

Barna Emília

# A hálószoza, a stúdió és a közösségi média találkozása

A budapesti hálószozapop-szintér

## Bevezetés

„Hangmérnök akartam lenni... de azt mondták, hogy nem mehetnek lányok, csak fiúk, és nagyon szomorú lettem” – emlékszik vissza a pályaválasztás éveire Dányi Krisztina, azaz Morningdeer, a magyar, jórészt budapesti „hálószozapop-”, más néven *lo-fi* szintér egyik legelső és legismertebb képviselője egy, az Indexen (2012) megjelent videóban. „Hálószozazenész (fn): olyan zenész, aki a zenéjét otthon, a szobájában rakja össze, legtöbbször számítógép segítségével” – ekképpen definiálja a videó a hálószozapop, más néven *lo-fi* stílus alkotóját.

Az alábbiakban e szintér példáján keresztül vizsgálom a szélesebb körben megfizethető otthoni hangrögzítési technológiákkal előállított zenei produktumok terjesztésére, valamint a zenei tevékenység közösségi gyakorlataira alkalmas online felületek kulturális konstrukcióját, különös tekintettel a gender szempontjára.

Fő kérdéseim, hogy a 2011-ben feltűnő szintér konstrukciójában milyen szerepet játszik a technológia, beleértve az online technológiát és az otthoni, a zene rögzítéséhez szükséges technológiát is. Valamint, hogy az alkotók attitűdjeiben, ízlésében, esztétikai választásaiban hogyan tükröződik a technológiához fűződő sajátos viszony. E megközelítés azonban nem feltételez technológiai determinizmust (Baym 2010); a szintér vizsgálata arra is rávilágít, hogyan konstruálódik a technológia például maszkulinként, valamint hogyan íródhatnak felül a meglévő konstrukciók egy új szintéren, például a nők fokozottabb bevonódásával.

A szintéren aktív előadók a *lo-fi* jelzővel illetett produkciókat egymástól zeneileg lényegesen különböznek észlelik, amelyeket ugyanakkor mégis összekötnek bizonyos *esztétikai jellegzetességek*, egy sajátos *attitűd*, valamint jellemző *gyakorlat*. A szintér résztvevői fiatal zenész-előadók, akik leggyakrabban a Bandcamp nevű, független zenészek számára létrehozott zeneterjesztő oldalt használják otthon rögzített zenéjük közzétételére (a *lo-fi* előadók egyben dalszerzők is, de sok esetben nem egyszemélyes produkcióról, hanem zenekarról van szó). A közös attitűd és esztétika elsősorban a „házi készítésű”, DIY (Do It Yourself, csináld-magad), nem-kereskedelmi jelleg hangsúlyozására utal, például a kereskedelmitől való távolságot jelképező szándékoltan „rossz minőségű” („*lo-fi*”, azaz „*low fidelity*” a „*hi-fi*”, azaz „*high fidelity*” ellentéte) hangzáson keresztül.

Ahogy a Mayberian Sanskülotts nevű zenekar dalszerzője és énekes fogalmaz: „én nem tudom pontosan, azon túl, hogy rossz minőségben vesszük fel otthon a dalainkat, hogy mi az a lo-fi – de van egy ilyen élettérzés” (Csordás Zita, 2014. március 19.<sup>1</sup>).

A budapesti lo-fi alkotás tere a metaforikus vagy valós hálószoza, azaz az egyidejűleg stúdióként, próbateremként, lemezkiadóként, irodaként működő multifunkcionális otthon terének, valamint a közösségi média hálózatot terének találkozásaként értelmezhető. Másképp fogalmazva, az előadók a „hálószoza” lokális terét az internetes technológia segítségével globális alkotói, terjesztői, fogyasztói és társas-interakciós térré és hálózattá képesek kiterjeszteni. Az internet történetéből számos példa sorolható annak illusztrálására, hogy a zenéhez fűződő gyakorlatok – zenemegosztás, -letöltés, promóció, közönségépítés, a zenéhez kapcsolódó kommunikáció, társas tevékenységek – hogyan formáltak (tovább) online felületeket – tehát a *használat* hogyan hatott vissza az online interakció technológiájára. Egy ilyen példaként a kétezres évek közepén a *MySpace* közösségi oldal folyamatosan változó zenei arculatát egyértelműen befolyásolták a használatra adott reakciók (Barna 2011). A globálisan elérhető technológiának – például közösségimédia-platformoknak – kialakulhat helyi arca, azaz ráíródhatnak a helyi, vagyis nyelvhez, földrajzi területhez, etnikumhoz, más társadalmi csoporthoz kötődő specifikus használat mintázatai. A budapesti lo-fi színtér központi online társas, interakciós tere – a Bandcampel, mint zenemegosztó felülettel kiegészítve – a Tumblr mikroblog felület lett: az előadók és más színtér-szereplők aktív és interaktív, egymásra folyamatosan hivatkozó, a színtéren belüli baráti kapcsolatokat, diskurzust, ízlést folytonosan megerősítő blogolása révén e felületre íródott rá egy újabb réteggént a színtér identitása, diskurzusa. A színtér online világának része emellett az online médián, a(z) egyébként a színtérrel szoros kapcsolatokat ápoló) zenei sajtón, azaz Sarah Thornton (1996) terminusával a *niche médián* (mint például a Recorder vagy az *Index* zenei rovata, a *Lángoló Gítárok*) keresztüli reprezentáció – többek között a niche média névadó, címkéző szerepe révén.

