

Szemes Botond

# A magyar új hullám mediális közege és cselekvőhálózata

## A lepukkant hangzás esztétikája

Mint minden kulturális-társadalmi jelenség, úgy a magyar új hullám zenei közege is az 1980-as években összetett cselekvőhálózat mentén szerveződik, amelyben az emberi és a nem-emberi cselekvők egyaránt meghatározó szerepet játszanak. Amennyiben a nem-emberi cselekvők felől közelítünk ehhez a hálózathoz, akkor jobban kirajzolódhatnak azok a technikai, társadalmi, politikai és esztétikai összefüggések, amelyek a működését strukturálják. Az új hullám vizsgálatakor ezért a tanulmány az intézményeken és zenekarokon túl külön figyelembe részesíti a másolt kazetta médiumát és az általa létrehozott jelentéseket is. Hogyan rögzítették zenéjüket az egyes előadók, akiknek nem volt lehetőségük a hivatalos nyilvánosságban szerepelni? Hogyan hozza létre a hallgatóságot a kazetta mozgása? Mit jelent a gyenge hangzás esztétikája? Médiumtörténeti kutatásom a hordozók működésének vizsgálatán és mélyinterjúkon keresztül igyekszik feltárni azt a hálózatot, amely létrehozta az 1980-as évek új hullámának nevezett kulturális irányszatot.

**Kulcsszavak:** cselekvőhálózat, kazetta, médium, művelődési házak, hangrögzítés, szamizdat, autentikusság, új hullám, jel–zaj–arány, anyagiság

## Bevezetés

E tanulmány egy jól körülhatárolható elméleti keretbe illeszkedik, és két, egymással szorosan összefüggő feltevésből indul ki. Az egyik az a médiaelméleti alaptétel, hogy egy médium sohasem ártatlan csatornaként közvetíti az információt, hanem a jelentést alakító és alkotó közegként értelmezhető. Innen nézve a médiumok mintegy programozzák, hogy milyen gyakorlatokat lehet velük végezni, és alakítják (létrehozzák) az azokban résztvevőket is. Ezen alapul a második feltevés: a *kultúrtechnikák* nem a szubjektumok által végzett tevékenységek, hanem olyan habitualizált gyakorlatok, amelyek felépítik ezeket a szubjektumokat (és az objektumokat is) (Vismann 2017: 60–61, Maye 2017: 127).

A gondolatmenet ezáltal szorosan kapcsolódik a Bruno Latour-féle cselekvő–hálózat-elmélethez (*Actor-Network Theory*, ANT) is. Az ANT a „társadalmi” és a „társast” (*social*) nem egy adott, más kulturális jelenségeket magyarázó stabil tényezőként, hanem egy folyamatosan újrarendeződő hálózatként képzei el (Latour 2005), amelyben az emberek és a nem-emberek egyenértékű cselekvő ágensekként jelennek meg (Latour 2002: 247–260). Aki énekelt már mikrofonba, tudja, hogy az nem egyszerűen a hangképző szervek meghosszabbítását és felerősítését jelenti, hanem az éneklő szubjektum és a mikrofon, illetve más eszközök kapcsolatuk során történő átalakulását is: nem ugyanúgy éneklünk és viselkedünk mikrofonnal, mint nélküle. A vizsgálat innentől kezdve tehát nem az eszközt saját céljai érdekében használó, független szubjektumra kérdez rá.<sup>1</sup> Témánknál maradva: a könnyűzene egésze lenne elképzelhetetlen a technológiák nagyfokú cselekvőképessége nélkül, ahogyan például a rockzene teljes hatásmechanizmusa és legfőbb esztétikai jellemzői is a kihangosítható és torzítható gitáron alapulnak (Jones 1992).

1 „Az emberi (*Menschsein*) és általában az embernek tulajdonított cselekvőképesség ebben a kapcsolatrendszerben nem eleve adott, hanem legelőször kultúrtechnikák segítségével alakul ki” (Siegert 2017).

De nemcsak újabb műfajok és a zenészszerp újabb lehetőségei jönnek létre az újabb médiumok következtében, hanem a zenéhez való hozzáférés technikai magát a hallgatóságot is alakítják. A hangrögzítők és az adathordozók elterjedésének komoly következménye például, hogy függetlenítették a zenélés pillanatától a zenehallgatás élményét (Bryne 2012: 75); a *walkman* megjelenése pedig megalkotta a modern, tömegben létező, a külvilág jeleit értelmező, de a zenehallgatás során magányos, személyes élményt megelő identitást (du Gay 1997: 8–40). Mindennapi tapasztalásunk lehet: a hordozható zenelejátszók és a fülhallgatók olyan intim viszonyt alakítanak ki egyes előadókkal, amely korábban csak koncerteken volt elképzelhető. Ezen a ponton a technológia és az érzelmek vagy az ízlés kölcsönhatása is láthatóvá válik: olyan zenét hallgatunk fülhallgatóval, amelyet szeretünk vagy amely iránt érdeklődünk – és gyakran azokat a zenét szeretjük, amelyeket valaha fülhallgatóval hallgattunk.

