



Gépszerű zene

szerkesztette: Vályi Gábor



Vályi Gábor

A rögzített zene kritikai kutatása

Zene, technológia, hatalom

A zene, ahogy a drogok is, intuíció, tudáshoz vezető ösvény. Ösvény? Nem – csatatér.

Jacques Attali

A jelen tematikus válogatásban közreadott írások feljegyzések és térképvázlatok a tudás felé vezető csatatér árkairól, tereptárgyairól, aknáiról és demarkációs vonalairól. A mottó – melyet Jacques Attali sokszor idézett, a zenét a társadalmi változásokat megelőlegező, előrejelző profetikus művészetként leíró könyvéből kölcsönöztünk – azt sugallja, hogy a muzsika nem egyszerű szórakoztató vagy rituális célokat betöltő kifejezési forma, hanem potenciális kiindulási pont az összetett, konfliktusokkal terhelt társadalmi valóság megértéséhez. Az általam válogatott írásoknak nem központi tárgya, csak kiindulópontja a zene. Bár a szerzők eltérő módszerekkel és más-más szempontok szerint közelítik meg a zenei rögzítéshez, manipulációhoz és lejátszáshoz kapcsolódó különböző technológiákat, illetve az azokhoz kapcsolódó kulturális formákat, népszerű értelmezéseket és gazdasági motivációkat, szövegeik mégis hasonló intuíciót követnek: azt a megérzést, hogy a zenéhez kötődő technológiák nem semlegesek a művek előállítására és befogadására, valamint ezekkel összefüggésben a hatalmi viszonyok szempontjából.

A huszadik század eleje óta a zene elválaszthatatlan a rögzített formában, árucikként keringő hangreprodukcióktól, így a népszerű zene kritikai kutatásának egyik fontos feladata a hangrögzítéshez kapcsolódó technológiák, a zene, a zenei termelés és fogyasztás formái közötti összefüggések megértése. A népszerű zene és a technológia közötti kölcsönhatások vizsgálatában egyaránt szerephez juthatnak (1) a zene rögzítésére, tárolására, manipulációjára és lejátszására alkalmas technológiák műszaki sajátosságai; (2) a rögzített zene üzleti hasznosításának formái és jogi keretei; (3) az egyes technológiákhoz kapcsolódó zenei formák, zenei és kulturális használatok, népszerű értelmezések.¹

¹ E háttérismeretek megszerzéséhez jó kiindulópont Ewan Eisenbergnek a rögzített zene kultúrtörténetét nép-

A zenetudomány (*musicology*) nagyon sokáig nem foglalkozott a zeneművek létrehozásának, terjedésének, tárolásának és fogyasztásának e tágabb kontextusával, s a zenét pusztán a zenei struktúra, harmóniakészlet és ritmika fogalmi terében, vagy a szerzők életművének és korának összefüggéseiben vizsgálta. A zenetudomány számára a zene a „komolyzene”, de a népi zenei formákat egyszerre dokumentáló és elemző, néprajzos ihletésű népzene-tudomány (*ethnomusicology*) érdeklődése is csak a közelmúltban fordult a huszadik században a rögzített zenével együtt kialakuló népszerű zenei formák és az azokkal összefüggő kulturális gyakorlatok irányába (Fink 1998). A népszerűvel, mint közönséggel vagy érdektelennel szembeni tudományos közöny természetesen egyre nehezebben volt tartható, miközben az egykori elit és népszerű kulturális termékek előállítására, terjesztésére és fogyasztására egyaránt a kapitalista kulturális termelés – a „magas” és „népszerű” közötti megkülönböztetés helyett profitszempontokat követő – szabályai szerint zajlott. A zenetudomány konzervatív látásmódjával szakító „új zenetudomány” (*new musicology*) megerősödése nagyjából egybeesett azzal az időszakkal – az ezerkilencszáznyolcvanas évekkel –, amikor a kezdetben többek között ifjúsági szubkultúrákat vizsgáló kritikai kultúrákutatók (*cultural studies*) elszigetelt tudományos iskolából diszciplínát megtermékenyítő és összekötő, vizsgálati terepek és módszertanok sokszínűségét befogadó látásmóddá vált (Vörös és Nagy 1995). A kritikai kultúrákutatók bölcsőjeként számon tartott Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies (BCCCS) többek között két dologgal járult hozzá a kulturális formák különböző tudományágakban folyó vizsgálatához: egyrészt azzal a belátással, hogy a „népszerű” tudományos vizsgálata nem csak az egyetemi elefántcsonttornyok elitista hagyományának demokratizáló igényű tagadásaként játszhat fontos szerepet, de önmagában is jelentős kutatási terület; másrészt azzal a szemléletmóddal, amely a kultúrát nem semleges esztétikai vagy társadalmi jelenségnek, hanem az egyes jelenségek értelmezéséért folytatott ideológiai harctérnek látja. E két invenció összefügg: a kultúrának korábban a tudományos érdeklődés által figyelmen kívül hagyott szegmensei pont azért válnak kiemelten fontossá, mert bennük tükröződnek a kapitalista „kultúrapiar” mítoszai és a fogyasztói társadalmi mozgásban tartó vágyak, félelmek és remények; a kulturális termelés és fogyasztás a kulturális identitás kialakításának, reprezentációjának és formálásának fő terepeivé vált. A kultúrából kiolvasható hatalmi egyenlőtlenségek iránti érdeklődés és érzékenység nem csak a cultural studies kritikai élet adja, de célját, szemléletmódját is. Ez a gondolat tartja össze a kritikai kultúrákutatókat, függetlenül attól, hogy az egyes kutatók az irodalomelmélet, az antropológia, a szociológia, a jog, a közgazdaságtan vagy a történelemtudomány felől érkeztek (Wolff 1999).

Bár a zene, a társadalom és a hangrögzítés technológiáinak kapcsolatát vizsgáló elemzések túlnyomó része a népszerűzene-kutatás (*popular music studies*) területére sorolható, ugyanúgy találunk köztük az „új zenetudományhoz”, a médiakutatáshoz, a technikatörténethez, mint a zenetörténethez vagy az esztétikához köthető írásokat. A népszerű zene kutatása a mai kritikai kultúrákutatóshoz hasonlóan transzdiszcipliná-

szertű formában feldolgozó könyve (1987). A zene előállításához használt hangszerek 20. századi történetét és hatását a zenére lásd Théberge (1997); a hangrögzítés és -manipuláció eszközeinek és zenei használatának történetével kapcsolatban lásd Cunningham (1999); a hangrögzítés és -tárolás médiumainak és zenére gyakorolt hatásának történetével kapcsolatban lásd Chanan (1995) és Copeland (1991); a zeneipar amerikai történetét lásd Sanjek és Sanjek (1991), míg a nemzetközi történettel kapcsolatban lásd Gronow és Ilpo (1999); a rögzített zene történetével kapcsolatban lásd Day (2002).

ris projekt,² melyet az általa vizsgált jelenség-halmaz – a „népszerű zene” – definiál. Már a popular music studies kifejezés magyarítása során szembesülünk a tudományterület elmosódó, szétfolyó, bizonytalan hatáiraival. Vajon valóban a „népszerű” zenét kutatja-e a popular music studies, ha a Madonna-jelenséggel ugyanúgy foglalkozik, mint a marginális ismertségű, kísérleti elektronikus zenével? Fordítható-e a popular music „szórakoztató zenének”,³ miközben tudjuk, hogy szinte bármilyen zene ugyanúgy lehet szórakoztató, mint unalmas, felforgató vagy okító a befogadó személyétől, hangulatától, az elhangzás szituációjától függően? A „könnyű zene” nem zárja-e ki a sötét iparszerű metált vagy a „súlyos” szubbasszusokat használó drum and bass, hip-hopot és dubot? Ha most – az egyszerűség kedvéért – a „népszerű” mellett döntünk, vajon nem maszatoljuk-e el a tömeg- és népszerű kultúra közötti, a kultúrakutatók számára jelentős distinkciót?⁴

E frazeológiai dilemmán segít túllépnünk, ha megértjük, hogy a hangrögzítés megjelenése mit jelentett a zene számára. A huszadik század zenéjét többek között az különbözteti meg az azt megelőző korok zenéjétől, hogy a zenei alkotások hangban rögzített formában, könnyen birtokolható és forgó árucikként is hozzáférhetővé váltak, s a rögzített forma meghatározó jelentőségre tett szert a zene termelésében, terjesztésében és befogadásában, némileg háttérbe szorítva az élő előadásmódot. A zene iparszerű termelése és népszerűsítése ugyanúgy szerepet játszott az elit- és tömegkultúra közötti határ elmosódásában, mint az a növekvő értékpluralitás, ami az ugrásszerűen növekvő számú médiacsatorna által reprezentált, megcélzott, formált és kiszolgált réteggkulturális sokszínűsége épül. A mai „komolyzenei” termelés legnagyobb szegmense ugyanazokra az üzleti szempontokra és marketingtechnikákra épít, mint a popzene: Pavarotti és Sting ugyanolyan sztárok, sok szempontból hasonló státusú népszerű zenei előadók.⁵ A magas és tömegkultúra közötti különbségtétel elmosódásával a népszerű zene kutatása tehát nem más, mint a huszadik és huszonegyedik századnak döntő részben a hangban rögzített formához kötődő zenéjének a vizsgálata.