A színtér bemutatásakor az *Igor Metropol* blog (2011)<sup>2</sup> Lang Ádámot – a színtér központi eseményének, a Rakéta Fesztiválnak a szervezőjét, a közegben az egyik legismertebb lo-fi zenészt és szervezőt – idézi: „Egy nagyon találó dolgot mondott: hogy a színtér legfontosabb aspektusa nem maga a műfaj, hanem annak a lehetősége, hogy akkor és úgy hozzunk létre zenét, amikor és ahogyan csak akarunk, készségek vagy pénz hiányában is.” E mondat a DIY/punk/független színterek demokratikus attitűdjét idézi fel, ahol az elsődleges értékek a hozzáférés és a szabadság, azaz az anyagi, szakmai, intézményes és egyéb korlátok kiküszöbölésére való törekvés. Más szóval Lang a színteret hozzáférés szempontjából demokratikusnak látja. Ebben az értelmezésben több technológiai tényező is közrejátszhat. A hálószoza, mint a belátható, könnyen kontrollálható technológiának helyet adó, privát környezet elvileg garantálja a védett, autonóm alkotói teret. Továbbá a felvételek közvetlen online nyilvánosságra hozatala esetében sincs az alkotón kívül más szűrő. Ebből adódnak olyan, sajátos véletlenek, amelyek során összemósodik az alkotói napló-funkció (saját magam és közvetlen barátaim számára feltöltöm a zenét) a kiadással, a félprivát alkotói tér a nyilvánossággal.

<sup>1</sup> A dátummal jelölt hivatkozások saját interjúk.

<sup>2</sup> Az idézett részletek saját fordításban szerepelnek.

Szorosan ehhez kapcsolódik az írás fő kérdésfeltevése: a pop-rockzene világán belül nyitottabb, demokratikusabb-e ez a színtér a gender szempontjából, és ha igen, mi ebben az otthoni hangrögzítő, valamint az online zenemegosztó és közösségi média-technológia, azaz a Bandcamp vagy a Tumblr által kínált rugalmas modellek, hozzáférhető lehetőségek szerepe. A kérdés megválaszolásában az online és offline térben végzett megfigyelésen túl három, a színtéren belül jól ismert előadóval – Németh Zsófiával (Piresian Beach), Dányi Krisztinával (Morningdeer) és Csordás Zitával (Mayberian Sanskülotts) – 2014 tavaszán készített mélyinterjúkra támaszkodom.

## 2. Technológia, alkotás és a színtér konstrukciója

### 2.1. A színtér születése

A színtér a „beavatottak” (Hodkinson 2005) narratívája szerint az online térben, a Tumblren született, hiszen itt történt az első, a további történések szempontjából kulcsfontosságú kapcsolatfelvétel:

„...az első felület, amely lökést adott az egésznek, a Tumblr volt. A mikroblog oldal egy alapvető sajátosságának köszönhetően, azaz, hogy a válaszok kronológiai sorrendben látszódnak, láthatóvá válnak az első lépések is: Eger indie blogjának egy tagja felfedezte Piresian Beach Bandcamp-oldalát – egy Blip.fm profilhoz tudta kapcsolni, amelyen keresztül megfejtette a zenész identitását. A magyar mikrobloggerek összetett és diverz módon összefonódott hálózatának köszönhetően a zenét a helyi blogoszféra felkapta és mindenféle releváns helyre eljuttatta, ezáltal egy stabil és befolyásos rajongói csoportot kialakítva. Ez, és a szerény, de rendkívül pozitív fogadtatás a külföldi blogokon egy rakás tehetséges, vagy éppen kevésbé tehetséges embert bátorított arra, hogy ugyanezt az utat járja be, a hálószoza magányában felvett daloktól kezdve, amelyeket a Bandcampen hoznak nyilvánosságra, a blogszcénán való terjesztésre való törekvéssel bezárólag” (Mark, Igor Metropól 2011). (A szerző fordítása)

