

# Alámerülés vagy fürdő?

## A szubkultúra-kutatás új útjain

*Kovács Gábor*

Tófalvy Tamás: *Túl a szubkultúrán és vissza. Populáris zenei színterek, műfajok és az internet.* Szépmesterségek Alapítvány, 2017. 210 oldal.

Vajon jól jártam volna, ha húszévesen lett volna lehetőségem előfizetni a Spotifyra? Az elmúlt két és fél évtized lenyűgöző technológiai fejlődésének, a vég nélkül sorolható praktikus előnyöknek és a műszaki paraméterek objektív javulásának dacára, vajon miért nem tudok e kérdésre egy harsogó „igen”-nel válaszolni? Mint a technológia fejlődésének története során oly sokszor, az új megjelenésével együtt jár a régi eltűnése vagy marginalizálódása. Ezt a folyamatot pedig nem könnyű szenvtelenül, távolságtartással szemlélni, viszszagondolva a gondosan összeállított CD-gyűjteményemre, arra, hogy sok-sok éven át a hallgatói ösztöndíjamat szinte az utolsó fillérig CD-kre költöttem (legfeljebb havonta egyet-kettőt tudtam vásárolni), és hogy milyen szertartásosan helyeztem egy-egy új darabot a lejátszó finoman kigördülő fiókjába. És mindezt csak akkor tettem, ha biztos voltam benne, hogy a következő 60–70 percben semmilyen körülmény nem fog megzavarni, és a teljes albumot végighallgathatom. A zenehallgatás sokunk számára olyasféle tevékenység volt, mint a filmnézés: magától értetődő volt, hogy koncentrált figyelem nélkül értelmetlen zenét hallgatni. Ha barátokkal közösen hallgattunk zenét valamelyikünk lakásán, a beszélgetés tárgya nem lehetett más, mint a zene, ami éppen szólt. Mikor Sydneyben jártam, két CD árát tudtam kigazdálkodni a zsebpénzemből, Fred Frith *The Technology of Tears* című albumát ott kellett hagynom; hazafelé a repülőn azon tépelődtem, vajon hallhatom-e valaha, vagy végzetes hibát követtem el? Itthon, Budapesten, egy-egy CD megvásárlásához a lemezboltban – vagy éppen a terjesztő magánlakásán – sokszor többórányi személyes beszélgetés élménye kapcsolódott; valóban: miféle üzleti hatékonyság ez, milyen értelmetlen pazarlása a kereskedelmi dolgozó munkaidejének?

Szinte minden gyakorlati érv a fizikai hanghordozó ellen szól: drága, a ritkaságok nehezen beszerezhetők, véges élettartamú, nehezen megosztható, sok helyet foglal



feleslegesen. Ha lett volna 25 évvel ezelőtt felhőalapú zeneszolgáltatás, az első előfizetők között lettem volna. Valószínű, hogy nem néhány tucat előadót ismerem volna meg, hanem néhány százat, nem 150–200 albumot, hanem sokezeret. Minden bizonnyal jóval átfogóbb rálátással rendelkeznek az általam preferált zenei műfajokra. Visszatekintve, valahogy mégis úgy érzem, sok fontos, a zenéhez kapcsolódó pillanat és érzelem maradt volna a ki az életemből, ha a technológia két-három évtizeddel hamarabb jutott volna el mai fejlettségi szintjére: azzal, hogy a hozzáférés elől szinte minden akadály elhárult, úgy érzem, a zenei művek kultikus értéke jelentős mértékben inflálódott, kevesebb eséllyel foglalják el a centrumot bárki életében. Agyonhallgatnám-e bármelyik albumot a stream-alapú szolgáltatók korában? Nem látok olyan tényezőt, ami erre motiválna: bármilyen különleges élmény egy olyan dzsesszimpvizációt hallgatni, amelynek szinte minden motívumát kívülről fújja az ember, erről a tapasztalatról valószínűleg lemaradnék. Pedig egy többszáz alkalommal meghallgatott albummal az ember bensőséges viszonyba kerül. Ezt a ma talán már ódivatú zenefogyasztási szokást egy egészen profán körülmény eredményezte: a CD-lemez annyira drága volt, hogy az átlagos anyagi helyzetű zenerajongó fiatal néhány hétig nem tudott mást hallgatni, mint a legfrissebben beszerzett darabot, amiből egyébként is igyekezett az utolsó csepp esztétikai élményt is kifacsarni, ha már ilyen komoly összeget áldozott rá.