A kultúratudományi megközelítés tehát nem merülhet ki egy médium általános leírásában, hanem azt is vizsgálnia kell, hogy az egyes cselekvő-hálózatokban milyen kapcsolatba kerül más ágensekkel – legyenek ezek intézmények, eszközök, más médiumok vagy emberek. E dolgozat ilyen szemszögből kívánja vizsgálni az 1980-as évek magyar új hullámnak nevezett könnyűzenei-kulturális hálózatát. Azt igyekszik feltárni, hogy miként hozzák létre az amatőr rögzítő és továbbító eljárások az 1980-as évek új hullámának zenei közegét – azaz hogyan szerveződik ez a cselekvő-hálózat, milyen zenekarok létrejöttét teszi lehetővé, és ebben milyen esztétikai hatások és jelentések létesülhetnek.

A kutatás egyes humán szereplőkkel készített interjúkon és a rögzítőeljárások technikai vizsgálatán nyugszik. Mély-interjút készítettem Víg Mihállyal, a Balaton zenekar vezetőjével, Menyhárt Jenővel, az Európa Kiadó frontemberével és Kirschner Péterrel, aki sokáig mint rajongó, majd kisebb zenekarok (például a 2. Műsor), később az Európa Kiadó gitárosaként vett részt a zenei életben, illetve Grandpierre Attilával, a Vágtázó Halottkémek vezetőjével. Ezek a szóbeli, egyenként körülbelül 60 perces beszélgetések főként arra irányultak, hogy milyen módszerekkel és technikai eszközökkel lehetett egy, a hivatalos nyilvánosságban nem jelenlévő és még az internet előtt működő zenekar hanganyagait terjeszteni; valamint hogy mi jellemezte maguknak az előadóknak a zenehallgatását. További interjút készítettem Lehoczki Lászlóval, az Ikarusz Művelődési Ház egykori technikusával és Valent Erzsébettel, a művelődési ház programszervezőjével. Ezekon kívül az egyes előadók Facebook-eseményeire visszaigazolók közönség közül a már az 1980-as években is rajongókat kérdeztem, hogyan ismerkedtek meg az adott előadóval.<sup>2</sup> Ezeknek eredményeit a gondolatmenetbe illesztve idézem.

## A zene rögzítése és terjedésének társadalmi-politikai következményei

A *magnókazetta* mint adathordozó a vizsgált közeg egészének szempontjából nagyon meghatározó médium. *Mozgása, azaz a kazettával végzett kultúrtechnikák egy kezdetben leginkább fiatal művészekből és értelmiségiekből álló közösségeket szerveztek újra, terjesztettek ki és hoztak létre.* Miközben fontos szem előtt tartanunk, hogy a kazetták előállítás és másolása más kulturális csoportok által is gyakorolt tevékenység, jelen esetben ennek kizárólagossága egy alternatív nyilvánosságot eredményezett, komoly esztétikai következményekkel járt, és lényegileg befolyásolta az így létrehozott alkotásokat.

Hiszen maguk az egyes zenészek is ezeknek a mozgásoknak a révén jutottak el fontos inspirációt jelentő külföldi mintákhoz, azaz ők maguk is egy olyan információs hálózat részei, amelyet később majd a hallgatóságuk alkot újra. Víg Mihály visszaemlékezése szerint a Fiala Művészek Klubjában az 1970-es évek végén

„...volt egy angol fickó, aki minden lemezt elküldött két héten belül a haverjainak (például Molnár Gergőnek, Najmányinak), amit aztán szalagos magnóval vettünk át. Ez egy szűk kör volt, és annak a 15–20 embernek megvolt a David Bowie, Bryan Eno, Roxy Music, Devo,

<sup>2</sup> Elsősorban az Európa Kiadó koncerteseményeire visszaigazoltak közül került ki az a 12 fő, aki részletesen válaszolt arra, hogyan ismerkedett meg a zenekarral, milyen közegben hallgatta zenéjüket, milyen jelentést tulajdonít(ott) annak, illetve hogyan alakultak a fogyasztási szokásai a rendszerváltást követően. A kiválasztás további szempontja volt, hogy ne csak budapesti válaszadókra támaszkodjon a kutatás, így 7 budapesti és 5 vidéki válaszadóval interjúztam, akik 20 és 30 év közötti fiatalok voltak az 1980-as években.

Lou Reed. A hetvenes évek zenéi, amiket akkoriban a rádió aztán tényleg nem játszott. ... Bizonyos értelemben sokkal naprakészebb voltam, mint mondjuk ma vagyok. ... Nekem volt egy szalagos magnóm, és egész nap azt hallgattam. Sokkal több zenét, mint ma például.”

Azaz nem egy bevett, általános mintázat, hanem ismeretség és technikai lehetőség szerint, egyéni módon jutott hozzá bizonyos zenekarokhoz, ezáltal tartozhatott egy közösséghez valaki. Menyhárt Jenő például a Molnár Gergely (az új hullám egyik elődzsenekara, a Spions vezetője) a *Mozgó Világban* megjelent cikke és a Ganz Mávag Művelődési házban tartott előadása révén ismerkedett meg a punk szellemiségével.

„És ezzel kapcsolatban megismerkedtem emberekkel, és hozzám kerültek ilyen kazetták, például a Sex Pistols és más punkzenekaroké. Így egyszerre kaptam egy kontextust, és hallottam magukat a számokat is.”