Lehetséges korunk népszerű zenéjének kritikai kutatása a technológiát akár teljesen figyelmen kívül hagyva is – a popular music studies területén szép számmal találunk stílustörténeti értekezéseket, vagy a dalszövegeket és/vagy zenei kifejezőeszközöket szociokulturális kontextusban értelmező írásokat, ám ebben a tematikus válogatásban olyan népszerű

2 Az International Association for the Study of Popular Music (IASPM – A Népszerű Zene Kutatásának Nemzetközi Szövetsége) honlapja szerint a „popular music studies nem tudományos diszciplína, mint olyan. A kutatások és elemzések a különféle szemléletek széles skáláját tükrözik, és sokféle megközelítést alkalmaznak a zenetudománytól a kritikai kultúrakutatáson, a nyelvészetten és a társadalomtudományokon keresztül egészen a pedagógiáig és a közgazdaságtanig” (<http://www.iaspm.net/iaspm/unis.html>, 2004. 04. 07.).

3 Oldal Gábor a népszerű zene kutatásának hazai úttörője “A szórakoztató muzika világtörténete” alcímet adta könyvének (1981), de Borbély Mária, Magyar István és Klément Krisztián is így magyarították a Peter Wicke könyvének (Wicke 2000) eredeti címében szereplő „popmusik” kifejezést.

4 Rosemary Coombe és Andrew Herman a következő módon definiálják e dichotómia pólusait: „Tömegkultúrán olyan tömeggyártott kulturális termékeket – szövegeket, képeket és hangokat – értünk, amiket központilag ellenőrzött médiaiparágak juttatnak el a fogyasztók tömegeihez. E kultúra egyirányú [...], egy helyről, egyetlen hangon szól, és nem enged visszabeszélni, vagy ha mégis, valószínűtlen, hogy meghallják a hangodat. [...] A népszerű kultúrán olyan tevékenységeket értünk, amik a tömegesen közvetített árucikkek által megtestesített erőforrásokat alternatív kulturális és morális gazdaságokban hasznosítják, ahol új jelentések, értékek, élvezetek, játékszabályok és tulajdonok jönnek létre” (Coombe és Herman 2001: 918–920).

5 Korunk komolyzenéjének sztárjai között gyakran találunk a popzene csillagaihoz hasonló – zömmel a közönységet visszanyerni kívánó komolyzeneipar által megcsinált – punk lázadókat (mint Nigel Kennedy) és szexi cicákat (mint Vanessa Mae) (Lebrecht 1997).

zenei tanulmányokat mutatunk be, melyek a zenei technológiák kritikai értelmezéseit adják. A hangrögzítési és manipulációs technológiák iránti érdeklődés a Simon Frith és Andrew Goodwin által szerkesztett tanulmánykötet (1990) óta a népszerű zene kutatásának általánosan elfogadott és fontos megközelítése. E bevezető tanulmány célja pedig, hogy áttekintést nyújtson a zene-technológia-hatalom összefüggésrendszerrel kapcsolatos tudományos vizsgálódás elméleti gyökereiről és lehetséges szempontjairól.⁶

A zenei rögzítés története McLuhani megközelítésben

A hangrögzítés technológiáinak társadalmi, kulturális hatásai értelmezhetők a zenei rögzítés különböző technológiáinak társadalomtörténeti kereteiben is. Marshall McLuhan *Gutenberg galaxisa* (2001) óta a médiakutatás (*media studies*) egyik alaptétele, hogy az információtermelés, -tárolás, -reprodukció és -terjesztés technológiai alapvetően megváltoztatják a társadalom és kultúra mindennapi működését. Bár McLuhan technológiai determinista szemlélete ma már idejétmúlt, fontos látnunk, hogy a zenei információval kapcsolatos technológiák szorosan összefüggenek használatuk szociokulturális kontextusával. Ezt az elképzelést tükrözik a zene, a hatalom és a zenei rögzítés technológiai közötti összefüggéseket történeti kontextusban vizsgáló írások (például Cutler 1990 és Frith 1996), melyek az egyes rögzítési eljárások térnyerése szerint határozzák meg a zenei termelés korszakait.⁷ E – természetszerűleg egyszerűsítő – tipológiák rendszerint három fázisra osztják a zene kultúrtörténetét. E fázisok nem lineárisan követik egymást, hanem gyakran sokáig egymással átfedésben, párhuzamosan léteznek az egyes társadalmak különböző rétegeiben.

A rögzítés külső, technológiai eszközei előtti kort gyakran nevezik (1) a zene „népi” (*folk*) fázisának, melyben az egyes művek fennmaradása és terjedése alapvetően függ az emberi – egyéni és közösségi – emlékezet technikáitól: az ismételt előadásra építő memorizálástól és átadástól. E periódusban a zene vagy a mindennapi élet integráns része – mint például a munkadalok –, vagy szakrális szerepet tölt be rituálék részeként. A közösség minden tagja ugyanúgy részt vesz a zenélésben, nem különül még el professzionális, kifejezetten zenéléssel foglalkozó, s abban másoknál kompetensebb társadalmi réteg. A zenei alkotások nem lezárt művek, hanem folyamatosan változásban vannak: mindenki tehetsége szerint tehet hozzájuk vagy meríthet belőlük.

A kottázás elterjedésével egybeesik a zene intézményesülése. E rögzítési technika megjelenésével kezdődik (2) a zene „művészi” (*art*) fázisa. Az egyházi és udvari zenében jelentek a hivatásos „zenei vállalkozók”, akik patrónusaik megbízásából elitkulturális identitásokat – valamint ideológiákat – reprezentáló és textuális formában rögzített műveket hoztak létre. A zenei művek írásos rögzítése nagy hatással volt a művet létrehozó zeneszerző és az azt interpretáló zenész szerepkörének szétválására és kulturális konstrukciójára, a művek megszilárdulására és a „komolyzenei” kánonok kialakulására. A kottában rögzített zene történetében jelentős fordulatot jelentett a nyomtatás megjelenése, ami először tette lehetővé a zenei alkotások rögzített formában, árucikként történő birtoklását és körforgását, s biztosí-

⁶ Bár megközelítésében erősen eltér a tanulmánytól, a hatalom-zene-technológia hármassággal kapcsolatos konkrét eseteket dolgoz fel Timothy D. Taylor könyve (2001).

⁷ Az alábbiakban Simon Frith (1996) korszakmegnevezéseit használom.

tott megélhetést a rögzített zene előállításával és kereskedelmével foglalkozó vállalkozóknak. E változás nem csak az egyes művek elérhetőségének földrajzi és társadalmi kiterjesztését jelentette – a kottanyomtatás például a nem népi típusú, hanem alapvetően a polgárság szó-
rakoztatását célzó „népszerű zene” születése szempontjából is fontos szerepet játszott (Oldal 1981 és Wicke 2000).

A tizenkilencedik század végén megjelenő hangrögzítési technológiák zenei célú felhasználásának általános elterjedésével lép át a zene (3) a „népszerű” (*pop*) fázisba, mely a rögzített formában keringő zene iparszerű termelésére és fogyasztására épül. Míg a kotta alapú rögzítés feltételezte a mű élő előadások során történő interpretációját, a hangfelvételi és -manipulációs technológiáknak, a tárolás médiumainak és a lejátszás eszközeinek fejlődése lehetővé tette a zeneszerző elképzeléseinek minden eddiginél pontosabb reprezentációját, s háttérbe szorította az élő előadásmódot. Az előadás eredeti kontextusától elszakított rögzített hanggal így hanglemezek formájában vagy különböző médiaszatonként számtalan különböző szituációban találkozunk újra és újra a hallgató. Ez részben az egyes művek bizonyos felvételeinek kizárólagosan hiteles interpretációként történő megszilárdulásához vezet. Ugyanakkor a huszadik század második felében ezzel ellentétes tendenciaként e rögzített művek dekonstrukciójának, hallgatói újraértelmezésének és -használatának lehetősége is megnyílik a rögzített hang manipulációjának különösebb zenei előképzettséget nem igénylő, viszonylag olcsón beszerezhető technológiai megjelenésével. Ez a zeneszerző, az előadó és a hallgató közötti határok elmosódásának fázisa.

A népszerű zene kutatása – bár elméletileg teret ad a hangrögzítés előtti népszerű formák kutatásának – a gyakorlatban főként a legutolsó időszak zenei kultúráját vizsgálja. Ezt az időszakot legalább olyan hangsúlyosan meghatározza a kapitalista iparszerű termelési mód, mint a hangban rögzített forma.

Zene a technikai reprodukció korában: esztétika és hatalom

A McLuhani médiaelmélet információáramlásra koncentrált szemlélete kevésbé alkalmas a technikai reprodukcióra és kapitalista termelésre épülő népszerű zene esztétikájával, termelésével és fogyasztásával kapcsolatos hatalmi kérdések megválaszolására (Hesmondhalgh 2002). A zene technikai reprodukciójával kapcsolatos esztétikai és kulturális változások politikájáról – a Frankfurter Iskola kiemelkedő tagjai és a mai kritikai kultúrakutatás által előfutárokként is értelmezett – Walter Benjamin és Theodor Adorno már az 1930-as években máig érvényes és érdekes megállapításokat tettek. Az itt közölt tanulmányok kimondva vagy kimondatlanul a két német származású kultúrkritikus alapfeltevéséből indulnak ki, vagyis abból, hogy a kulturális formák rögzítésének technológiai nem semleges és mellőzhető körülmények, hanem éppen ellenkezőleg: vizsgálatuk nélkül nem érthetjük meg a hatalom kultúráján belüli működését. Érdeemes tehát részletesebben is áttekintenünk Benjamin és Adorno e témában releváns főbb megállapításait.