Tófalvy Tamás *Túl a szubkultúrán és vissza* című könyvét elolvastva már világosan látom, hogy a fizikai hanghordozók iránti nosztalgikus érzelmeimmel nem vagyok egyedül, és sokkal pontosabban értem, hogy a technológia és a kultúra egymásra hatásainak bonyolult összjátéka hogyan eredményezte a zenefogyasztási szokások gyökeres átalakulását az elmúlt két évtized során. Az esszékötet átfogó képet ad a szubkultúra-kutatás történeti korszakairól, a hangrögzítés és zeneterjesztés technológiai fejlődésének kulcsállomásairól, és arról, hogyan befolyásolták e folyamatok a zenei műfajok körül kialakult közösségek kulturális identitását és belső diskurzusát. A szerző külön fejezetet szentel olyan jelenségeknek, mint az önmagát a mainstreammel szemben meghatározó underground mozgalmak, és esettanulmány jelleggel mutatja be olyan rétegműfajok köré szerveződő szinterek kommunikációját, mint a *deathcore* vagy a *hardcore punk*. Kétségtelen, hogy ezzel olyan témához nyúl, amely ritkán kerül napirendre mind a bölcsészetben, mind a társadalmi kommunikáció szakirodalmában. Megközelítését éppen ez teszi frissé és korszerűvé, mert – mint ahogy a könyv bevezetőjében a szerző maga is kifejti – egy tudományos munka minőségét nem az elemzés tárgyának társadalmi presztízse határozza meg, hanem az elemzés mélysége, szakszerűsége, objektivitása és szisztematikussága.

A kötet egyik fő tézise – melynek igazolására Tófalvy Tamás több alkalommal visszatér –, hogy a klasszikus szubkultúrafogalom számos szempontból alkalmatlan a modern, zenei műfajok köré szerveződő közösségek lényegi jellemzőinek

megragadására. Az első fejezetben módszeresen végigveszi a szubkultúra-kutatás történetének meghatározó iskoláit, minden esetben kiemelve azokat a megközelítéskorú jegyeket, amelyek az adott felfogásmódot inkompatibilissá teszik a 21. század elejére kialakult színterekkel. A korai iskolák például a devianciakutatás terminusa alatt azokra a kockázatokra koncentráltak, amelyek a többségi társadalom normáitól eltérő viselkedések jelentenek (például a droghasználat vagy a szexuális szabadoság), és a kutatások fő motivációja a társadalmi rend átalakulásával kapcsolatos aggodalom volt. Ehhez hasonlóan, az adorni megközelítésnek is alapvető sajátossága volt az elitizmus, a tömegkultúra lenézése, bár ebben az esetben az aggodalom tárgya nem a társadalmi rend átalakulása, hanem éppen annak fennmaradása volt: Adorno ugyanis a populáris kultúrában a fennálló kapitalista hatalmi rendszer fenntartásának eszközét látta. Mindkét korai szemléletben közös azonban, hogy az értéktelített, elutasító felfogásmód nem tette lehetővé a popkultúra jelenségének objektív vizsgálatát. A chicagói iskola volt az első kezdeményezés, amely az elitizmussal szembehelyezkedve, értéksemleges módon, a populáris kultúra megértését tűzte ki célul.