Természetesen az analóg rögzítélfeljárások sem a „valóság” leképezését jelentik, még ha annak fizikai nyomait is hordozzák (Schröter 2012) – jelen esetben is erősen befolyásolta a kazetták minősége, hogy milyen hangzást tulajdonítanak a referenciaként működő külföldi mintáknak a hazai hallgatók. Az említett zenekarok hatása a magyar új hullámra pedig számottevő, elég, ha Menyhárt Jenő énekstílusát hasonlítjuk össze David Byrne-ével, a Talking Heads frontemberével.

Fontos mozzanat az Új Hullám hálózatos működésében, hogy az alkotók úgy terjesztették saját zenéjüket, ahogyan ezeket a külföldi előadókat is hallgatták: a másolt kazetták által szervezett, személyes kapcsolatokon alapuló, alternatív nyilvánosság esetlegességében. Kisebb zenekaroknak a legtöbbször rajongók által felvett, még a kor megítélése szerint is rossz minőségű felvételei keringtek, míg nagyobb, nevesebb zenekarok – amellet, hogy adatközlőim leginkább koncertfelvételekre hivatkoznak az ő esetükben is – komolyabb apparátussal tudtak albumokat rögzíteni kvázi stúdiókörülmények között. Meglehet: hírnevük is ezeken a technikai feltételeken alapult. Ezek leginkább nem kazettás, hanem szalagos, bizonyos esetekben többsávos magnókkal történő felvételeket jelentettek.

Ez az egyéni lehetőségek és nem hivatalos megvalósulások legkülönbözőbb válfajait eredményezte. Az Európa Kiadó első két albuma például a baráti körhöz tartozó Balázs Béla Stúdió pályázatára benyújtott zenés filmpályázat alapján készülhetett el. Az előre kitervelt trükk szerint a stúdió – mielőtt döntést hozna a pályázatról – a hanganyagok rögzítését kérte a zenekartól az Ikarusz Művelődési Házban, amire biztosították az anyagi forrást is. Majd a felvételt meghallgatva elutasította a projektet – így a film a tervnek megfelelően nem született meg, de a hozzá tartozó zene (a *Love '82* és a *Jó lesz '84* anyaga) viszonylag jobb minőségben, magnókazettára másolva terjedhetett. Ugyanígy a filmrendező szakon tanuló Müller Péter zenekara, a Sziámi is tudott filmzeneként rögzíteni anyagokat többsávos, szalagos magnók segítségével.

Ezzel párhuzamosan több rajongó valóban filmekben keresztül ismerte meg az együtteseket. Az egyik adatközlő Bódy Gábor filmrendező *A kutya éji dala* című, utolsó nagyjátékfilmjéből ismerte meg az A. E. Bizottság és a Vágtázó Halottkémek együttest, amely utóbbi külföldi ismertségét és karrierjét nagyban segítették a rendező által az Ikarusz Művelődési Házban készített felvételek. Ez a nemzetközi (nyugati!) ismertség tette lehetővé, hogy a zenekar első stúdióalbumát még a rendszerváltás előtt, 1988-ban Hollandiában tudja felvenni – majd fél évvel később Magyarországon is megjelentetni. További filmes megjelenésre fontos példa lehet Xantus János *Eszkimóasszony fázik* című népszerű filmje is, amely a benne zenélő és játszó Trabant zenekar ismertségét eredményezte.

A Trabant és a Balaton Lukin Gábor által kifejlesztett rögzítélfeljárása, a „ping-pongozás” megvilágító erejű a korszak mediális környezetére nézve. Ennek értelmében egy AKAI gyártmányú szalagos magnóra felvett dob és basszusgitar sávját egy másik magnóra és szalagra vettek át, mialatt a meglévő alapra újabb hangszerekkel, jellemzően ritmusgittárral, esetleg szintetizátorral játszottak rá. Ezt követően visszajátszották a felvételt az első magnóra egy újabb szalagra, miközben felénekeltek rá az éneksávokat is. Eközben természetesen folyamatosan romlott a hangzás, de „a két-három váltás utáni romlást még hallgathatónak ítélte a zenekar” – mondta Víg Mihály.

A felvételekhez való személyes hozzájárás pedig ugyanígy fizikai, nagyon is tárgyi-anyagi élményt jelentett, hiszen nem az ismeretlen helyről érkező, anyagtalan rádióhullámokon vagy az internetes megosztóoldalakon terjedt az információ. Személyesen kellett megszerezni egy példányt olyasvalakitől, aki már része a „beavatottak” körének,

és saját másolatot kellett készíteni – vagy elmenni az Ikarusz Művelődési Házba, ahol hozott kazettára átmásolták a keverőpultból felvett szalagos magnó felvételét. Ez a személyes bevonódás, a fizikai cselekvések kultúrtechnikái alapvetően határozták meg az 1980-as évek underground kultúrájának működését és jellegét. Mindez pedig egy olyan egyedi élményt jelentett, amely a bennfentesség és a titokhoz való hozzáférés érzetét nyújtotta. Az effajta *autentikusság* minden elkülönülő kulturális csoport lényegi alkotóeleme, ami jelen esetben a színhagyomány útján és a magnókazetták mozgása révén terjedő információ felől írható le. Egyik adatközlőm megfogalmazásában: „Tudtam, hogy ez *más*, ez nem populáris zene, mondanivalója van, és *nem szól mindenkihez*.” E kapcsán a kezdetben rajongó, majd fontos zenekarokban játszó Kirschner Péter köztes pozíciója is fontos lehet:

„Az emberek identitásának része mind befogadói, mind előadói oldalról volt ez az ellenzéki-ség, társadalmilag, művészileg, politikailag is. És ilyen értelemben a kaland része volt, hogy nehéz hozzájutni a zenéhez. Akinak lemeze jelent meg, az könnyen kerülhetett az áruló kategóriába... Például amikor az Európa Kiadó első lemeze kijött, akkor azt sokan fanyalognva fogadták, hogy »megjelent egy lemeze, már nem is az igazi.«”

Egészen sajátos módokon terjedtek a tizenegy évig betiltott Vágtázó Halottkémek felvételei is. A zenekar már első, házibuliszerű próbáját is egy magnóra rögzítette, s ennek másolatai hamar keringeni kezdtek először Budapesten, majd országszerte. Megjelentek továbbá a főváros utcáin olyan feliratok, mint például a „Tiszta örület! VHK!”, illetve maguk a zenekar tagjai is, akik a Váci utcán sétálva kihangosítva játszották le finoman szólva sem makulátlan hangzású zenéjüket. A személyes élmény és a lejátszás bátorsága hamar nagyon különös aurát teremtett a zenekar körül. „Az emberek évekig azt gondolták, hogy ez nem is zene” – nyilatkozta Grandpierre Attila.

Az autentikusság érzetét tovább erősítette, hogy minden egyes átmásolt felvétel egyedi példányt hozott létre, hiszen minden átvételkor változott a hanganyag minősége és az adathordozó szalag fizikai szerkezete. Aki egy felvételt birtokolt, az annak tudatában tette, hogy ez a verzió csak nála található meg: a kazetta gyűjteni érdemes, egyedi tárggyá válik. A populáris kultúra rajongóinak működése lényegében a hagyományos filológiai tevékenységek, kultúrtechnikák megfelelője (Steinfeld, 2004: 8-9), ami jelen esetben hatványozottan igaz, hiszen ezek közé tartoznak olyan, a korszak rajongóira is erősen jellemző gyakorlatok, mint:

- a variációk birtoklása;
- a szorosan nem az előállított produktumhoz köthető ereklyék megőrzése (egy adatközlő szavaival: „Még a plakátokat is gyűjtöttem abban az időben, olyan vicces zenekarnevek voltak, és szerettem a grafikájukat is”);
- a műfaji kategorizáció (Kirschner Pétert idézve: „Annak idején mi először New Wave-nek hívtuk, meg punknak. Aztán ... szerintem undergroundnak hívtuk aztán. Ez az alternatív, ez később lett”);
- az alapos idézettudás;
- a szerzők biográfiájának ismerete; valamint
- az elrejtett utalások és ismeretlen töredékek felfedezése, rendszerezése és archiválása.

Mindezek a technikák, amelyek legfontosabb ágensei a másolt kazetták voltak, tovább szervezik a kialakult közeget. A magyar viszonylatban ez a filologizáló tevékenység egyfajta archeológiai jelleget ölt, amennyiben nincs lehetőség teljes sorozatok vagy az eredeti példányok gyűjtésére, azaz a saját állományok sohasem törekedhetnek valamiféle teljességre, hanem különlegességek egyedi tárházaként működtek.

A „titokhoz való hozzáférésnek” persze tagadhatatlanul politikai jelentése is volt: a kazetták terjedése egyfajta szamizdatkultúrát eredményezett, amely ugyan nem egy államilag betiltott, de saját, az államtól sokban független nyilvánosságot hozott létre. Politikai jelentése nem is a zenekarok és számaik konkrét politikusságában ragadható meg: az utalás és a kettős beszéd unalmas egyszerűsége<sup>3</sup> helyett inkább a csatornáinak és közegének ebben

3 Unalmas egyszerűségeen egy olyan homályos hasonlat- és metaforahálózatot értek, amelynek áthallásait nem a képek megformáltsága, hanem előadói pátosz eredményezi. Ebben az esetben a pontos jelentést felülírja a kettős beszéd lehetősége: mindenki tudja, hogy nagyjából mire kell gondolni az egyszerűnek tűnő képek (rózsa, zászló, fagyi) helyett; és erre a működésre az előadásmód vállalt heroikussága, pátosza erősít rá. Persze az effajta kifejezőmód felfedezhető az új hullám zenekarainál is, de esetükben a dal és a szöveg értékét és erejét nem (csak) ezek a tartalmak hozzák létre, hanem például a hangosítás nyersessége és a rögzítéstechnikák esetlegessége is.

a függetlenségében és az előadók egyéni gesztusrendszerében jött létre valamilyen politikai jelentés. Beszédes lehet ebből a szempontból, hogy Víg Mihály az egyre többet átmásolt kazettákon az egyre érthetlenebb szöveg befogadását technikai szempontból a Szabad Európa Rádió adásaihoz és annak hallgatásához hasonlította.

Érdekes, hogy ebben a politikai és mediális közegben viszonylag rövid idő (akár egy-két év) alatt milyen rohamosan nőtt az egyes előadók ismertsége. Az újfajta nyilvánosság – amely a rendszerváltással egy időben, egy mediális rendszerváltás keretében szinte el is tűnt – meglepően hatékonyan működött: a színhagyomány és a felvételek keringése már nem csak Budapesten tette elérhetővé és hallgatottá az előadókat. A kulturális csoport kiszélesedett és országos méretűvé vált.