A tizenkilencedik században és a huszadik század elején megjelenő technikai reprodukciós eljárások – kép-, hang- és mozgóképrögzítés – műalkotásokra, illetve azok előállítására, körforgására és befogadására gyakorolt esztétikai-politikai hatásai Walter Benjaminget és Theodor Adornót is foglalkoztatták. A mai rögzített zenével kapcsolatos gondolkodás számára legalább annyira megkerülhetetlen Benjamin „Műalkotás a technikai reprodukció ko-

rában” című esszéje ([1936] 1969), mint Adornónak a rögzített zene fétisjellegeivel és a zenei hallás regressziójával foglalkozó írása ([1938] 1969). Ezek az írások egyszerre foglalkoznak a reprodukciós technológiák térnyerésének, művészetelméleti és társadalmi hatásainak kritikai elemzésével.

Benjamin esszéje csak futólag említi a hangrögzítést, s nem ad útmutatást arra nézvést, hogy az egyes előadások során állandóan új alakot öltő zeneművekre hogyan értelmezhető az alapvetően képzőművészeti alkotások példáin bemutatott „aura” fogalom. Nem egyértelmű, hogy a hangrögzítést megelőzően kottában tárolt és sokszorosított, az egyes előadók interpretációiban megelevenedő zeneművek esetén mi az az eredeti alkotás, melynek „itt-je és most-ja” szétfoszlik a hang technikai reprodukciója során.⁸ A rögzített zenével kapcsolatban az aura elvesztésével foglalkozó benjamin gondolatmenetből így az egyediség és eredetiség szétfoslásánál sokkal fontosabb az, hogy a technikai sokszorosítás „leválasztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmáról. [...] Azáltal, hogy a reprodukció számára lehetővé teszi, hogy a vevőhöz kerüljön, annak mindenkori szituációjában aktualizálja a reprodukáltat” (Benjamin [1936] 1969: 306–307).

A műalkotás e dekontextualizációja valójában a szerzők és előadók hatalmi pozíciójának erőizóját sugallja: a zenei alkotó többé nincs hatással arra a befogadást és értelmezést is alakító keretre, melyben zenéje felcsendül. Az eredetileg egy koncertteremben vagy templomban felhangzó mű rögzített formában ugyanúgy válhat hangulatfestő zenei háttérre egy étteremben, mint a hifiberendezés hangreprodukciós hűségét demonstráló eszközzé, egy hangarchívum mélyén porosodó leltári tétellé, vagy a műélvező zenehallgató koncentrált hallgatásának ezerszer lejátszott és kielemezett tárgyává. A már rögzített hang utólagos technikai manipulációjának köszönhetően – melyre egyre több lehetőséget adott a huszadik század háztartási audioberendezéseinek fejlődése – az eredeti alkotók egyre nehezebben tudták fenntartani műveik integritását: a műalkotások nem csak tetszés szerint félbeszakíthatóvá, megismételhetővé vagy átszerkeszthetővé váltak, de új zenei kompozíciók potenciális alapanyagává is. Az egyre könnyebben hozzáférhető hangrögzítéshez és -manipulációhoz kapcsolódó technológiák, illetve a technikai reprodukciók fogyasztása során megszerzett „laikus szakértelem” ma már lehetővé teszik, hogy különösebb zenei előképzettség nélkül, viszonylag egyszerűen új zenei alkotásokat hozzunk létre, ezzel visszhangozva, amit Benjamin a közönség és alkotó közötti határ elmosódásáról az írás és a film kapcsán megállapított.

Benjamin arra is rámutat esszéjében, hogy a technikai reprodukciós és manipulációs technológiák újfajta művészet és érzékelési lehetőségek előtt nyitják meg az utat: „egy filmfelvétel [...] olyan látványt nyújt, amilyen ennek előtte soha és sehol sem volt elképzelhető” ([1936] 1969: 321), és ez igaz a zenére is; a hangrögzítés és manipuláció technológiái is kitágították a zenében elképzelhető és elmondható hangok körét (Cunningham 1999; Théberge 1997; Chanan 1995).

Az új kompozíciós és befogadási gyakorlatok, az ezekkel létrehozott új zenei formák és a létrehozásukat és befogadásukat meghatározó esztétikai elképzelések megjelenése nem mentes a hatalmi konfliktusoktól. Az általánosan elfogadott gyakorlatok, formák és esztétikák hívei, és az azokból élő kulturális vállalkozók ritkán fogadják tárt karokkal a kialakult állapotot megkérdőjelező vagy felforgató újítókat. Az iparszerű zenei termelés múltjából

⁸ Benjamin esszéjének meglehetősen eltérő zenei értelmezését nyújtja Mowitt (1987), Middleton (1990), Goodwin (1991) és Link (2001).

merítő hangminta alapú zene nem csak filozófiai síkon vet fel problémákat – ki az új művek alkotója, nevezhetők-e ezek a hangkollázsok önálló alkotásoknak, újrafelhasználhatóak-e zenei művek ilyen módon –, de a többek között a korábbi esztétikai elképzelésekre alapuló szerzői jog által védett, megállapodott szerzők/előadók és a hangmintákból építkező új alkotók között nyílt konfliktusokat is okoz, ahogy az David Sanjek e témában egyedülállóan éleslátó és tág kitekintésű tanulmányából is kiderül (Sanjek 2001, l. a jelen blokkban).

Theodor Adorno fétiskarakter-tanulmánya ([1938] 1969) olvasható a reprodukciós technológiák radikális esztétikai és társadalmi potenciálját üdvözlő Benjamin esszéjére adott pesszimista válaszként. Ebben az írásban Adorno a később Max Horkheimerrel közösen kidolgozott kultúripar-kritikát (Horkheimer és Adorno [1944] 1990) előrevetítve elemzi a huszadik század zenéjét. Míg Benjamin nem fordított túlzott figyelmet a technikai reprodukciók térnyerésével párhuzamosan dominánssá váló kapitalista termelés és fogyasztás formáira, Adorno ijesztő képet fest a zene elüzletiesedéséről: a zeneipar magasabb esztétikai célok helyett a lehető legmagasabb profitot kergetve elsékélyesíti a komolyzenét, s a népszerű zenei stílusokhoz hasonlóan kiüresedésig ismételt slágerekre, sztárelőadókra és könnyed hangszerelésekre épít. A zeneipar a könnyű fogyaszthatóság érdekében minden értéktől megfosztott árucikké degradálja a zenét, a hallgatóságban az új tömegműediumok és reklámmódszerek segítségével az eredeti zenei minőségektől független tulajdonságokat igénylő és élvező hamis tudatot alakít ki. Adorno a marxi „árufétist” látja a zeneipar termékeiben, melyeket a hallgatók már nem zeneként hallgatnak, hanem ismertségük, áruk, exkluzivitásuk, technikai tökélyük vagy a hozzájuk kapcsolódó társadalmi státusjelentések miatt fogyasztanak és birtokolnak.

A kultúripar-elmélet szerint az iparszerű kulturális termelés nem pusztán a „kulturális értékeket” kiürítő profitorientált tevékenység, de uralmi technika is. A fogyasztási cikkek megszerzésével kapcsolatos vágyak tartják mozgásban a kapitalizmus gépezetét, s a keserű valóságból időlegesen édes álomvilágba menekítő kulturális cikkek fogják ki a szelet a kizsákmányolt tömegek rendszeren változtatni kívánó akaratának vitorlájából. Míg ez az „elit-kultúra” értékei mellett elkötelezett, a kulturális termelés közvetlen és összehangolt ideológiai irányítását feltételező, a kulturális termékeket fogyasztókat önálló döntésre és értelmezésre képtelen bábokként ábrázoló szöveg sok szempontból problematikus és túlzó, számtalan lényeges és a mai napig érvényes, a kulturális iparágak politikai gazdaságtana számára alapvető meglátást tartalmaz a kapitalista termelési módszerek, és az azokkal létrehozott zenei kultúra közötti összefüggésekről.

