcéna egyik prominens férfi buliszervezője levelet írt neki, amelyben a rossz ízléséért kritizálta, ezzel gyakorlatilag ellehetetlenítve a további szerepléseit (N5). Bár az incidens évekkal az általam vizsgált időszak előtt történt, a levélíró ma is központi pozíciót elfoglaló szereplője e zenei világnak, nemcsak szimbolikus értelemben, de az erőforrások allokációját tekintve is.

A közegen belül is megjelenik az arra vonatkozó felismerés, hogy az ízlés, az esztétikai értékelés szimbolikus szintje milyen mélyen fonódik össze a hatalom gyakorlásával, mint azt a következő interjúrészlet is mutatja:

És én azt gondolom, vagy azt láttam, hogy nem az ízlés körül formálódott ez a network, hanem a normák, tényleg ezek [körül] a közösségi normák [körül], és azok voltak a közösségi normák, hogy mindenki minél mélyebben nyaljon be ennek a sok fasznak. Ismerjék el az ő ízlésüket. (N5)

Ezt az interjúalany a központi figurák név szerinti felsorolásával folytatja. A zenei világ e legitim ízléssel rendelkező, szimbolikus erőszakot gyakorló, központi pozícióban elhelyezkedő szereplőinek ízlése nemcsak szubkulturális értelemben legitim; az e pozíciókat betöltő kapuőrök jellemzően magas kulturális tőkével rendelkező budapesti értelmiségi férfiak.

## **Karrierék az együttműködés hálózatában**

A lo-fi közeg zenei karrierre vonatkozó domináns attitűdje a punk-éthosszal mutat párhuzamot (de a punk, mint politikus, tudatosan ellenkulturális mozgalom céljai nélkül): a szubkulturális ideológia e vonatkozásában is a professzionálistól való elhatárolódás logikáját követi, ilyen értelemben a zenészi karrierépítés nem jelenik meg legitim célként. Az említett barátságkultusz elsődleges fontosságú, ugyanígy egymás koncertjeinek látogatása és ennek megfelelően az egymásnak, a belső közegnek való megfelelés. A zenélés ilyen értelemben bennfentes művészeti kommunikáció. Ehhez kapcsolódik a közegen belül szűkebb körben, a Piresian Beach, Halál Judit és más lo-fi produkciók szűkebb együttműködési hálózatában érvényesülő kritika tilalma:

egymásról nem szokás, nem „illik” rosszat mondani, írni Tumblr-en, ehelyett elvárás például koncert után a fellépő dicsérete az online térben. Ezt a szubkulturális ideológiát, megfogalmazott és részben érvényesített elvárásrendszert érdemes összehasonlítani a nők itt bemutatott negatív, az előbbiekkel éles kontrasztban álló tapasztalataival, a többek által emlegetett „ízlésrendőrséggel”, az esztétikai értékítéletek megfogalmazásának kockázatos voltával. A látszólagos kontrasztot feloldani látszik a női zenészek azon tapasztalata, hogy tulajdonképpen nem is az esztétika, az ízlés az elsődleges, amikor a támogatásról van szó — például, hogy a kapuőr pozícióban lévő bloggerek, újságírók kiről írnak, kinek a lemezét veszik be egy év végi válogatásba és így tovább —, hanem az ismeretségek. Az alábbiakban azt az összetett kapcsolatrendszert bontom ki, amelyet az „ismeretség” magában foglal.

Ahogy Becker az erőforrások mobilizációja kapcsán megállapítja, „a hálózat kulcsfontosságú eleme a bizalom” (Becker 87).<sup>9</sup> A művészeti világ szereplői reputációjuk alapján kapnak megbízásokat, az ajánlások láncolata hoz létre egy stabil hálózatot (86–87). Kérdés azonban, hogy a bizalom alapját képező megfontolások, értékek honnan származnak, ki határozza meg őket. Az egyik nő szervező, DJ, blogger elmesélte arról szóló tapasztalatát, hogy egy online magazinba azt követően tudott elkezdni írni, hogy a megfelelő emberek — férfiak — ajánlották, azaz, szükséges volt a reputációval már rendelkezők validációja. További tapasztalatok mutatják egyrészt, Becker megállapításaival összhangban, hogy számít, hogy kiről írnak, akár a (Thornton terminusával élve) mikromédiában (a Tumblr-en), akár a niche médiában (például a Recorder online zenei magazinban). Ez azonban az ismeretségen, az ajánlásokon múlik, és rendszeres az ebből fakadó frusztráció megélése. „Mindenhogy nehéz érvényesülni, ha nincs elég ismeretséged. Sose lehet elég ismerősöd, ez így van” (N11). Ez természetesen nem az általam vizsgált zenei világ sajátja, ugyanakkor fontos hangsúlyozni a validáció és az ajánlások, ismeretségek rendszerének férfiuralmi logikáját. „Szerintem az amúgy is van, hogy kapcsolatokon múlik minden, de ezen felül egyértelműen benne van az, hogy ezek tényleg ilyen ‘boys’ club’, ez a fiúklub, tehát hogy a kiscsávó haverok, nem könnyű, nem tudsz bekerülni, meg hogy kapcsolódsz?” — fogalmazza meg egy nő DJ.<sup>10</sup>