A szubkultúra klasszikus iskolájának a birminghami *Centre for Contemporary Cultural Studies* tekinthető: kutatásaik a brit munkásosztály fiatalságára, elsősorban a punk mozgalom kultúrájának feltárására irányultak, és tőlük ered a terület számos kulcsfogalma, úgymint a szubkulturális „látványosság”, a közösség homogenitása, zártsága, a világos csoporthatárok, illetve a társadalmi osztályhelyezethez szorosan kapcsolódó ízlés és zenei identitás. E fogalmi megközelítésből sokat megőriztek az 1980-as, 90-es évektől datálható posztmodern iskolák is. Tófalvy Tamás világos érveléssel és időnként konkrét empirikus vizsgálatokra hivatkozva szemlélteti, hogy e klasszikus szubkultúra-felfogás számos eleme nem tekinthető érvényesnek a mai közösségekre: (1) a „látványosság” elemei – extrém tartalmú dalszövegek, feltűnő öltözködés, a koncerteken való viselkedés – a kívülállók számára láthatatlanok, mivel a mainstream médiában nem jelennek meg, (2) a kérdőív vizsgálatok azt mutatják, hogy számos közösség egyáltalán nem rendelkezik a zártság attribútumával, és (3) mára a társadalmi osztályhelyzet és zenei ízlés közötti kapcsolat is jelentősen meggyengült. A szubkultúra terminus további hátránya, hogy előtagja miatt erős pejoratív színezettel rendelkezik, amelyet az érintettek nem fogadnak el: ritkán nevezik saját közegüket szubkultúrának.

Milyen alternatív terminus ragadhatná meg korszerű módon e közösségek valódi jellegzetességeit? A szerző szerint legalkalmasabb alternatívaként a *színtér* fogalma kínálkozik, mivel ez mentes a fenti hátrányoktól, pontatlanságoktól, és a közösséghez kevésbé erősen kötődők viselkedését is magába foglalhatja. A *színtér* fogalma azonban további tisztázásra szorul: Tófalvy Tamás emellett érvel, hogy nem a lényegi elemet ragadják meg azok a koncepciók, amelyek a színtereket a lokális/transzlokális vagy az offline/online dimenziók mentén tipizálják, mivel nem



ezek a szempontok jelentik a közösségek fő kohéziós erejét, hanem egy-egy zenei stílus műfaji jellemzői. A „budapesti színtér” mint közösség például nem létezik, a „budapesti dzsessz” viszont már igen. Az online szerveződések sem elszigetelten működnek az offline színtértől: a virtuális platformokat nem indokolt önálló színtérként értelmezni, mivel a közösség és a kapcsolatok hálózata az interneten kívül is létezik, és az online tevékenység a színtérnek mindössze egy vetülete. Mivel a zenei közösségek tipikusan egy-egy műfaj köré szerveződnek, és a közösség életében a műfaj értelmezésének van központi szerepe, Tófalvy a *műfaji színtér* fogalmát látja a legmegfelelőbb alternatívának, amely értéksemleges és tartalmilag is pontosabb terminusként válthatná fel a szubkultúra sok szempontból terhelt és elavult fogalmát.

A szerzőnek érdekes meglátása, hogy az elfogultság problémájától a modern kutatási irányzatok sem tökéletesen mentesek, bár a jelenség mintha előjelet váltott volna: például a metalzene kultúrájával foglalkozó kutatókra a pozitívan elfogult, rajongói hozzáállás jellemző, ami éppen úgy megnehezítheti a terület objektív kutatását, mint a korábbi, negatív előítéletektől terhelt megközelítések. Ezen a ponton megjegyzem, hogy a területen etnográfiai, esetleg filológiai/esszéista, de mindenképpen túlnyomórészt kvalitatív módszerekkel dolgozó kutatók esetében nem biztos, hogy feltétlenül hátrányt jelent a személyes involváltság. Nem jellemző-e ugyanez az ún. elitkultúrával foglalkozó szakemberekre? Ki feltételezné, hogy Gonda János (1979) elfogulatlanul írta meg a dzsessz történetét? Ki kérdőjelezné meg Darvas Gábor (1977, 1981) rajongását a klasszikus zene iránt?