Bár a „fétisjelleg”-esszé alapján az elitkultúra értékeinek eróziója fölött lamentáló Adornót könnyen szembeállíthatnánk a népszerű művészeti formák iránt fogékonyabb Benjammal, Thomas Y. Levin (1991) jóval árnyaltabb képet fest. Adorno három kevésbé ismert, a zene és technológia kapcsolatát vizsgáló esszéjének ([1927] 1991, [1934] 1991, [1969] 1991) első angol nyelvű kiadása elé írt előszavában egy jóval progresszívebb, a népszerű kultúra és technológia iránt érzékeny Adornóról számol be. A német gondolkodó az 1920-as évek közepén az *Anbruch* nevű bécsi avantgárd zenei folyóirat szerkesztőjeként a lapban közölt kritikai írások lehetséges tárgyává tette az addig szigorúan került könnyűzenét, és létrehozott egy új, a zene és a technológia közötti kapcsolatot elemző írásokat közlő rovatot.⁹

9 Programadó szövegeiben így ír Adorno e lapszerkesztési változtatásokról:

„A szociológiai elemzések számára a zene egy egész új területe tárul fel – mely korábban semmiféle komoly ér-

Levin szerint Adorno tisztában volt a népszerű kultúra és a technikai reprodukció Benjamin által hangoztatott radikális potenciáljával, ám azokat mindig veszélyeztetve látta az uralkodó réteg hatalmának fenntartását szolgáló kapitalista kulturális termelés által, mely rendre az uralom céljait kiszolgáló eszközökké szelídíti a népszerű formákat és új technológiákat. A kritikai gondolkodás célja Adorno szerint nem az, hogy lekcinsnylően bírálja, hanem hogy megmentse ezeket a mindent kisajátító hatalomtól.

Adorno álláspontja több változáson is keresztülment. A zene fétisjellegéről szóló esszé és a kultúripar-elmélet a II. világháború elől Amerikába menekülő s az amerikai iparszerű kulturális termelés kultúrsokkjára reagáló Adorno dühös, elkeseredett és provokatív válasza. Bár a „fétisjelleg”-esszében utal rá, hogy a kapitalista keretek között termelt komolyzene termelése és befogadása gyakorlatilag semmiben sem különbözik a népszerű zene előállításától és fogyasztásától/értelmezésétől, s a műfajhatárok mentén felállított kulturális megkülönböztetés „drótakadály” is a hatalom eszköze, mely nélkül „a lakosok nagyon is jól megértenék egymást” (Adorno [1938] 1969), a jazz és egyéb népszerű műfajok – s nem csak commercializálásuk – elleni kirohanásai nem állnak messze a lekcinsnylő bírálattól.

Ugyanakkor az idősebb Adorno jóval kevésbé harcias, már ami a kultúripar egyes csatornáit és technológiáit illeti, és sok esetben mintha Benjamin állításait igazolná. Többek között rendszeres zenei műsort vezetett az északnémet NDR rádióban; s míg a „fétisjelleg”-esszében még elítélte a művek egységét felbontó, népszerű elemeket kiragadó gyakorlatokat – az egyes tételeknek, áriáknak a teljes műből kiragadott, önálló előadását –, 1965-ben készült „Schöne Stellen” (Szép pillanatok) című műsora nem más, mint egy a kedvenc zenei szakaszaiból összeválogott és kommentált montázs (Levin 1991: 44–45). A halála évében, 1969-ben született – az opera és a hosszú játszású hanglez (LP) kapcsolatát vizsgáló – cikke a lemezre rögzített operát nem fetisizált árucikknek, hanem az élőben előadott műnél sokkal értékesebb alkotásnak tartotta, mert az a hallgató számára lehetővé teszi a zene többszöri, elmélyült befogadását, melyet nem zavar meg sem a nézőtér székeinek nyikorgása, sem a színpadon zajló, a zenemű szempontjából felesleges vizuális megjelenítés (Adorno [1969] 1991).

Az 1920-as évek végéről származó *Anbruch*beli programadó szövegekben Adorno olyan kutatási irányokat vázol fel, amelyeknek maradéktalanul megfelelnek az e válogatásban közölt tanulmányok – mindegyik több trendet egymás kontextusában, egymásra hatásában vizsgáló, az iparilag termelt népszerű zene, a technológia és a hatalom viszonyát vizsgáló kritikai elemzés. Míg Benjamin és Adorno fontos előképei a népszerű zene technológiái-

deklódést nem kapott –, amit az *Anbruch*nak be kell fogadnia; nevezetesen a „könnyűzene” teljes területe: a giccs, a jazz, sőt az európai operett, a sláger stb. Ehhez egy nagyon sajátos megközelítés elsajátítására van szükség, mely két szemponttal írható le. Egyrészt fel kell hagyni a komolyzene olyan arrogáns felfogásával, ami azt hiszi, hogy figyelmen kívül hagyhatja az emberek túlnyomó többsége által kizárólagosan fogyasztott zenei anyagot. A giccsset meg kell vizsgálnunk és meg kell védenünk mindennel szemben, ami pusztán magasztosan közepes népszerű művészet: a személyiség, a kultúra stb. ma már rothadó ideáljaitól” (idézi Levin 1991: 27–28).

„A mechanikus [zenével] foglalkozó rovat célja nem pusztán az, hogy az újságírás eszközeivel írja le korunk zenei életének nyilvánvaló trendjeit. Ehelyett megpróbálja megvilágítani a gépesítés igazi jelentőségét, az egyes gépesítéshez kapcsolódó tendenciákat egymással összefüggésben vizsgálja, és megpróbál hatást gyakorolni [a mechanikus médiumok] tartalmi kínálatára. Mindez abból a meggyőződésből fakad, hogy a zene mechanikus bemutatása nagyobb jelentőséget hordoz korunk számára, mint a pusztán tény, hogy ez egy mostanában elérhető technológiai lehetőség. Másképpen fogalmazva: ez a felvetés arra a meggyőződésre alapul, hogy a [mű]alkotások történeti állapota nagymértékben szükségessé teszi, hogy azok mechanikusan kerüljenek bemutatásra” (idézi Levin 1991: 29).

hoz kapcsolódó kritikai vizsgálódásnak, írásaik inkább filozofikus megállapítások, mint a társadalomtudományok mai elvárásrendszerének megfelelő, empirikus adatokra alapozott tanulmányok.

A továbbiakban a zenei technológiák vizsgálatának két lehetséges, nem kis részben az imént vázolt alapokra támaszkodó megközelítését ismertetem részletesen. Bár a technikailag reprodukált formában, kapitalista módszerekkel termelt és értékesített kultúra vizsgálatának szétválasztása termelésre és fogyasztásra ugyanannak a jelenségnek két mesterségesen létrehozott metszetét adja, ez a felosztás egybeesik a kulturális „szövegek” – zenék, filmek, képek – körforgásvizsgálatának némileg egyszerűsítő diszciplináris keretével: a kulturális termelés vizsgálatához a kulturális iparágak politikai gazdaságtanát, míg a kulturális fogyasztás elemzéséhez a kritikai kultúrakutatást szokták többek között (például a fogyasztásszociológia és egyéb területek mellett) kötni (Hesmondhalgh 2002). Ahogyan az e válogatásban közölt tanulmányokból is kiderül, az egyes tudományos platformok közötti határvonalak nem feltétlenül ennyire élesek – hiszen a kultúra nem érhető meg kizárólag az egyik vagy másik oldalról nézve –, most azonban, részben a népszerűzene-kutatás szakirodalmának megfelelően, egyrészt erre a két megközelítési módra fogunk koncentrálni, másrészt eltekintünk az egyes szemléletmódok közötti lehetséges átjárások ismertetésétől.

A kulturális termelés politikája

A népszerű zenében a technológiák és a médiumok által képviselt hatalmi formák végső soron üzleti hatalmak, olyan erők, melyekkel árucikkek és piacok teremthetők, és melyek az egész iparágat létrehozták és működtetik. A legmélyebb szinten ez ideológiai hatalmat jelent: a kommunikációnak, az üzenetek ellenőrzésének, a domináns érdekek és értékek reprezentációjának, kódolásának – és ugyanakkor gyakran elfedésének – hatalmát.

Johnson (1994: 31)

A baloldali kultúrkritikai hagyományra máig hatással van a marxi politikai gazdaságtannak a termelési eszközökkel és módokkal kapcsolatos egyenlőtlenségeket történeti kontextusban vizsgáló szemlélete, amely a „tudományos-technikai forradalmak” és hatalom társadalmi elosztásában bekövetkező változások között szoros összefüggéseket feltételez. A kulturális iparágakról szóló, mind elméleti, mind empirikus szempontból megalapozott könyvében az itt összeválogatott cikkek szerzői között is szereplő David Hesmondhalgh a kulturális termeléssel foglalkozó társadalomtudományos iskolák¹⁰ közül a kulturális termelés leírására az 1980-as, 90-es évek fordulójának európai kutatásai által megalapozott „kulturális iparágak politikai gazdaságtana” megközelítést tartja legalkalmasabbnak. A többek között Bernard Miège és Nicholas Garnham munkáira épülő szemléletmód egyik kiemelkedő képviselője az e blokkban szerzőként szintén megjelenő kanadai Will Straw is. A kulturális iparágak poli-

¹⁰ Hesmondhalgh a kulturális termeléssel foglalkozó diszciplínák között tartja számon a hatalmukat stratégiai céllal használó kulturális termelésben részt vevő nagyvállalatokra és tulajdoni csoportokra koncentráló – s gyakran az összeesküvés-elméletek gyártásával vádolt – Herbert Schiller, Noam Chomsky és Edward Herman nevével fémjelzett észak-amerikai politikai gazdaságtani hagyományt; a kulturális termelés tágabb kontextusát figyelmen kívül hagyó, a termelés intézményi kereteire koncentráló kultúraszociológiai iskolát; és a főként az információk társadalmi áramlásával, a média demokráciában betöltött szerepével foglalkozó radikális médiakutatást (Hesmondhalgh 2002: 32–37).