A blogbejegyzés két fontos dologra is felhívja a figyelmet: egyrészt, hogy az online felületek a színtér szempontjából jelentős kapcsolatok megteremtését, valamint a kapcsolat-háló kiterjesztését segítik; másrészt, hogy e kapcsolatok láthatók, és ez a láthatóság önmagától folyamatosan gerjeszti a színtér kiépülésének folyamatát. A baráti kapcsolatok hálója, valamint az – akár valódi ismeretségtől független – *ismerősség* központi elemei a színtér öndefiníciójának. „Amikor ott egy ember, akit nem ismersz, de azt érzed, hogy igen, ismered, szóval nekem ilyen ez a lo-fi dolog” – fogalmazott Csordás Zita (2014). E baráti háló kiterjesztéséhez, megerősítéséhez nyújt stabil bázist az online tér: „mindenki tudja mindenkiről, hogy ki, vagy ha nem, akkor a Tumblr nevét tudja” – tette hozzá.

A bloggerek hálózata – azaz Thornton terminusával a *mikromédia* (Thornton 1996) mellett a niche média, azaz az olyan online zenei magazinok, mint a Recorder is aktív szerepet játszanak a színtér konstrukciójában azáltal, hogy felhívják a figyelmet nemcsak az előadókra, de magára a mikromédiára is. Ezáltal nemcsak kifelé, hanem befe-

lé is kommunikálnak. Más szóval a színtér résztvevői is a médiából informálódnak a színtérről. Egyazon platformon ugyanaz a kommunikációs aktus akár több funkciót is betölthet egyszerre: a blogoló előadók által Tumblren megosztott zenék például egyszerre működnék ajánlásokként, építenek kapcsolathálót, kommunikálnak ízlést, közölnék értékítéleteket megjegyzések formájában, hozzájárulva ezáltal egy színtéren belüli ízlés-konzensus kialakításához; továbbá építik a közös „beavatott” tudásbázist.

## 2.2. Technológiai sajátosságok és előadói karrier

A lo-fi színtér diskurzusában visszatérő, hangsúlyos elem a profizmusnak, a formális vagy hagyományos zenei tudásnak, illetve szocializációnak a hiánya. A DIY, illetve underground színterekre ez természetesen általánosan is jellemző. Ezentúl azonban sajátos visszatérő elem még a karrier különböző lépéseinek véletlenekkel, méghozzá kimondottan *technológiai* véletlenekkel, szándékolatlan történésekkel való magyarázata is. Németh Zsófia (Piresian Beach) esetlegességet sugallva mesél az első felvételének rögzítéséről:

„De az sem úgy indult, hogy na most akkor valamit ebből kezdeni kéne, hanem volt nálam kölcsön egy gitár, nekem erősítőm sem volt meg semmi, egy kábel meg egy gitár, és akkor laptopon bedugtam, jó, tökjó, írtam egy valami ilyet, amit nyilván nagyon vissza kellett effektezni, valahogy szóljon, aztán a végén visszahallgatni, az tényleg nagyon nagyon furán szólt” (Németh Zsófia, 2014).

Az első, kísérleti felvételeket szinte azonnal követte a nyilvánosság előtt történő debütálás, amely az elbeszélés szerint szintén a(z online) technológia által nyújtott lehetőségeknek megfelelően ment végbe: „meg akartam mutatni tesómnak, barátaimnak, csak akkor még szerintem emailben nem lehetett küldeni ekkora fájlokat (...), és akkor néztem, hogy hova lehet feltölteni – Bandcamp, tökéletes”. Nem sokkal a feltöltést és a megfelelő műfaji, stílus-orientáló és egyéb kategóriákat használó címkézést, azaz „taggelést” („Talán lo-fi, garage punk, punk, hungary...”) követően az előadó meglepve tapasztalta, hogy ismeretlenek találtak rá a zenéjére: „...akkor kb. két hét múlva azt vettem észre, hogy beszélnek róla, megtalálták. Én úgy éreztem, mint hogyha egy család lennék” – emlékezett vissza. A „zenekar”, a produkció elnevezését, ezáltal létrehozását is a számítógépes technológia használatára hivatkozva magyarázza – az egészet játéknak titulálva:

„Hát ez a játéknak a része volt, megvan egy nóta, és akkor mi ez? Most mentsem el AudioTrack01.mp3-ként? Inkább találjunk ki valami nevet, egy zenekart. Soha nem volt zenekarom – és akkor fél perc múlva már megvolt, hogy ez legyen a neve, ez legyen a szám címe, onnantól meg már tudod, ez, hogy valami borítót is töltsék fel hozzá, meg jaj, be kell taggelni, meg jaj, igazából ez tényleg olyan, mintha én egy igazi zenekar lennék” (Németh Zsófia, 2014).