„Örülök a szerencsének, hogy ilyen környezetem volt. Akkoriban nehezen volt vidéken elérhető az ilyesmi. Megszerettem ezt a zenét, hamar megérintett ez a stílus. Az első élmények az Eurokontroll koncertről készültek, nem túl jó minőségű kazettához kötődtek”

– foglalta össze a helyzetet egyik interjúalanyom; míg egy másik arról számol be, hogy a dalok java részét már azelőtt kívülről tudta, hogy koncerten megismerte volna az Európa Kiadót. Több zenekar élménye, hogy egy vidéki városban első látogatásuk során a közönség – noha semmilyen nyilvánosságban nem szerepeltek – már ismerte számaikat.

Ennek a sokszori újrhallgatásnak és „számtanulásnak” az érzelmi töltetét szintén a hordozó materiális jellemzőjén keresztül fogalmazzák meg a legtöbben, és a kazettákat „rongyosra hallgató” technikáról beszélnek, amely kifejezés a kor kulturális és mediális környezetének leírásakor igen pontosnak tűnik.

A legtöbb rögzített anyag pedig koncertfelvételeket jelentett, ami tovább erősítette a hordozóval való foglalatosság személyes élményét. A számokon kívüli egyéb gesztusok, mindenekelőtt a felkonferálás művészete is megjelenik így a kazettákon – gondoljuk például Menyhárt Jenő elhíresült „hölgyeim és uraim” magázó megszólítására, vagy az URH 1985-ös emlékkoncertjére, amelynek elején Müller Péter Sziámi a „megszállott” szó két jelentésével játszva egyszerre nevezte idegbetegnek és külföldi erők uralta helynek Magyarországot és Európát. Továbbá maguk a hangosításra és a hangzásra való reflexiók is felkerülnek a hordozókra – az említett URH-felvételen a hangtechnikushoz, bizonyos Győzőhöz intézett kiszólások parodisztikus gyakorisága is a zenei élmény szerves részét képezi, ugyanis ez a felvétel számított „hivatalosnak” a rajongók körében.

Éppen ezért, mielőtt rátérnénk a hanghordozók társadalmi és politikai jelentései mellett arra kérdésre, hogy mit, milyen hangzást tesz lehetővé az átmásolt magnószalag, és ennek milyen esztétikai következményei lehetnek, fontos kitérnünk a közeg intézményi működésére is. Azaz pontosabban a koncerthelyszínek és a fontosabb központok működését kell feltárnunk a cselekvőhálózat árnyaltabb megértéséhez, hiszen az intézményi feltételezettség a mediális viszonyokkal együtt alkotja a kittleri értelemben vett lejegyzőrendszereket (Krämer, 2014: 167), jelen esetben pedig a művelődési házak alapvető szerepet töltöttek be a szintér kulturális működésében.

## Művelődési házak és klubok

Az új hullám legfontosabb intézményi központjai egyes művelődési házak és kollégiumok klubjai voltak (az Ikarusz Művelődési Ház, a Ráday Klub, a Bercsényi Kollégium, a Kassák Klub stb.), ahol más művészek és művészeti ágak mellett a hivatalosan nem támogatott zenekarok is adhattak koncerteket. Ezek a helyek gyakran fizikailag is a periférián, azaz a város külsőbb kerületeiben voltak elérhetőek.

A művelődési házak kulturális működése az 1960-as és az 1970-es évekre nyúlik vissza, az akkori olvasóköri, ismeretterjesztő előadások és más produkciók által alkotott nyilvánosság idejére. A Ganz-Mávagban komoly színvonalú képzőművészeti- és filmklubok üzemeltek az 1970-es évek második felében, és

„...ugyanitt kapott rendszeres próba- és fellépési lehetőséget a [kulturális élet központi alakja] Najmányi László vezette Kovács István Stúdió is, mely ... a korszak egyik legígéretesebb alternatív színházi műhelye volt” (K. Horváth 2010: 126).

A közös kulturális hálózat ez esetben sem egy elszigetelt zenei közeget jelentett. Annak, hogy a független színházi kísérletek a zenekarokhoz képest kisebb hatástörténettel bírnak, médiatörténeti okai vannak: egyszerűen nincsen vagy alig van archivált anyag a társulatok működéséről, amelyeknek központi szerepe és hatása így egyre inkább kiesik a kulturális emlékezetből.

Konkréten a zenei új hullámmal kapcsolatban az egyik legnagyobb hatású rendezvény Molnár Gergelynek, a későbbi Spions<sup>4</sup> zenekar alapítójának a Ganz-Mávagban tartott kortárs rocktörténeti előadássorozata volt: a Lou Reed-feldolgozásokkal kísért, főként New York-i artrock szellemiségét és esztétikáját bemutató estek alapvetően fontos szerepet játszanak az 1970-es évek rockzenéjének hazai recepciójában. Ezáltal ismét a kazettás felvételek által közvetített élményekről szóló előadások váltak a korszak referenciapontjává. Már említettem, milyen fontos inspirációt jelentett mindez Menyhárt Jenő esetében. És kapcsolatban állt például a későbbi Spionssal Müller Péter is, aki artistamozgásokat tanított be a zenekarnak – Molnár Gergely disszidálása után a Kontroll Csoport egy emlékeztet szervezett neki és zenekarának ajánlva, aminek következtében egészen a rendszerváltásig nem adhatott ki stúdiólemezt.