tikai gazdaságtana az Adorno és Horkheimer által megfogalmazott kultúripar-elmélet kritikájára épül. A kulturális iparágak (*cultural industries*) kifejezés azt a meggyőződést hangsúlyozza, hogy a kulturális termelés nem egy egységes érdekekkel, célokkal és módszerekkel operáló homogén, központilag irányított kultúripar kezében van, hanem számos különböző szempontokat követő és eltérő eszközöket használó, egymással összetett kapcsolatban álló piacon¹¹ folyik, melyben iparáganként más-más szabályok érvényesülnek. Míg Adorno elképzelései szerint a kulturális termelés kizárólag a fennálló rend ideológiai megszilárdításának céljait szolgálja, s nem enged semmilyen, a fennálló renddel szembeni üzenetet, a kulturális iparágak iskola nem osztja ezt a pesszimista szemléletet: a kulturális termelést olyan összetett és ellentmondásos területként látja, ahol az egyes termékek mindig az egyes konkrét esetekben egymással szembenálló elképzelések és erők közötti megállapodások eredményeképpen alakulnak ki. Ez a valóság összetettebb leírására alkalmas szemlélet magyarázatot ad arra is, hogy hogyan jöhetnek létre a kulturális fősodortól eltérő – alternatív és/vagy felforgató – tartalmú kulturális termékek (Hesmondhalgh 2002).

A politikai gazdaságtan elsősorban a termelés etikai kérdéseit feszegeti: a hatalom egyenlőtlen megosztásából eredő igazságtalanságokra kérdez rá. Egyrészt azt vizsgálja, hogy (1) kik férnek hozzá az egyes termelőeszközökhöz – hangszerekhez, zenerögzítési, -manipulációs, -sokszorosítási, -elosztási és -lejátszási technológiákhoz. E hozzáférést nem pusztán az egyes eszközök ritkasága és ára szabja meg, hanem a használatukhoz szükséges háttértudás, és az azokkal kapcsolatos állami szabályozás, gazdasági modellek, illetve társadalmi normák és elvárások is. A hozzáférés alapján a következő eltérő hatalmi pozíciókat különíthetjük el: a termelőeszközök birtokosai, az azokat különböző feltételekkel és megszorításokkal használók, illetve az azokhoz hozzá nem férők. Az egyes hatalmi pozíciók elfoglalása leggyakrabban nem az egyén szabad választásától, esetleges egyéni céljaitól és képességeitől függ, hanem az egyes társadalmi osztályok, nemek, etnikai és világnézeti csoportok közötti erőviszonyoktól. A társadalmi szintű egyenlőtlenségek kezelhetők az egyes technológiák és termelési módok elemzési kereteként; s ugyanakkor lehetséges az is, hogy az egyes termelési eszközök és az ezek használatára építő termelési módok vizsgálatát hívjuk segítségül a társadalmi hierarchiák feltárásához.

Másrészt (2) a kulturális termelés egyben kulturális reprezentáció is: vizsgálhatjuk, hogy az egyes technológiai és termelési formák mely kulturális csoportok számára milyen zenei reprezentációs lehetőséget biztosítottak.

Harmadrészt (3) a hozzáférés feltételei sem mellékesek a hatalmi viszonyok megértése szempontjából. A szigorú értelemben vett politikai gazdaságtan egyik fő kérdése, hogy a kulturális termelésben részt vevő egyes kompetencia és/vagy kulturális identitás alapján definiált csoportok milyen arányban részesednek a közösen létrehozott értéktöbbletből, s mennyi beleszólásuk van az egyes kulturális termékek formáinak és tartalmának kialakításába. Az ódivatúan hangzó „kizsákmányolás” kérdése a zene üzleti szempontú értékesítésének, egész történetének kulcskérdése: a zeneszerzők, az előadók, a zene rögzítésében, reprodukciójában és értékesítésében részt vevő munkások, a kiadóvállalatok tulajdonosai mind más-más anyagi feltételekkel vesznek részt a rögzített zene előállításában és forgalmában, s az

¹¹ Például televízió, rádió, nyomtatott valamint elektronikus könyv- és magazinkiadás, internetes tartalomszolgáltatások, zene, film, elektronikus játékok, reklám.

egyenlőtlenségek nem csak a kifizetések, de az egyes kollektíven létrehozott termékekhez fűződő személyes hozzájárulás elismerésének és feltüntetésének mértékében is mérhetők.

Negyedrészt nem lehet figyelmen kívül hagyni annak a kérdését sem, hogy (4) hogyan oszlanak meg a társadalomban az egyes termelőeszközök tulajdoni viszonyai, s milyen ellenőrzést gyakorolnak a tulajdonosok a kulturális termelés tartalma és formái felett.

Végül (5) az államhatalom egyes technológiákhoz, termelési módokhoz való viszonyának vizsgálata is a terület alapvető fontosságú kérdései közé tartozik. Az állami szabályozás dekonstrukciója hozzásegíthet minket annak megértéséhez, hogy az egyes technológiákat és termelési módokat hogyan próbálja meg a hatalmi elit saját uralmi pozíciójának konzerválására vagy javítására felhasználni vagy elfojtani. A kulturális termelés állami szabályozásának fő eszköze a szerzői jog, s e kérdés implicit módon jelen van David Sanjeknek a hangminta alapú zenével foglalkozó cikkében is, mikor az újonnan megjelenő technológiák által lehetővé tett kompozíciós módszerek kapcsán kialakult jogi konfliktusokról beszél.¹²

A kulturális termelés független és nagyipari módszereit egyaránt kutató David Hesmondhalgh (lásd például 1996; 1998a; 1998b; 2002) itt közölt cikkében hasonló – a termelési eszközökre és termelési módokra vonatkozó – szempontrendszer következetes végiggondolását és empirikus vizsgálatát kéri számon a brit politikai és kulturális baloldalon, amikor azt állítja, hogy azok egyaránt kudarcot vallottak az 1990-es évek elektronikus tánczenei robbanásának politikai értelmezésében. Az elektronikus tánczenével kapcsolatos mítoszok a zene „demokratizálásáról” szóltak, mind a „hálószoza-stúdiókban” használt új technológiákkal – azaz a „termelőeszközökkel” –, mind a zene kereskedelmi forgalmának módszereivel – azaz a „termelési móddal” – kapcsolatban, ám a hozzáférés valós viszonyait senki sem vizsgálta meg közelebbről. Egy zenei szoftverekkel feltöltött számítógép nem feltétlenül elérhetőbb anyagilag, mint egy elektromos gitár, és bár a zenei szoftverek használatához sincs feltétlenül szükség hagyományos értelemben vett zenei ismeretekre, a kezelésükhöz szükséges szaktudás ugyanolyan belépési korlátot jelent, mint hagyományos hangszerek esetén a szolfézs. Az egyes zenei technológiák kapcsán tehát vizsgálhatjuk, hogy azok a társadalom egyes csoportjai számára hogyan módosítják a hozzáférés feltételeit, ugyanakkor nem csak a zene előállításához szükséges technológiák képezhetik a vizsgálat tárgyát, hanem minden olyan eljárás, amely szerepet játszik a zene fogyasztókhöz történő eljuttatásában.

A zenei termelés kritikai elemzése gyakran kizárólag a zeneiparon belüli üzleti-jogi egyenlőtlenségekre, konfliktusokra koncentrálnak, s nem foglalkozik közvetlenül az egyes hangrögzítési, manipulációs, tárolási és lejátszási technológiákra vonatkozó kérdésekkel. Ettől eltérő, de érdekes elemzési lehetőségeket nyit az egyes technológiák kereskedelmi alkalmazása által tükrözött és befolyásolt hatalmi viszonyokat történeti szempontból vizsgáló megközelítés. Will Straw óriás kislemezeiről írt tanulmánya (1999, I. a jelen blokkban) egy olyan zenetárolási formátum születéséről szól, amely máig meghatározó médiuma a tánczenei klubkultúráknak.¹³ Bár az új formátum véletlen felfedezését a zeneipar óriáscegei saját

12 E problémakör explicit vizsgálatát nyújtja Siva Vaidhyathan (2001) az egyes kulturális javak – s nem csak a zene – technikai reprodukcióját, manipulációját és terjesztését lehetővé tevő technológiákkal kapcsolatos amerikai állami – szerzői jogi – szabályozás változásait nyomon követő könyvében. Fő állítása, hogy az elmúlt száz évben a szerzőijog-tulajdonosok – szerzők, s még inkább a kulturális iparágak – sikeres lobbitevékenységének köszönhetően a korábban a társadalom céljait szem előtt tartó jogi szabályozás ma a már megállapodott, sikeres szerzők és cégek anyagi érdekeit védi, s olyan korlátokat állít, amelyek nagyban megnehezítik az újonnan jövő előadók munkáját.