Úgy tűnik tehát, hogy a bizalom alapját képező értékek egy olyan stabilizálódott érték-, attitűd-, elvárásrendszerből fakadnak, amely két

<sup>9</sup> Saját fordítás – B.E.

<sup>10</sup> Ez a megállapítás nem a szigorú értelemben vett a lo-fi/indie közege vonatkozik, hanem az — ezzel részben összefonódó — budapesti kísérleti house, illetve lo-fi techno DJ-közege, illetve tágabb értelemben a budapesti DJ-k világára.

forrásból táplálkozik: egyrészt a(z indie) műfaj több évtizedet átívelő, transzlokális értékrendszeréből, ideológiájából, másrészt pedig konkrét, a budapesti zenei világ a 21. század első évtizedének elejétől, illetve közepétől kapuőr pozícióiban lévő, férfi „elitjének” érték- és normarendszeréből. E kapuőrök egyrészt szubkulturális tőkével is rendelkeznek, tehát az undergroundban is legitim pozíciókat töltenek be, ugyanakkor jellemzően a formális kulturális iparágakban is jelen vannak.

Ezek az emberek, akik ezeket a [z indie] bulikat csinálták, elkezdtem velük találkozni itt-ott, mert elmentem akkor a sziget.hu-nak gyakornoknak, tudod, ülni az irodában meg PR cikket begépelni, fellép Budapesten a blablabla, és akkor jöttek így ezek az emberek be, akiket láttam ezeken a bulikon, és akkor kiderült, hogy ez ide ír, az meg oda ír, olyan volt, mint valami összeesküvéselmélet. (N5)

Otthonosan mozognak tehát oda-vissza nemcsak „térben”, az informális és a formális rétegek között, hanem időben is: a 2000-es évek indie korszakának továbbélése épp ezeken a pozíciókon keresztül fogható meg leginkább.

A zenei világ paradoxonja, hogy amíg az otthon teréből is hozzáférhető technológia, valamint a punk éthoszból fakadó antiprofesszionizmus valóban elősegíti a könnyű belépést, addig a reputáció megszerzése, a bizalom elnyerése, vagy — a beckeri keretből kilépve — a szubkulturális hierarchiában való előrelépés, a szubkulturális presztízs megszerzése már erősen szabályozott. Úgy tűnik tehát, a nőknek, mint új belépőknek határt szab az ízlésen, értékítéleteken és az ajánlások hálóján keresztül folyamatosan reprodukálódó struktúra. Kétségkívül szerepe van e szabályozás mitigálásában a reprezentációnak: például annak a ténynek, hogy budapest lo-fi, illetve hálósobapop első, a niche médiában is megjelenő „sztárja”, reprezentáns alakja Németh Zsófia (Piresian Beach), egy női előadó, akinek az interjúk tanúsága alapján a pusztá jelenléte is a zenei világban számos további női előadót ösztönzött arra, hogy ők is nyilvánosságra hozzák a zenéjüket. Ugyanakkor talán nem véletlen, hogy az első — és talán egyetlen? — zenekar, amely a lo-fi világból a fősodorba is átkerült, viszont egy hagyományosabb felállású, csak férfiakból álló zenekar, a Szabó Benedek és a Galaxisok.