A szubkultúra terminusának elavultsága mellett a kötet másik fő tézise, hogy a technológia és a kultúra között kétoldalú kapcsolat áll fenn: Tófalvy tehát elveti és számos konkrét példával cáfolja a technológiai determinizmus elméletét, mely szerint e hatások egyirányúak, és a kulturális változások gyökere a technológiai fejlődésben érhető tetten. Fő érve, hogy a technológia a lehetőségek jóval szélesebb körét teszi lehetővé, mint ami végül ténylegesen elterjed, és a kultúra részévé válik: nem lehet például pendrive-on vagy hordozható merevlemezen zenei tartalmat vásárolni, bár a technológia ezt lehetővé tenné. Szintén figyelemreméltó jelenség, hogy az új technológiák mellett a régiak is fennmaradnak, sok esetben nyilvánvaló hátrányaik ellenére; ez a jelenség az egyes technológiákhoz (például a vinyl hanglemezekhez) való kulturális kötődéssel magyarázható. A szerző arra is rámutat, hogy a technológiai értelemben vett minőség gyakran nem esik egybe a technológia kulturális értékével: az 1980-as évek punk kultúrájában például a rossz minőségű felvételek és a szakszerűtlenül fabrikált lemezborítók egy kívülálló számára az igénytelenség benyomását keltették, a rajongó számára viszont éppen a hiteles alkotás attribútumai voltak. A szerző kiváló meglátása, hogy egyes esetekben az ellentétes előjelű attitűdök nemcsak csoportok közötti különbségek formájában érhetők tetten, hanem egy-egy csoporton, sőt egyénen belül is megfi-

gyelhetők, kognitív diszzonanciaként megjelenve. Erre példa a rendszerváltás előtti magyar underground kettős attitűdje a hanglemez iránt, amely egyszerre volt vágy és elutasítás tárgya, tekintve, hogy a siker mellett az állami jóváhagyás jeleként is funkcionált, ami a rajongók szemében hiteltelenné tehetett egy underground zenekart.

A kötet a különböző hanghordozókhoz kapcsolódó kulturális viszonyulásokat rendkívül alaposan, sok példával illusztrálva tekinti át. Több esetben a homlokomra csapva láttam be, hogy saját zenefogyasztási szokásaim mögött is egyszerű magyarázatok húzódnak meg. Például, a mai napig kissé bosszantónak találok, ha egy online szolgáltató felületén teljes albumok helyett számok/dalok jelennek meg javaslatként, és ezekből kellene választanom. Számomra a zenei produktum alapegysége az album, ezt először is – metaadat formájában – egészében szeretném látni, az albumot alkotó számok vagy tételek eredeti sorrendjével, majd lehetőleg egészben szeretném végighallgatni. Egy-egy számot látni vagy meghallgatni egy albumból ahhoz hasonlóan abszurd, mint ha valaki a Mona Lisából kizárólag a mosolygó száját szeretné megtekinteni, mert az a legjobb része. Racionálisan ugyanakkor be kell látnom, hogy semmi indok nincs arra, miért ne lehetne egy 3–4 perces zenei anyagot önálló műalkotásnak tekinteni: a hosszabb formátumhoz való kötődésem nyilvánvalóan a gyermekkoromban uralkodó hanghordozó technológiák sajátosságai miatt alakult ki.

A szubkultúra-kutatás kulcsfogalmai, valamint a technológia és kultúra kapcsolatának áttekintése után a kötet második felében Tófalvy konkrét zenekulturális jelenségek felé fordul: külön fejezetek tárgyalják az *underground* történetét és közelmúltbeli átalakulását, valamint az *extrém metal* műfaja alá sorolható *deathcore* és *hardcore* színtereit.