13 A klubkultúrákkal kapcsolatban jó kiindulópont Thornton (1996), Redhead, Wynne és O'Connor (1997),

promóciós céljaira próbálták felhasználni, a tanulmány jó példája annak, amit Adorno elképzelhetetlennek tartott: a klub-DJ-k nem voltak hajlandók bábként szolgálni a zeneipar érdekeit. Straw története a zeneipar egyes szereplői közötti érdekellentétről szól, s e konkrét helyzetben a lemezlovasok voltak erősebb hatalmi pozícióban, nem pedig a cégek tulajdonosai, az óriás kislemezre rögzített előadók vagy a marketingosztály-vezetők. Érdekes adalék Straw cikkéhez, hogy miután a zeneipar óriáscégei néhány év után felhagytak e médium használatával, az óriás kislemez a klubkultúra kis független lemezkiadóinak fő promóciós eszközévé vált. Míg a szélesebb közönség elérésében érdekelt nagyok számára rendelkezésre álltak a klub-DJ-k általi promócionál hatékonyabb marketingeszközök is – magazin-, tévé- és rádióhirdetések, óriásplakátok, zenei rádió- és televízióműsorok –, a szűk, szubkulturális közönségeket megcélzó függetlenek számára a fent felsoroltaknál olcsóbb és hatékonyabb eszköz az adott zenei műfaj meghatározó, ízlésformáló DJ-ihez eljuttatott óriás kislemez. Az egyes technológiák kulturális termelésben betöltött szerepe és a hatalomhoz fűződő viszonya tehát térben és időben változó, s mindig az egyes konkrét helyzetekben részt vevő hatalmi és érdekcsoportok közötti egyezkedések függvényében alakul.¹⁴

Hogy a kultúra kritikai elemzésének mennyire mesterséges eszköze a termelés és fogyasztás szétválasztása, jól látszik abból is, hogy a DJ-k maguk sem pusztán a kulturális termelés szereplői, hanem egyben a rögzített zenei termékek fogyasztói is: az óriás kislemezt saját elképzeléseiknek megfelelően használó, értelmező és kisajátító lemezlovasokról szóló beszámoló olyan elemzési terepre vezet át minket, amely többek között már a kritikai kultúrakutatás területéhez is kapcsolódik.

Fogyasztás, használat, értelmezés, hatalom¹⁵

Ez mindig belvárosi dolog volt, egy bizonyos közönség bulija. De többről volt szó, mint pusztán zenehallgatásról; a felszerelés annyira erős volt és a hangulat annyira sodró, hogy éreztük. Mikor táncoltunk, akkor részeivé váltunk. A miénk volt, és sokan szerettünk volna tenni valamit, amivel hozzájárulhatunk a dologhoz.

Derrick Harriott¹⁶

Míg a marxista kritikai hagyomány a termelésben látta a történelem mozgatóerejét, a kritikai kultúrakutatás számára a fogyasztás nem csupán a javak gazdasági körforgásának egyik fázisa, hanem az egyéni és csoportidentitások alakításának és alakulásának legfontosabb színtere (Vörös 1996). Míg Adorno és Horkheimer kultúripar-elmélete a kulturális termékek fogyasztásában mindenképpen a behódolást, a fetiszizált árucikkek által képviselt he-

Poschardt (1998), Maughan és Smith (2000), Fejér (2000).

14 Jó példa erre az óriás kislemez későbbi sorsa is: bár e médium sokáig meghatározó szerepet töltött be bizonyos alternatív zenei termékek népszerűsítésében és körforgásában, Hesmondhalgh itt közölt cikke megjegyzi, hogy a lemezipar óriáscégei hogyan vették ismét birtokba a promóciós „fehér címkés” óriás kislemezt az elektronikus tánczenei piacok megerősödésével.

15 Tekintettel arra, hogy a *Replika* korábban számos, a fogyasztás és kultúra kapcsolatát megvilágító írást közölt, illetve két tematikus válogatásban is egészen explicit módon körüljárta a témát („Fogyasztás és kultúra” [21–22. szám], „Fogyasztói szocializmus” [26. szám]), e tanulmányban viszonylag röviden tárgyalom e terület elméleti vonatkozásait, s inkább a zenei technológiával kapcsolatos lehetséges kutatási irányokat igyekszem bemutatni.

16 Idézi Bradley (2001) a jamaikai *reggae sound systemek* (az 1950–70-es évek mobil diszkói) köré csoportosuló szubkulturális közösségek korai időszakáról.

gemón ideológia elfogadását látta, a birminghami intézet munkatársai nem osztották ezt a pesszimizmust. A kritikai kultúrakutatás a fogyasztókban máig a tömegkulturális termékek és mindennapi használati tárgyak saját – az előállítók szándékaitól sokszor független, sőt azoknak szögesen ellentmondó – értelmezéseit megteremtő, azokat saját céljaiknak, elképzeléseiknek megfelelően használó, kisajátító autonóm egyéneket feltételez. Ezen – az 1960-as évek francia posztstrukturalista irodalomkritikájának elméleti meglátására építő – álláspont szerint az egyes termékek nem kizárólag előállítóik szándékainak megfelelően interpretálható „zárt szövegek”, hanem számtalan „olvasatot” rejtenek, melyek azok fogyasztása/használatában közben aktualizálódnak (Hesmodhalgh 2002).

Nem egyértelmű, hogy a fogyasztók jelentéstulajdonítási szabadságának hol húzódnak a határai, s a kritikai kultúrakutatás egyik kutatási iránya pont azt vizsgálja, (1) hogy milyen eszközökkel és mennyire hatékonyan befolyásolják a „szövegek” (kulturális termékek, hírek, árucikkek) értelmezését a társadalom egyes érdek/hatalmi csoportjai.¹⁷ Egy másik, ezzel szorosan összefüggő kérdés, (2) hogy milyen jelentéseket hordoznak az egyes „szövegek” a társadalom különböző – vagyoni, etnikai, nemi, világnézeti, szakmai – csoportjai, szubkulturái számára. Végül (3) az e jelentésekkel telített szövegek fogyasztása vagy elutasítása vizsgálható az egyén vagy csoport identitáspolitikai cselekvéseként is.

Míg a népszerűzene-kutatás kifejezetten a zenével foglalkozó ága számára a „szövegek” maguk a zenei stílusok, a zenei kifejezőeszközök vagy a dalszövegek, lehetséges e „szövegek” a létrejöttének, körforgásának, befogadásának és újrahazsználatának a technológiát is figyelembe vevő vizsgálata. Jó példa erre Gilroy, aki a modern transzatlanti fekete¹⁸ kulturális identitás szempontjából meghatározónak tartja a Karib-szigetek, Nagy-Britannia és az Amerikai Egyesült Államok fekete közösségei közötti, jórészt rögzített formában keringő népszerű zenei formákat (Gilroy 1992, 2003).

A rögzített formában keringő zene nemcsak az egyes közösségek közötti kapcsolattartás és kommunikáció eszköze, hanem a kisebbségi reprezentációé is. Az afroamerikai népszerű zene egyik legfontosabb kulturális momentuma az eredetileg a fekete közönségnek szóló, s fekete előadók felvételeit tartalmazó *race record*¹⁹ megjelenése a 20. század elején (Gronow és Ilpo 1999). A fekete zene rögzített formában történő megjelenése nemcsak annak – akkoriban egyáltalán nem evidens – kulturális relevanciáját és értékét sugallta, de fontos szerepet játszott e marginalizált társadalmi csoport politikai programjának és kulturális identitásának artikulálásában és alakításában. Jó példa erre James Brown „(Say It Loud) I’m Black and I’m Proud” ([Mondd hangosan] Fekete vagyok és büszke) (1969)

17 Általánosabban fogalmazva: hogyan hozza létre a társadalom az egyes szövegek jelentéseit.

18 A rasszizmust minden formájában elutasító és mélyen megvető („fehér”) emberként nehéz helyzetben vagyok, amikor a politikailag korrektség (PC) diskurzusában „afroamerikaiként”, „afroeurópaiként” stb. megnevezett kulturális/etnikai csoportokról kell beszélnem. Miközben a szóismétlés elkerülésével küzdök, kénytelen vagyok egyaránt használni a PC-nyelv kényszeredett, mesterkéltné kifejezését (amit a megnevezett közösség tagjai méltán tarthatnak/tartanak degradálóknak, kívülről rájuk aggatott idegen bélyegnek, a rasszizmust elfedő finomkodó kirekesztésnek), és az én számból feltehetőleg ugyanilyen sértőnek hangzó, ám a közösség tagjai által önmagukra leggyakrabban és büszkén használt „feketét”. A „fekete előadó” és a „fekete” kifejezések az ő diskurzusukban mindennapi kifejezések, s én csak e lábjegyzettel védekezhetek az ellen, hogy bárki is a borszínre tett utalásként értse.