Egy másik, a közegben legalábbis ismertebb, férfiakból álló zenekar amikor énekesnőt keresett, az érintettek elmondása szerint több jelöltet meghallgatott, és végül azt választották, akit már a közegből ismertek, tehát — ha elfogadjuk az érintettek narratíváját — nem feltétlenül a szakmai szempontok, hanem a validáció játszhatott itt is közre. A művészeti világ konvenciói olyan rutinokat, „fél-automatizmusokat” jelent, ami „a

legkönnyebb dolog ... ha mindenki azt csinálja, amiről mindenki tudja, hogy az a mód, amit már mindenki ismer” (Becker 204, 56 — idézi Bottero és Crossley 104). A konvenciók tehát mélyen rögzültek és természetesnek tűnnek fel, a döntések meghozása ily módon könnyűvé válik. Amint arra Bottero és Crossley is rámutat, nincs szó másról, mint a megtestesített struktúráról, azaz Bourdieu habitus-fogalmával is párhuzamot lehet vonni (104–5). Az új együttműködések formálása, zenésztagek keresése jellemző döntési szituációk, amelyek vizsgálatában jól megragadhatók ezek az automatizmusok. Amikor valamely tényező a megszokottól eltér, ez költségekkel jár — a női zenekarok élő produkcióinak összerakása például ilyen költséges újítás, ahogy az alábbi szakaszban bemutatom.

### Munka a zenei világban

Marion Schulze az általa különböző országokban megfigyelt hardcore színtér munkamegosztásának genderszemponitú kritikájához Erving Goffmann előtér- és háttér-kategóriáit hívja segítségül (156). Kiindulópontja, hogy a színtéren való részvétel, tagság, egyáltalán a színtér maga elsődlegesen konvencionális tevékenységekkel jellemezhető. Ezek közül vannak látványosabbak, az előtérhez (*Vorderbühne*, *front region*) tartozó tevékenységek — legegységértelműbben a zenekar fellépése tartozik ide — és kevésbé látványos, például a közönség számára láthatatlan, a metaforikus vagy szó szerinti “backstage”-ben (*Hinterbühne*) végzetek — mint például a koncertfotózás, a zenekar elszállásolása és más szervezési tevékenységek vagy a merchandise gyártása. Schulze megfigyelései szerint az előbbiben erőteljesebb férfidominancia érvényesül, mint a kevésbé látható utóbbiban. Hozzátehetjük, a szubkulturális presztízst kevésbé egyértelműen növelő tevékenységek, szerepkörök nyitottabbak a lányok számára (160–164). Továbbá a színtéren belüli előtér folytonosnak tekinthető a nyilvánosság, egyben a produktív munka szférájával, ahol a kapitalizmusban a „köz” számára látható és az általa megbecsült, elismert és fizetett *munkavégzés* történik, míg a háttér analóg, illetve kontinuos az otthon magánterével — akár szó szerint is, amikor a zenekarok elszállásolásáról, számukra élelemről való gondoskodásról van szó —, amelyben jellemzően fizetetlen és el nem ismert, meg nem becsült munkavégzés történik (Dunaway 105). A kapitalista árutermelés patriarchális rendszerében az utóbbi elsődlegesen a nők tere, és a férfi és női szerepek is e divízióhoz idomulnak. A Schulze által vizsgált zenei mikrovilágban tehát reprodukálódni látszódik ez az egyenlőtlen struktúra.<sup>11</sup> Becker szintén

<sup>11</sup> „Történetileg a kapitalizmus a gazdaság látható és láthatatlan szektorokra való felosztását váltotta ki (Mies 1986: 100–10), hogy magába tudja olvasztani a fizetetlen háztartási munka



rámutat, hogy a művészeti világban érvényesülő munkamegosztás véletlenszerű, azonban a rögzült konvencióknak köszönhetően természetesnek tűnik fel (13). Ehhez érdemes szempontként hozzáadni a munkamegosztás női és férfi szerepek mentén történő, szintén „természetesnek” tűnő strukturálódását.

Bár a Schulze által vizsgált, gyakorlatilag folyamatos turnézásból álló transzlokális zenei világ konkrét tevékenységszerkezetében különbözik a Budapestre koncentrálnak, földrajzilag kevésbé mobil lo-fi zenei világtól, a háttér és az előtér kerete alkalmasnak tűnik a tevékenységszerkezet leírására. A női előadók egy részére jellemző volt, hogy kezdetben a háttérben végeztek különféle tevékenységeket, majd fokozatosan kerültek a középpontba. Az egyik magányos előadó esetében ez tudatos törekvés volt, amely egy kiábrándító felismerést követett: az ő útja is a háttérben kezdődött, kezdetben videókat készített és dalszövegeket írt más előadók számára; ezt a szerepkört egy zenész fiúval való párkapcsolata tette lehetővé.<sup>12</sup> A párkapcsolat megszűnése után „láthatatlanná vált” a színtér résztvevői számára, elmondása szerint korábbi ismerősei nem is köszöntek neki, ezért döntött úgy, hogy bebizonyítja, teljes jogú tagja az általa szeretett közegnek: „a sarkamra álltam ezután, és egyedül megcsináltam egy egész EP-t, egyedül, teljesen független emberekkel létrehoztam egy zenekart, és fölléptem mindenki előtt a Rakétán” (N11).