Mivel középiskolás éveim a rendszerváltás idejére estek, és a zene világa iránt kifejezetten érdeklődő, alapvetően intellektuális hajlamú fővárosi fiatal voltam, nehéz lett volna számomra elkerülni a budapesti undergrounddal való találkozást: a mai napig nem tudok nem elmosolyodni, ha véletlenül eszembe jut egy-egy részlet feLugossy szürreális dalszövegeiből: „fantáziapanaszlakat...”. A ritka kivételektől eltekintve az ún. underground alkotók többségében azonban nem láttam többet a „meg nem értett művész” pózában való üres tetszelgésnél. Az underground produkciókat nagyon hamar éppolyan sematikusnak érzékeltem, mint a mainstream könnyűzenét, pusztán a sémák jellegében különböztek attól. A zenei katarzisz élményét keresve érdeklődésem végül olyan műfajok felé fordult, amelyekben az emberi kreativitás a központi elem, előbb a brit progresszív rock és avantgárd, majd – zenei tanulmányaimmal párhuzamosan – a dzsessz és a klasszikus zene felé. Ebből az elitistának bélyegzett nézőpontból tekintve különösen érdekesnek találtam Tófalvy történeti áttekintését az undergroundról, ugyanis az a benyomás alakult ki, hogy az idő előrehaladtával lassan a hagyományosan elitkultúrához



tartozó műfajok is undergroundnak tekinthetők, mivel annak számos jegyével kétségtelenül bírnak. A korai underground politikai természetű lázadása az elit műfajokra természetesen nem jellemző. A második underground mainstreammel szembeni önmeghatározása viszont már itt is jelen van: a dzsessz és klasszikus zene is szűk közönséghez szól, rétegműfaj, a mainstream médiában korlátozott a jelenléte, nem üzleti érdekek működtetik, a zeneileg kevésbé művelt közönség számára nehezen fogyasztható, és mindkét műfaj esetében identitásképző vélekedés, hogy „az igazi kultúra mindig is keveseké volt”. A kötetben harmadik undergroundként tárgyalt ún. *niche-underground* jellemzői is érvényesnek tűnnek az elitműfajokra: a zenei tartalmakat a fogyasztónak kell megtalálnia, és ha egy-egy tartalom vagy alműfaj népszerűsége már a mainstream határát feszegeti, akkor könnyen hiteltelenné válhat a közösség szemében: erre példa, mikor az autentikus dzsesszrajongó megbocsátó mosollyal reagál egy popzenei elemekkel vegyített *smooth jazz* produkcióra („valamiből neki is meg kell élnie...”), vagy az alábbi részlet Fellegi Ádám zongoraművész személyes honlapjáról (Fellegi, n. d.): „A sütemény receptje [...] Hozzávalók: [...] 30–40 db abszolút zenei mestermű (Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Wagner, Debussy, Bartók stb.). Az egyes darabok kiválasztásánál semmi kompromisszum, csak a legmagasabb szintű műalkotások kerülhetnek szóba! [...] 10–15 db könnyű, szórakoztató zene, habosításra (Strauss, Gershwin, jazz, ragtime, Für Elise, Török induló)”.