Az Ikarusz Művelődési Házban tartott, a hivatalostól eltérő művészeti produkciók szintén színházi gyökerekhez nyúlnak vissza: itt működött a jelentős, nagyon egyedi megszólalást kialakító H.U.R.K.A társulat is, amelynek kései előadásai után, vagy azok szünetében(!) már rövid koncerteket is szerveztek (például A.E. Bizottság) a dolgozók. A társulat feloszlását követően a művelődési ház a megürült teremben rendszeres próba- és koncertlehetőséget biztosított frissen alakuló új hullámos zenekaroknak, s a Kontroll Csoportot saját együtteseként fogadta el. A technikai felszerelés Nyugaton turnézott zenekarokon és a Fémipari Szakszervezeten keresztül épülhetett, ám sok esetben az itt dolgozó technikusok saját maguk építettek a berendezést, például az erősítőket. Mai szemmel meglepő az összefüggés: az Ikarusz viszonylag fejlett hangtechnikája az ott működő nyelvkurzusokhoz épített nyelvi laborból, azaz a különböző módon kapcsolható beszélők és hangfalak rendszeréből nőtte ki magát. A próbaterem egy 16 sávú keverőt is tartalmazott, sőt itt nyílt lehetőség demofelvételek készítésére is. Az említett Európa Kiadó-albumokat egy négy sávú szalagos magnó segítségével rögzítették a stúdiók körülbelül 32 sávjához képest, oly módon, hogy két sávra dobott, a másik kettőre pedig a gitárokat rögzítették sztereó hangzásban, majd az így létrehozott zenét egy kétsávú magnó egyik sávjára vették át, a másikra pedig az éneket. A zenék vágása fizikailag, a szalag vágása során történt, nem ritkán végzetes hibákkal. A felszerelést – Lehoczki László technikus szavaival – „nem lehet stúdióeszközöknek nevezni, csak erős jóindulattal”.

Ugyanitt komoly másolóüzem is működött, szintén a hivatalos keretektől független nyilvánosság részeként. A koncerteket keverőpultból szalagos magnóra rögzítve tárolták, és a behozott vagy postán feladott kazettákra másolták át a rajongóknak, viszonylag jó minőségben. Ezáltal a főként kazettamozgások és koncertek által rendeződő cselekvőhálózatok fontos központjává válhatott a művelődési ház. A koncertek rögzítése mellett lehetőség nyílt forgatásokra is, amelyekből készült felvételek fontos kordokumentumok – ezek közé tartoznak *A kutya éji dalának* 1982-es koncertfelvételei, köztük a VHK, a Bizottság és Méhes Marietta fellépése is.

## A lepukkant hangzás esztétikája

Mire képes tehát egy magnószalag, mit tesz lehetővé mint hordozó? Mindenekelőtt használatának fontos jellemzője egy erős hangromlás/-módosulás. Az 1980-as évek elején használt szalagos magnó esetében még nincs optimalizálva, hogy milyen sebességgel tekerik a szalagot a különböző magnók, így átmásolásakor a hanganyag önkéntelen felgyorsítása vagy lelassítása gyakori jelenségnek számított. Lényeges újítást jelentettek a korszakban egyre népszerűbb, már optimalizált lejátszási sebességű és könnyen hordozható kazetták és kazettás magnók, ám ezek esetében is a szalag mágneses hordozórétege – amely a legtöbb és legolcsóbb esetben vasoxidot (Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>) jelentett – már használat előtt is sűrűlódó zajt, úgynevezett sajátfrekvenciát tartalmaz, amely a lejátszások és átmásolások során tovább erősödik (Berressem 2016: 22–40). Azonban ebben az esetben a zaj nem mint kiküszöbölendő probléma vagy származékos

4 Beszédes, hogy az új hullám alapító zenekarának tekintett Spions fennállásának három koncertje közül kettő technikai problémák miatt félbeszakadt...

veszteség jelenik meg, amelytől a zene élvezetének érdekében el kellene tekintenünk. Éppen ellenkezőleg, az új hullám felvételei esetében *a zaj és az információ eggyé válik*. Míg *a zaj információértékkel bír* – gondoljunk a hangzás vadságára, nyersességére, politikai konnotációira, addig *az információ sokszor zajjá válik* – gondoljunk a rongyosra hallgatott kazettákat a Szabad Európa Rádióhoz hasonlóan hallgató rajongókra. Mindez különösen igaz egy olyan korban, amikor az információ értékét veszti („Egy hang/a rádióból/elhallgatja a lényegét” – Kontroll Csoport), azaz ahol az egyedüli hírértéket a hír hiányáról beszámoló üzenet hordozza („A hírnök jön, és integet/Hírek már rég nincsenek” – Európa Kiadó).<sup>5</sup>

Ez – a komoly információelméleti következmények mellett – az új hullám legfontosabb jellemzője, zenéjének és gesztusrendszerének lényegi összetevője is, amiben a punk műfaji hagyományának és jelentésrétegeinek továbbélését láthatjuk kiegészülve más cselekvőkkel: a magnókazettákkal, a művelődési házakkal, az egyetemi kollégiumokkal és egy sajátos kultúrpolitikával.