A zenei világ logikájából fakadóan az önállóság és együttműködés közötti mozgás azonban nem problémamentes. Egyrészt a rendelkezésre álló technológia is segíti az alkotás részfeladatainak integrációját, ezáltal az együttműködő partnerek kiiktatását a folyamatból, nem utolsósorban nagyobb függetlenséget és szabadságot biztosítva az alkotó számára. Ugyanakkor maradnak feladatok, amelyeket továbbra is delegálni kell.

(...) jó, hogyha [az ember] nem másoktól függ, hanem saját magától. Az rossz, hogyha kiszolgáltatva van. Meg hogy [...] mindig másokra kell várni mindennel [...]. Még úgy is, hogyha mindent én próbálok csinálni, lehető legtöbb mindent, amit tudok, de hát vannak olyan dolgok, amikből nem tudok kizárni más embereket, meg tényleg nem lehet egyedül. Például a klipkészítésnél is volt, hogy azt kétszer kellett nekifutni, hogy összejöjjen, mások miatt, de aztán jó, hogy összejött. Azt is én vágtam, én rendeztem,

---

rejtett értékét. A formális gazdaságba csak az került, aminek a piacon értéke van, míg a háztartások termeléséhez és fenntartásához szükséges munka 'nem-munka'-ként (*non-work*) értelmeződött újra. A kapitalista munkahelyen vagy a piacon pénzt kereső munka pedig 'produktív'-ként definiálódott” (Dunaway 105; *saját fordítás* — B.E.).

<sup>12</sup> Schulze külön taglalja a „barátnő” [*Freundin von*]-szerepet, mint határfigurát a színtéren (Schulze 125–137).

tényleg csak az kellett, hogy hozza valaki a kamerát, és valaki, aki fölvegyen, és még kellett volna egy harmadik ember, aki fotókat készít. (N11)

A zenei világ együttműködésen alapuló logikája ugyanakkor szembe megy a művész (romantikus) eszményével, illetve autonómiájával — az alábbi részletben ezt a belső konfliktust látjuk megnyilvánulni:

(...) az a biztos, amit te magad megcsinálsz, azt hogy most mások... Másoknak nem olyan fontos. Mert van ezer más dolguk, van nekik is más zenekaruk, más barátaik, nekik nem fontos az, ami mondjuk nekem fontos. Neked magadnak kell tenned azért, hogy legyen belőled valami. Hogy valamit letegyél az asztalra. És ez nagyon fontos, egyébként lányként főleg fontos, hogy valamit letegyél az asztalra, mert addig csak valakinek a volt barátnője vagy, addig nem úgy beszélgetnek veled, addig nem vesznek elég komolyan. (N11)

Az idézet egyúttal rámutat a nőikkel kapcsolatos sajátos elvárásokra, az autonóm művészként bizonyítás fokozottnak érzelt kényszerére, amely a háttérből az előtérbe való lépést lehetővé teszi.

A munkamegosztás kérdéskörébe tartozik egy általam máshol (Barna 41–42) részletesebben bemutatott probléma: az élő zenekarozás kapcsán három nő dalszerző-előadó is arról számolt be, hogy dilemmát, nehézségeket, egy esetben az élőzenei karrier megszakadását is okozta számukra, hogy az általuk összeállított zenekar többi — férfi — tagjának az ő dalaikon kell dolgozni az önmegvalósítás helyett.

(...) ez nagyon nehéz dolog, egy zenekart összetartani, meg főleg úgy, hogyha te csinálod a zenét és a többiek bármilyen kreatívak meg nagyon jó zenészek, de végül is a te zenédet játsszák el, játsszák veled, ez így helyesebb kifejezés (...) és én mindig nagyon nagyon sok teret akarok engedni nekik, hogy kiélhessék magukat egy adott környezetben, ami egy dal, de attól még (...) sose fogják valószínűleg százszázalékosan a sajátjuknak érezni, és nem tudom, én hogy viselkednék egy ilyen szituációban egyébként. (N2)

A szituáció nehézsége a férfi és nő szerepkörök említett „természetes” leosztására utal: a hagyományos rockzenekar felállításban a dalszerző frontember, amely a zenei világban a lehető legközpontibb, legláthatóbb pozíció, jellemzően inkább férfi, amelytől az eltérés költséges.