19 A faji lemez, a race record nem technológiai formátum, hanem a kor hirdetéseiben, zenekritikaiban és zenei katalógusaiban megjelenő kifejezés, amely zenei „műfajra”, piaci szegmensre utal, hasonlóan, mint a „klasszikus lemezek” vagy a „tánczenei lemezek” jelölések. A második világháborút követően a zenei terminológiában a politikailag korrektebb rhythm & blues kifejezés vette át a helyét, mely máig (r&b) az afroamerikai népszerű zene címkéje maradt.

című felvétele, mely úgy vált a fekete népszerű zenével szorosan összefüggő afroamerikai polgárjogi aktivizmus történetének egyik meghatározó dalává, hogy az etnikailag vegyes közönségre, illetve a robbanékony politikai helyzetre tekintettel szinte soha nem hangzott el élő koncerten (Rowland 2003), s kizárólag a rögzített formának köszönhette ismertségét és népszerűségét.²⁰ Az eredetileg kizárólag az afroamerikai vásárlók piac kiaknázását célzó race record hamarosan komoly népszerűsége tett szert a fehér közönség körében is. Ez elősegítette a szegregált társadalom elkülönült csoportjai közötti kulturális szakadék áthidalását, és lehetőséget teremtett egyfajta interkulturális párbeszédre.²¹

Az afroamerikai kisebbség természetesen csak példa, ugyanígy vizsgálhatjuk a hangrögzítés vagy a zene áramlását szolgáló médiatechnológiák és a kisebbségi reprezentáció, a melegdiszko és -house, a feminista rock vagy a cigányzene kapcsán.

Egy másik, e válogatásban legmarkánsabban Keir Keightly tanulmánya által képviselt rögzítettzene-kutatási megközelítés az Arjun Appadurai által kitűnő elméleti keretbe foglalt, a hatalmi konfliktusok iránt érzékeny tárgyanthropológia (Appadurai 1986), melynek „szövegei” – vizsgálati tárgyai – nem, vagy nem elsősorban a zene, hanem olyan tárgyak, melyek a hangrögzítéshez, -tároláshoz, -manipulációhoz, -terjesztéshez vagy -lejátszáshoz kapcsolódnak.

Ahogy Keightly cikkéből kiderül, e technológiák maguk is megváltoztathatják a társadalomban fennálló hatalmi viszonyokat – a férfiak a hifi-lejátszóberendezésekkel eszközt kapnak az otthoni tér fölötti rendelkezés visszaszerzésére –, ám e változás nagyban függ attól is, milyen – konkrét használatokat is befolyásoló – értékek, értelmezések tapadnak az egyes berendezésekhez. Keightly azt vizsgálja, hogy hogyan alakultak ki az Amerikai Egyesült Államokban az 1950-es években a hifilejátszó eszközökhöz kapcsolódó, pusztán funkcionálisukon túlmutató kulturális jelentések és használatok a középosztályban, s ezek hogyan függenek össze az adott kor nemek közötti konfliktusaival.²² Az új technológiákhoz kapcsolódó jelentések kialakulása sok mindent elmond a kor társadalmi viszonyairól. Mivel az új eszközöknek még nincs „társadalmi élete”, nem alakultak ki bevett használati formái és értelmezései, gyakoriak az ezekkel kapcsolatos morális pánikok,²³ melyek a valós veszélyek és előnyök felmérése helyett gyakran inkább az egyes társadalmi csoportok érdekeinek érvényesítését, értékrendjének védelmét vagy megszilárdítását szolgálják (Marvin 1988).

Keightly elemzésének észrevétele, hogy a nem és a hifi kapcsán kibontakozó, magazinokban folyó diskurzust nem pusztán az otthon terének ellenőrzése feletti nemek közötti kommunikáció formálja, de a gyártók által reklámokban megfogalmazott mítoszok is, me-

20 A politikailag tudatos afroamerikai zenei felvételekről, illetve a polgárjogi mozgalmak és a „fekete zene” kapcsolatáról jó áttekintést ad két válogatáslemez-sorozat (Maycock 1999 és 2000; *Black & Proud...* 2002).

21 Ugyanakkor nem állíthatjuk, hogy a rögzített zenei termékeken keresztül zajló kisebbségi kulturális reprezentáció problémamentes terület. Nem csak az előző fejezetben már említett hozzáférési, tulajdoni szempontok vagy a hasznából történő részesedés aránya jelenthetnek hatalmi konfliktusokat. Ugyanígy problémákat vetnek fel a következő kérdések: (a) Mennyiben formáltak a piaci értékesíthetőség szempontjai és a technológia korlátai az afroamerikai kultúra reprezentációját a zenében? (b) Mennyire nyújtanak e zenei termékek reális képet a „többségi társadalom” számára az afroamerikai kultúráról? (c) Mennyire alkalmas a zenei termelés arra, hogy valós interkulturális párbeszédet generáljon, s mennyiben teszi lehetővé pusztán az „esztétizált más” passzív fogyasztását? Ez utóbbi kérdéssel Hesmondhalgh is foglalkozik e válogatásban közölt írásában.

22 A nemek közötti hatalmi konfliktusok és a népszerű zene kapcsán jó kiindulási pont Shepherd (1987) és Whitely (1997).

23 A morális pánikkal kapcsolatban lásd Kitzinger Dávid írását (2000) és az általa szerkesztett blokkot a *Replika* 40. számában.

lyek egyrészt meglovagolják a nemek közötti konfliktust, másrészt a saját érdekeiknek megfelelően próbálják alakítani a hifi értelmezését. Bár a hifirajongó messze nem az a kapitalista marketingmítoszok által visszafejlesztett hallású, passzív fogyasztói archetípus, aminek Adorno a „fétisjelleg”-esszéiben ábrázolja, saját – fogyasztáson keresztül történő – identitásdefiníciójára kétségtelenül hatással vannak ezek a mítoszok. Az elektronikus tánczenéhez kapcsolódó, Hesmondhalgh által megkérdőjelezett népszerű értelmezések is hasonlóan táplálkoznak a marketingmítoszokból és a tánczenei közönség és előadók²⁴ alternatív, független vagy lázadó identitás iránti vágyából. A kultúra kritikai vizsgálatának nehezen eldönthető, ám megkerülhetetlenül fontos kérdése, hogy hogyan oszlik meg a hatalom a termékeket előállító – marketingmítoszaiban a fogyasztók és fogyasztói csoportok identitásaspirációit egyszerre felhasználó és alakító – kulturális termelők és a termékeket saját szájuk íze szerint értelmező és felhasználó fogyasztók között.

Záró gondolatok

Ahogy a lábjegyzetekből, zárójelekből és elvarratlanul hagyott szálakból talán kiderült, a technológia-zene-hatalom hármasságon keresztül a „tudáshoz vezető ösvény” valóban inkább nehezen átlátható csatatér, mint jól kiépített, egyértelmű útvonal. Az egyes vizsgálati terek, módszerek, szempontok, előfeltevések és beszédmódok közül mindenki szabadon válogatva építheti fel saját kartográfiai univerzumát. Üdvözítő megoldások, kizárólagos érvényű leírások és egyértelmű összefüggések keresése helyett az alábbi válogatás szerzőihez hasonlóan be kell érünk azzal, hogy megsejtjük az első látásra lényegtelennek vagy semlegesnek tűnő zenei technológiák szerepét egyebek mellett a zenei alkotás és befogadás változása vagy a hatalom társadalmi elosztása területén.

Hivatkozott irodalom

- Adorno, Theodor W. ([1927] 1991): The Curves of the Needle. In *October* 55: 48–55.
- Adorno, Theodor W. ([1934] 1991): The Form of the Phonograph Record. In *October* 55: 56–61.
- Adorno, Theodor W. ([1938] 1969): Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója. In *Zene, filozófia, társadalom*. Budapest: Gondolat, 227–274. Elérhető az interneten: http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/adorno_fetisjelleg.htm (2004. 03. 25.).
- Adorno, Theodor W. ([1969] 1991): Opera and the Long-Playing Record. In *October* 55: 62–66.
- Appadurai, Arjun (1986): Introduction: Commodities and the Politics of Value. In *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Arjun Appadurai (szerk.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Attali, Jacques (1985): *Noise. The Political Economy of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- Benjamin, Walter ([1936] 1969): A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In *Kommentár és prófécia*. Budapest: Gondolat, 301–335. Elérhető az interneten: http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/benjamin_sokszorosit.htm (2004. 03. 25.).
- Bóta Barnabás és Fülöp Zoltán (2000): A keverő is hangszer. Beszélgetés magyar DJ-kkel. In *Replika*, 2000/39.
- Bradley, Lloyd (2001): *Bass Culture. When Reggae was King*. London: Penguin.
- Bull, M. (2000): *Sounding Out the City. Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Chadabe, Joel (1997): *Electric Sound. The Past and Promise of Electronic Music*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- Chanan, Michael (1995): *Repeated Takes. A Short History of Recording and Its Effects on Music*. London – New York: Verso.

²⁴ A hazai elektronikus tánczenével kapcsolatos népszerű értelmezések (l. például Bóta és Fülöp 2000) több ponton a Hesmondhalgh által felsorolt mítoszokat visszhangozzák.