A kötetet záró 5–7. fejezet a metalzene különböző műfajaihoz kapcsolódó színtereket mutatja be. Természetesen e fejezeteket is a legnagyobb nyitottsággal olvastam, mégis úgy érzem, itt kevésbé tudtam a szerzővel „beszélgetni”, pusztán amiatt, mert a személyes zenei ízlésem úgy alakult, hogy e műfajokkal csak érintőlegesen kerültem kapcsolatba. Az 5. fejezet esettanulmány-jelleggel mutatja be, hogyan emelkedett fel rendkívüli gyorsasággal egy zenekar (*Job for a Cowboy*, JFAC) és egy műfaj (*deathcore*) a frissen induló MySpace közösségi oldal lehetőségeit kihasználva, majd hogyan vezetett ugyanez a platform a zenekar és műfaj marginalizálódásához. A fejezet releváns módon illusztrálja a közösségi média megerősödött szerepét egy-egy előadó vagy műfaj népszerűségének – esetenként robbanásszerű – növekedésében, néhány kiragadott példa vizsgálata azonban nyilvánvalóan nem elegendő ahhoz, hogy a siker mögötti kulcstényezőket fel lehessen tárnai. A JFAC-jal egyidőben nyilvánvalóan számos egyéb új formáció élt a MySpace által nyújtott új lehetőséggel a 2000-es évek közepén, többségük mégsem ért el a JFAC-éhez hasonló áttörést. Egy-egy új platform pusztá felhasználása tehát még jó időben sem elégséges (és talán nem is szükséges) feltétele az ismertség látványos növekedésének, a tartalom terjesztésének módja valószínűleg interakcióban van egy sor egyéb változóval, amelyek összetett módon moderálják az online tevékenység és a siker közötti kapcsolatot. Ezen összefüggések feltárásához egy jóval

nagyobb minta kvantitatív vizsgálata lenne szükséges, amely azonban már messze túlmutat a kötet célkitűzésein (ezt egyébként a szerző is jelzi explicit módon; 141).

Talán a siker okainak boncolgatásánál is érdekesebb a váratlan és gyors összeomlás története: az online diskurzusban előbb a „MySpace-banda” tűnt fel pejoratív jelzőként, jelezve a közösség vélekedését, hogy az autentikus zenekarok vállalják a koncertezéssel járó kemény munkát, megküzdenek az elismerésért, míg a szinte kizárólag az online térben létező zenekarok a könnyebb utat választják. Nem sokkal ezután a deathcore mint műfaj is a hiteltelenség címkéjévé vált. A hitelvesztés fő oka tehát a közösség munkaetikai normáival való inkompatibilitásban érhető tetten.

A 6. fejezet a hardcore irányzat dalszövegeit és az azokat kiegészítő kommentárokat/esszéket elemzi alapvetően irodalomkritikai eszközökkel (Gérard Genette transztextuális viszonyokat rendszerező taxonómiájából kiindulva). A kötetben idézett, zenészek által írt esszék kétségtelenül tanúskodnak (bizonyos) társadalmi problémák felismeréséről. Ugyanakkor a politikai pamfletre jellemző démonizáló ellenségképzés, redukcionizmus, egyoldalúság, egyszerű és radikális megoldásokra való buzdítás egyértelműen jelenlévő elemek, valamint a szüklátóköritség, a tájékozatlanság, a társadalmi valóság összetettségének ignorálása is jellemző. Más esetekben inkább az ideológiai sallangokhoz való mechanikus kötődés dominál: nehezen értelmezhető reális világképként, ha valaki számára a szélsőjobboldali mozgalmak előretörése, valamint a kapitalista kizsákmányolás és nyomor 1999 Németországának meghatározó jellemzőinek tűnnek.