## Összegzés

Az általam vizsgált underground zenei világ fent bemutatott beágyazottága vonatkozik egyrészt a formális kulturális iparágakkal, valamint a szélesebb

társadalmi hierarchiával való kontinuitásra, másrésztől az időbeli folyamatosságra, a punk és indie zenei világok transzlokális és lokális értékeinek, attitűdjeinek, esztétikájának, gyakorlatának konvenciókon keresztüli reprodukciójára. A beágyazottság azonban nem csupán azt jelenti, hogy például a zenei világ szerkezete a társadalom patriarchális struktúráját tükrözi, tehát az utóbbi leképeződik ebben a mikrokultúrában, hanem azt is, hogy e specifikus jelentéstermelő mikrokultúrában végbemenő változások, amelyek a korlátok megléte ellenére megfigyelhetők — a nők a zenei, illetve underground hagyományokhoz képest nagyobb arányú jelenléte már önmagában változás — akár szélesebb körben is éreztethetik hatásukat.

### Felhasznált irodalom:

- Albertine, Viv. 2014. *Clothes, Clothes, Clothes. Music, Music, Music. Boys, Boys, Boys*. New York: Thomas Dunne Books.
- Bannister, Matthew. 2006. *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Aldershot and Burlington, VT: Ashgate.
- Barna, Emília. 2014. „A hálószoza, a stúdió és a közösségi média találkozása. A budapesti hálószozapop-szintér.” *Információs Társadalom* 14 (4): 30–45.
- Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, CA and London: University of California Press.
- Bennett, Andy. 1999. „Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste.” *Sociology* 33 (3): 599–617.
- Bennett, Andy, és Richard A. Peterson, eds. 2004. *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Blum, Alan. 2003. *The Imaginative Structure of the City*. Montreal and Kingston: McGill – Queen’s University Press.
- Bottero, Wendy és Nick Crossley. 2011. „Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations.” *Cultural Sociology* 5 (1): 99–119.
- Bourdieu, Pierre. 1986 (1979). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. London: Routledge and Kegan Paul.
- Cohen, Sara. 1997. „Men Making a Scene: Rock Music and the Production of Gender.” In: Sheila Whiteley (ed.) *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Abingdon and New York: Routledge, 17–36.

- Cohen, Sara. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Aldershot and Burlington, VT: Ashgate.
- Crossley, Nick. 2015. *Networks of Sound, Style, and Subversion: The Punk and Post-Punk Worlds of Manchester, London, Liverpool, and Sheffield, 1975-80*. Manchester: Manchester University Press.
- Dunaway, Wilma A. 2012. „The Semiproletarian Household over the Longue Durée of the Modern World-System.” In: Richard E. Lee és Immanuel Wallerstein (eds) *The Longue Duree and World-Systems Analysis*. Albany: State University of New York Press, 97–136.
- Fonarow, Wendy. 2006. *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Guerra, Paula és Pedro Costa. 2016. *Redefining Art Worlds in the Late Modernity*. Porto: Universidade de Porto.
- Goffman, Erving. 1982 (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Pelican Books.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hesmondhalgh, David. 1999. „Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre.” *Cultural Studies* 13 (1): 34–61.
- Hesmondhalgh, David. 2005. „Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above.” *Journal of Youth Studies* 8 (1): 21–40.
- Hodkinson, Paul. 2002. *Goth: Identity, Style, and Subculture*. Oxford and New York: Berg.
- „[Ladyfest Budapest 2006](#).” 2011. *Grassrootsfeminism.com*. 2011. május 27.
- Leonard, Marion. 2007. *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power*. Aldershot and Burlington, VT: Ashgate.
- Mies, Maria. 1981. 1986. *Patriarchy and Accumulation: Women in the International Division of Labor*. London: Zed Books.
- Kacsuk, Zoltán. 2005. „Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma.” *Replika* 53: 91–110.
- McRobbie, Angela és Jenny Garber. 1976. „Girls and Subcultures.” In Stuart Hall és Tony Jefferson (eds) *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson in association with the Centre

- for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 209–22.
- Muggleton, David. 2002. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford and New York: Berg.
- Schulze, Marion. 2015. *Hardcore & Gender. Soziologische Einblicke in eine globale Subkultur*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- She's a Punk Rocker UK. 2010. Rend. Zillah Minx. Ultra Violet Punk Productions. <https://www.youtube.com/watch?v=P-hIIe3qutA>
- Stahl, Geoff. 2004. „It's like Canada Reduced': Setting the Scene in Montreal." In Andy Bennett és Keith Kahn-Harris (eds) *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 51–64.
- Straw, Will. 1991. „Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music." *Cultural Studies* 5 (3): 361–375.
- Straw, Will. 2001. „Scenes and Sensibilities." *Public* 22/23: 245–257.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.