- Coombe, Rosemary és Andrew Herman (2001): Culture Wars on the Net: Trademarks, Consumer Politics and Corporate Accountability on the World Wide Web. In *South Atlantic Quarterly* (Culture and the Law különszám, Gaurav Desai [szerk.]), 100(4): 917–945. Elérhető az interneten: http://www.yorku.ca/rcoombe/publications/05-SAQ_100.4_Coombe.pdf (2004. 04. 07.).
- Copeland, Peter (1991): *Sound Recordings*. London: The British Library.
- Cunningham, Mark (1999): *Good Vibrations. A History of Record Production*. London: Sanctuary.
- Cutler, Chris (1990): Necessity and Choice in Musical Forms: Concerning Musical and Technical Means and Political Needs. In *Cassette Mythos, Autonomedia*. Elérhető az interneten: <http://www.halcyon.com/robinja/mythos/ChrisCutler.html> (2004. 06. 24.).
- Day, Timothy (2002): *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. New Haven – London: Yale University Press.
- Eisenberg, Ewan (1987): *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. London: Picador.
- Fejér Balázs (2000): A Parti. Antropológiai sűrű leírás. In *Replika* 39: 61–74.
- Fink, Robert (1998): Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon. In *American Music* 16(2): 135–179. Elérhető az interneten: http://www.findarticles.com/cf_dls/m2298/2_16/53552766/p1/article.jhtml?term= (2004. 04. 07.).
- Frith, Simon (1996): Technology and Authority. In: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon és Andrew Goodwin (szerk.) (1990): *On Record. Pop, Rock and Written Word*. New York: Pantheon Books.
- Gilroy, Paul (1992): *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gilroy, Paul (2003): Between the Blues and the Blues Dance: Some Soundscapes of the Black Atlantic. In *The Auditory Cultures Reader*. Michael Bull és Les Back (szerk.). Oxford: Berg.
- Goodwin, Andrew (1991): Popular Music and Postmodern Theory. In *Cultural Studies* 5(2): 174–190.
- Gronow, Pekka és Ilpo Saunio (1999): *An International History of the Recording Industry*. London – New York: Cassel.
- Hesmondhalgh, David (1996): Flexibility, Post-Fordism and the Music Industries. In *Media, Culture and Society* 13(1): 34–61.
- Hesmondhalgh, David (1998a): The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production. In *British Journal of Sociology* 49(2): 234–251.
- Hesmondhalgh, David (1998b): Post-Punk's Attempt to Democratise the Music Industry: the Success and Failure of Rough Trade. In *Popular Music* 16(3): 255–274.
- Hesmondhalgh, David (1999): Indie: The Institutional Politics and the Aesthetics of a Popular Music Genre. In *Cultural Studies* 18(3): 469–488.
- Hesmondhalgh, David (2002): *The Cultural Industries*. London: Sage.
- Horkheimer, Max és Theodor Adorno ([1944] 1990): *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredék*. Budapest: Atlantisz.
- Johnson, Roger (1994): Technology, Commodity, Power. In *Computer Music Journal* 18(3): 25–32.
- Kitzinger Dávid (2000): A morális pánik elmélete. In *Replika* 40: 23–49.
- Lebrecht, Michael (1997): *Who Killed Classical Music? Maestros, Managers and Corporate Politics*. New York: Birch Lane Press.
- Levin, Thomas Y. (1991): For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility. In *October* 55: 23–47.
- Link, Stan B. (2001): The Work of Reproduction in the Mechanical Aging of an Art: Listening to Noise. In *Computer Music Journal* 25(1): 34–47.
- Maughan, Tim és Richard J. Smith (2000): Ifjúsági kultúra és posztfordiánus gazdaság. In *Replika* 39: 75–91.
- Marvin, Carolyn (1988): *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press.
- McLuhan, Marshall (2001): *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. Budapest: Trezor.
- Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Mowitz, John (1987): The Sound of Music in the Era of Its Electronic Reproducibility. In *Music and Society*. Richard Leppert and Susan McClary (szerk.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Oldal Gábor (1981): *Zene futószalagon. A szórakoztató muszika világtörténete*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Poschardt, Ulf (1998): *DJ Culture*. London: Quartet.
- Redhead, Steve, Derek Wynne és Justin O'Connor (szerk.) (1997): *The Clubcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
- Rowland, Matt (2003): For Sweet People from Sweet Charles. In *Wax Poetica* 5: 19–32.

- Sanjek, David (2001): 'Don't have to DJ No More': Sampling and the 'Autonomous' Creator. In *Popular Culture. Production and Consumption*. C. Lee Harrington és Denise D. Bielby (szerk.). London: Blackwell.
- Sanjek, Russel és David Sanjek (1991): *American Popular Music Business in the 20th Century*. New York: Oxford University Press.
- Shepherd, John (1987): Music and Male Hegemony. In *Music and Society*. Richard Leppert and Susan McClary (szerk.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Straw, Will (1997a): 'Organized Disorder': The Changing Space of the Record Shop. In Redhead et al. (szerk.) (1997: 57–65).
- Straw, Will (1997b): Sizing Up Record Collections. Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture. In *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Sheila Whitley (szerk.). Oxford: Blackwell, 57–65.
- Straw, Will (1999): Exhausted Commodities: The Material Culture of Music. In *Canadian Journal of Communication* (25)1. Elérhető az interneten: http://cjc-online.ca/title.php3?page=14&journal_id=32
- Taylor, Timothy D. (2001): *Strange Sounds. Music, Technology & Culture*. New York – London: Routledge.
- Thornton, Sarah (1996): *Clubcultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Hannover – London: Wesleyan University Press.
- Théberge, Paul (1997): *Any Sound You Can Imagine, Making Music/Consuming Technology*. London: Wesleyan University Press.
- Vaidhyanathan, Siva (2001): *Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity*. New York: New York University Press. A könyv két fejezete elérhető az interneten: <http://homepages.nyu.edu/~sv24/Chapter4.pdf> és <http://homepages.nyu.edu/~sv24/Chapter5.pdf> (2004. 03. 16.).
- Vörös Miklós és Nagy Zsolt (1995): Kultúra és politika a mindennapi életben. In *Replika* 17–18: 153–156.
- Vörös Miklós (1996): Fogyasztás és kultúra. In *Replika* 21–22: 77–79.
- Whitley, Sheila (szerk.) (1997): *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Oxford: Blackwell.
- Wicke, Peter (2000): *A szórakoztató zene Mozarttól Madonnáig*. Budapest: Athenaeum.
- Wolff, Janet (1999): Cultural Studies and the Sociology of Culture. In *Invisible Culture* (1)1. Elérhető az interneten: http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/wolff/wolff.html (2004. 04. 08.).

Diszkográfia

- James Brown (1969): *Say It Loud: I'm Black & I'm Proud*. King Records, LP.
- James Maycock (szerk.) (1999): *Stand Up and Be Counted. Soul Funk and Jazz From a Revolutionary Era Vol.1.* Harmless, 2LP.
- James Maycock (szerk.) (2000): *Stand Up and Be Counted. Soul Funk and Jazz From a Revolutionary Era Vol.2.* Harmless, 2LP.
- Black & Proud. The Soul of The Black Panther Era Vol.1.* (2002): Trikont, 2LP.
- Black & Proud. The Soul of The Black Panther Era Vol.2.* (2002): Trikont, 2LP.

Linkek

- International Association for the Study of Popular Music (IASPM):** A Popular Music Studies nemzetközi szervezete.
<http://www.iaspm.net/>
- A népszerű zene kutatásával foglalkozó egyetemi tanszékek listája**
<http://www.iaspm.net/iaspm/unis.html>
- Everyday I Write the Book.** A rock- és popzenével foglalkozó tudományos szövegek Gilbert B. Rodman- és Norma Coates-féle bibliográfiája:
<http://www.cas.usf.edu/communication/rodman/biblio/biblio-front.html>
- A Humboldt-Universität zu Berlin, Forschungszentrum Populäre Musik on-line könyvtára** számtalan ingyenes letölthető szöveggel és tematikus bibliográfiákkal:
http://www2.hu-berlin.de/fpm/list_e.htm
- Részletes Popular Music Studies linkgyűjtemények**
<http://www.iaspm.net/iaspm/instit.html>
http://www2.hu-berlin.de/fpm/intern_e.htm

Folyóiratok

Popular Music & Society (1971–)

<http://www.tandf.co.uk/journals/titles/03007766.asp>

Popular Music (1981–)

http://titles.cambridge.org/journals/journal_catalogue.asp?mnemonic=pmu

Journal of Popular Music Studies (1988–)

<http://www.blackwellpublishing.com/journal.asp?ref=1524-2226&site=1>

Populáris zenével foglalkozó on-line folyóiratok:

Tracking: Journal of Popular Music (1988–1992) A Journal of Popular Music elődjének teljes on-line archívuma

<http://www.icce.rug.nl/%7Esoundscapes/DATABASES/TRA/Tracking.html>

Soundscapes (1998–)

<http://www.icce.rug.nl/oger-bin/contents/contents.cgi?01>

Echo – A music centered journal (1999–)

<http://www.echo.ucla.edu/volume5-issue2/archives/index.html>

Popular Musicology On-line (2000–)

<http://www.cyberstudia.com/popular-musicology-online/>

Review of Popular Music Az IASPM hírlevele és folyóirata

http://www.iaspm.net/RPM_33_34.pdf

Critical Musicology Journal (1997–)

<http://www.leeds.ac.uk/music/info/critmus/>

Populáris kultúrával – így zenével is – foglalkozó on-line folyóiratok:

Popcultures

<http://www.popcultures.com/>

Switch

<http://switch.sjsu.edu/>

Cultronix

<http://eserver.org/cultronix/>

Media-Culture

<http://www.media-culture.org.au/>

21C

<http://www.21cmagazine.com/>

Canadian Journal of Communication

<http://www.cjc-online.ca/>

To The Quick

<http://to-the-quick.binghamton.edu/>

CTheory

<http://www.ctheory.net/library/journal.asp?journalid=24>