„Ennek a zenének, a mi zenénknek a sallangmentessége ... nagyon vonzott. Egészen más-hogy bánik a hatással mint céllal, mint eszközzel ez a zene, mint a hagyományos rockzene”

– fogalmazza meg Kirschner Péter. Menyhárt Jenő is a „lepukkant” hangzás és az amatőr felvételek esztétikai előnyét emeli ki a jobb minőségű stúdiófelvételekkel szemben:

„A 80-as években találták ki ezt a sávonkénti takjeles [metronóm], tulajdonképpen mozaik-szerű lemezkészítést, hogy zenészek beülnek egy stúdióba és egyesével játszanak. Ez egy nagyon steril, mérnöki, tiszta jelleget eredményezett – a hatvanas évek zenekari lendülete, testibb, összehúzottabb hangzása eltűnt. Hangparaméterek szempontjából nyilván tisztább zene jött létre, de kicsit mechanikusabb is. Ezek inkább így választódtak el: az ilyen stúdió-lemezek minden mástól, amit hallottunk. Máshogy szóltak ugyanazok a dolgok élőben, mint lemezen.”

Majd hozzáteszi saját zenekara kapcsán, hogy:

„...ezért is volt jó, hogy a *Popzene* című lemez után fél évvel kiadtuk a Zichy-kastélyos felvételünket. Az egykazettás magnóval felvett koncertfelvétel volt, és annyira jól sikerült, hogy ki is adtuk. Azon lehetett hallani, hogy milyen az egész élőben – és milyen volt stúdióban. ... A mai napig sajnálom, hogy akkor egy olyan energia és nyersesség volt a zenekarban, amiben az egész ereje állt, és amihez képest [a *Popzene* stúdióban felvett anyaga] nagyon hallgatóbarát kis hangzás lett.”

A Vágtázó Halottképek nem csak zenei inspirációkból kialakított, ősi-mitikus hangzás- és gondolatvilága nyers, elemi hatásokon és egy közösségben való feloldódáson alapuló világnézetet jelentett. Mindez szintén a punk és a rockzene esztétikájában és az erősítő és rögzítőapparátusok „lepukkant” hangzásában talált kifejezésre. Grandperre Attila ordítószövegei és a túlvezérelt hangosítás mehökkentő nyersséggel tudott megszólalni; minden

„...gerjedt, összevissza recsegett-ropogott ... sőt használtunk olyan szalagos magnót, amit tudtunk visszhangosítani, de úgy, hogy úszott az egész. Tehát nem egy zeneakadémiai, tiszta hangzásra törekedtünk, inkább, hogy az az élmény, amit mi átélünk, jelenjen valahogy meg. Ami... hát szokatlan hangzásokat eredményezett.”

<sup>5</sup> Ide sorolható a 2000-ben kiadott Sziámi-szöveg is, amelyben maga az alternatív megszólalás válik hírértékké: „Én vagyok a hírnök, Én vagyok a hír.”

Olyannyira, hogy akadt olyan jó szándékú hangosítójuk, aki koncert közben lekeverte a zenekart a pultban, mert nem tudta elképzelni, hogy ez a hangzás szándékolt is lehet. Ezekon az extrém eseteken kívül azonban a korszak előadói és hallgatói nem reflektáltak kifejezetten a hangzás rossz minőségére.<sup>6</sup> Szintén Menyhárt Jenőt idézve: „Ez ma hangsúlyozódik ki, hogy rossz minőségű, akkor így hallgattunk zenét. Nem volt zavaró, sőt meg is szoktuk.” Vagy az egyik adatközlő szavaival: „Az a hangzás ahhoz a korhoz és ahhoz a zenekarhoz kötődött.”

A 20. század könnyűzenéjének fontos következménye, hogy felülíródik benne az európai művészet- és művelődéstörténet azon eljárása, amely a jelentést és a testi-érzéki effektusokat szétválasztva kezeli (Kittler 2015). Ennek megfelelően az új hullám esetében az egyben feljátszott nyers, testi-érzéki zeneszámok és a rögzítés anyagisága gyakran párosult ugyanilyen nyers és érzéki dalszövegekkel. Zajos hangzása és helyenként „megalázó, durva” szövegei pedig hasonló testi-érzéki cselekvésre ösztönzik a koncertek közönségét vagy az azokat felvételen hallgatókat... Az autentikusság köréhez tartozó, archiváló tevékenységet folytató hallgatók így testileg is bevonódnak a hangsúlyosan materiális úton terjedő, saját anyagiságát előtérbe állító zenék működésébe.