Bár e meglátásom némileg a hagyományos szubkultúra-kutatás felfogásmódját idézheti, úgy érzem, e szövegek elemzésekor fontos lenne figyelembe venni lehetséges társadalmi hatásukat is, mivel a politikai propagandához nagyon hasonló módon működhetnek, azzal a különbséggel, hogy ebben az esetben a rajongó fiatal jóval védtelenebb e hatások ellen, mivel az üzenet olyan személytől érkezik, akit hitelesnek tekint. Aligha tekinthető társadalmilag felelős magatartásnak, ha az előadó egy demokratikus jogállamot – mondjuk, költői túlzással – rendőrállamnak nevez, ezzel ellenségként állítja be a rendvédelmet, és gyűlöletet szít egy olyan intézmény ellen, amely nélkül ő maga sem élvezhetné a (globális összehasonlításban) kiemelkedő társadalmi biztonságot. Nyilvánvaló, hogy az ezredvég Németországában nem gyűjtött be éjjelente ártatlan polgárokat a titkosrendőrség, nem hallgattak le tömegeket, és sem Kohl, sem pedig Schröder nem törekedett autokrácia kiépítésére a rendőrségre támaszkodva. Úgy gondolom, ha egy szubkultúrán belül ilyen valótlanságok terjesztése „menő”, az társadalmi szempontból hordoz bizonyos veszélyeket, bár valószínű, hogy ennél jóval veszélyesebb, ha egy kormányzat az ifjúságvédelem zászlaja alatt törvényileg megtiltja ilyen butaságok terjesztését, ez ugyanis a szubkultúra tagjaiban a véleményvezérek hitelességének látszatát nagyban megnövelheti. Mint sok más esetben, az oktatás fejlesztésénél jobb megoldást erre a problémára sem találunk: ha a zenefogyasztó tisztában van

vele, mit értünk rendőrállam alatt, ennek megfelelően önállóan is képes lesz értékelni egy lemezborítón olvasható bombasztikus eszmefuttatás állításait és összevetni azokat a valósággal.

A kötet záró 7. fejezetben a szerző az ún. „tough guy” hardcore irányzat dalszövegeiben azonosít és példákkal is illusztrál néhány gyakran visszatérő, a műfajra jellemző tartalmi elemet, úgymint (1) az egyén etikai tisztasága, (2) a család fontossága, (3) esetenként az alkohol, a droghasználat és a promiszkuitás elítélése,

(4) a jellemzően homályos jelölletű névmásokkal („ők”, „te”) megnevezett ellenség képe, akinek fő attribútumai, hogy hazug, alantas, értékhiányos, gyenge, és nem tiszteli, nem érti a „mi” közösségünket, valamint (5) a háború az ellenség ellen, melynek tétje az igazi élet, amelyet „ők” el akarnak venni „tőlünk”. Ahogy a szerző is megjegyzi, a szövegekre az ellentmondásosság is jellemző, mivel az irányzat ellenzi az erőszakot, a szövegekben mégis gyakran igen erős verbális agresszió kerül kifejezésre: „A bosszúm végre megszületett [...] És nem fogok kegyelmezni a lelkednek. [...] Vért kíván, amit tettél.”

Összességében, Tófalvy Tamás könyve rendkívüli ívű munka, amelyben a szerző egyszerre mutatkozik meg társadalomkutatóként, irodalomkritikusként és egy zenei műfaj iránt érezhetően elkötelezett rajongóként. Szisztematikusan veti össze egy évtizedeken átívelő kutatási hagyomány terminológiai és fogalmi készletét egy átrendeződött világ jelenségkörével, és a *műfaji színtér* fogalmának bevezetésével megragadja a modern zenei közösségek lényegi attribútumait. Nem tudok más kötetről, amely ilyen gazdag példaanyaggal szemlélteti, milyen sokrétűen hatnak vissza a kulturális jelenségek a zeneipari technológiák használatára és fejlődésére. A multidiszciplináris jellegnek köszönhetően a könyv sokféle háttérű olvasót vonz célközönségként: a kötetből a szubkultúra-kutatás, a technológiatörténet és a metalzene iránt érdeklődő olvasó egyaránt számos új meglátással és felismeréssel gazdagodhat.

## Irodalom

Darvas Gábor 1977: *A totem-zenétől a hegedűversenyig*. Budapest: Zeneműkiadó.

Darvas Gábor 1981: *Zene Bachtól napjainkig*. Budapest: Zeneműkiadó.

Fellegi Ádám [n. d.]: *A beteg neve: komolyzenei koncertélet*. [www.fellegiadam.hu](http://www.fellegiadam.hu) [2018. 01.

25.] Gonda János 1979: *Jazz*. Budapest: Zeneműkiadó.