Végezetül látni kell a kazetták egy további, a befogadás élményét és a kulturális csoport alakulását is befolyásoló jellemzőjét is. Különböző előadók kerülhetnek ugyanis a másolás során a különböző kazettaoldalakra, így variálódó kombinációkban, egymás kontextusaként értelmezik egymást az egyes szereplők – jó példa erre az egyik adatközlő által is említett „Eurokontroll” kazetta, de akár olyan keverékek is, ahol mai szemmel nem feltétlenül az új hullámhoz kapcsolódó előadók is egy-egy másolatra kerülnek. Zenekarok időben egymástól távol, más klubokban elhangzott koncertjei kapcsolódnak tehát össze egy-egy hordozón. Ez egyrészt a kulturális csoporthoz tartozó zenekarok kijelölését és összetartozását eredményezi, másrészt jelentést alakító hatása is van, amennyiben az egyes előadók egymás viszonyában válnak értelmezhetővé. Mindez tovább erősíti a hivatalostól független és az eredeti kiadványokat nélkülöző vagy háttérbe szorító nyilvánosság egyediségét és esetlegességét – amit a hangzás minősége is közvetít.

Ennyiből is látható: bármely fontosabb cselekvőtől indulunk, mindig hasonló összefüggésekhez jutunk el. A mediális feltételek, a közösségi működések, valamint az egyes zenekarok esztétikai és eszmei jelentése szétszálazhatatlanul összecsúsznak tehát az előadók, a közönség, a koncerthelyszínek, a kazetták és a magnók főbb aktoiraiból álló cselekvő-hálózatban az 1980-as évek első felében. Módszertanilag kifizetődőnek bizonyul ennek feltérképezését nem-emberi cselekvőn keresztül elvégezni, hiszen azok nem egy előre értelmezett és behatárolt jelentésmezőt közvetítenek, hanem egyszerre hordozzák a jelenségek különböző politikai, társadalmi és esztétikai vetületeit. *Az ezáltal láthatóvá váló hálózat és az abban végzett gyakorlatok azok, amelyek kitermelik az egyes humán szereplőket és létrehozzák a magyar új hullámként jelölt kulturális irányzatot.* Ennek vizsgálata kettős tétellel bír. Egyfelől egy politikai és mediális értelemben is elmúlt korszak alaposabb megismerését, ezáltal a rendszerváltást követő könnyűzenei működés jobb megértését teszi lehetővé. Másfelől egy másfajta hálózatosságon, az online tartalmak terjedésén nyugvó kultúránk felől is fontos tanulságokkal szolgálhat.

6 Kifejezetten saját készítésű koncertfelvételek és nagyon sokszor átmásolt kazetták esetében sem említik, hogy zavaró lett volna a hangzás minősége.



## Irodalom

- Berressem, Hanjo (2016): Rezgések: magnetofonra venni az akusztikus tudattalant. *Prae*, 3. sz. 22–40. o.
- Bryne, David (2012): *How Music Works*. San Fransisco: McSweeney's.
- du Gay, Paul (1997): *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: SAGE Publications.
- K. Horváth Zsolt (2010): A gyűlölet múzeuma. *Korall*, 39. sz. 126 o.
- Kittler, Friedrich (2015): Preparing the Arrival of Gods. In: Stephen Sale & Laura Salisbury (eds.): *Kittler Now*, pp. 95–115, Cambridge: Polity Press.
- Krämer, Sybille (2014): Friedrich Kittler – az időtengely-manipuláció kultúrtechnikái. *Prae*, 4. sz. 167. o.
- Latour, Bruno (2002), Morality and technology. The end of the means. *Theory, Culture & Society*, vol. 19, nos. 5–6, pp. 247–260.
- Latour, Bruno (1994), On Technical Mediation. *Common Knowledge*, vol. 3, pp. 29–64.
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press.
- Maye, Harun (2010): Was ist eine Kulturtechnik? *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, vol. 1, pp. 121–137.
- Schröter, Jens (2012): Analóg/digitális. Referencialitás és intermedialitás. *Apertúra*, tavasz, <http://uj.apertura.hu/2012/tavasz/schroter-analogdigitalis/>.
- Siegert, Bernard (2017): Ajtók: a szimbolikus materialitásáról, ford. Urbán Bálint, *Tiszatáj Online*, <http://tiszatajonline.hu/?p=102554>.
- Steinfeld, Thomas (2004): *Der leidenschaftliche Buchhalter*. München: Carl Hanser Verlag, pp. 8–9.
- Steve, Jones (1992): *Rock Formation: Music, Technology, and Mass Communication*. Newbury Park & London & New Delhi: SAGE Publications.
- Vismann, Cornelia (2017): Kultúrtechnikák és szuverenitás. *Tiszatáj*, 2. sz. 60–67. o.

## Abstract in English

### DIY Cassette Culture in State-Socialist Hungary

This paper discusses how certain features of a DIY media environment had facilitated the making of Hungarian new wave, punk, alternative and skin subcultures (mainly based on music) in the 1980s. How could be the music recorded, transformed and spread through the whole country and abroad, and how 'alter' music scenes could be organised without any television, radio, press or magazine coverage due to the neglect and prohibition of cultural and political governance? How does the tape cassette function as an actor in this network? What are the specialties of this environment? These issues are studied as part of a research trying to unfold the political, social and aesthetic aspects of the subculture based on the tape cassette on the basis of interviews with former band members and fans.

**Keywords:** noise, tape cassette, new wave, samizdat, recording, actor-network, medium

**Szemes Botond** (1994), az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza. A kortárs kultúra-tudományokhoz kapcsolódó kutatási témái közé tartozik a tudományos olvasás változása az általános digitalitás korában, valamint az 1945 utáni magyar próza. A *prae.hu Huszonegyedik* című tárcasorozatának alapító-szerkesztője.