A Mayberian Sanskülotts zenekar egy Facebook-profilon keresztül osztotta meg a számaikat, amikor azt a közösségi oldal még lehetővé tette (azóta ez a funkció már nem él):

„...mindennap megnéztük, hogy kik látják a zenekart meg hányan, ez ilyen izgi volt, és akkor egyszer csak tényleg jött az a pont, amikor már nem tudjuk, hogy azok kik, és akkor már nem is a közös ismerőseink, vagy az ismerőseink ismerősei, hanem nem tudom, kik és az annyira jó” (Csordás Zita, 2014).

Az első Morningdeer album megszületése pedig Dányi Krisztina elmondása szerint véletlenül állt össze, méghozzá ismét az online felület sajátosságának köszönhetően, amelyre ő aztán reagálni kényszerült:

„...aztán véletlen lett egy album, ezt nehéz megmagyarázni, szóval úgy történt, kifejttem, hogy elkezdtem kirakosgatni dalokat [a Bandcampre]. És aztán már kint volt, nem tudom, hét szám, de én ilyen tizenegy számos albumot szerettem volna és még félig voltak elkészülve a dalok, és amikor kiraktam a nyolcadikat, akkor a tesóm mondta, hogy rendezzem egymás alá a számokat, hogy ha fölmege valaki a Bandcamp oldalra, akkor egymás alatt lássa és milyen jó. És így tettem, fölraktam a nyolcadik számot, egymás alá berendeztem, és aztán emiatt megjelentek ilyen írások pár helyen, hogy megjelent a Morningdeer album. És ez nem volt igaz, mert az egy ilyen fél album, és akkor készítettem hozzá egy ilyen kis cover képet, meg akkor odaírtuk, hogy ez a Days album, de igazából nem volt teljes album” (Dányi Krisztina, 2014).

Az elnevezés, azaz a produktum, illetve Piresian Beachnél a produkció megteremtésének szimbolikus pillanata tehát a narratívában közvetlenül összefonódik a digitális technológia sajátosságaival: egy felvétel akkor van „kész”, amikor felkerül a Bandcampre. Továbbá bizonyos esetekben az album „megjelenését” is a Bandcampen való összerendezés, sorrendbe állítás jelenti.

A véletlenszerűség a terjesztés kapcsán is előkerült: Dányi fontosnak tartotta, hogy a zenéje ingyenesen elérhető legyen, és kezdetben ezt meg is tudta oldani a Bandcampen. A platform azonban később változtatott üzleti politikáján, és kötelezővé tette egy minimális összeg megadását (egyéb lehetőségek mellett). Dányi stratégiája tehát a technológiai-üzleti környezet átalakulásával együtt változott. Emellett a második Morningdeer album számára a lemezkiadó megkeresése is majdnemhogy véletlenszerű, valamint teljes egészében online folyamat volt:

„Kerestem olyan kiadókat, akiknek a kiadott lemezei nagyjából olyasmi profil, mint én, és akkor nekik szétküldtem és Japánból tők gyorsan jött válasz, és akkor úgy voltam vele, hogy nem érdekel, jó, helló, jelentkeztek, tőkjó, akkor adjátok ki. Nem akartam sokáig, vagy a többieknek a válaszára várni” (Dányi Krisztina, 2014).

A véletlen ilyenén hangsúlyozása voltaképpen valamiféle technológiai determinizmus, amely mind a lo-fi attitűdök, mind a gender szempontjából is figyelemre méltó lehet. Ez a típusú magyarázat valójában – nem feltétlenül tudatosan – tagadja, de legalábbis kisebbíti az előadó cselekvésének autonómiáját a saját zenei karrierjét érintő meghatározó lépésekben. Németh – még ha nem is teljesen komolyan – egyenesen *csalónak* neve-

zi magát, és ez hasonlít a tudományosság világában dokumentált úgynevezett impozitorszindrómához, amely egyes szerzők szerint női tudósok között különösen jellemző (Clance & Imes 1978; Barcan 2014). Amennyiben így van, mindkét területen – a zeneiparban és a tudományosság világában is – gyanakodhatunk strukturális okokra, azaz a férfiak dominálta térben való érvényesülés nehézségeire, de a támogató női közeg hiányára is. Ugyanakkor nem függetleníthető ez a „downplaying”, azaz saját érdemeit kisebbnek feltüntető attitűd a DIY színterek, illetve az indie hasonló, a kereskedelmi pop szférájától való elhatárolódást kifejező „rossz minőségű” esztétikai hagyományától sem (lásd például Fonarow 2006).

### 2.3. Technológia és alkotói-előadói szocializáció

Ami a zenei tájékozódást illeti, Dányi Krisztina lelkesedéssel mesélt az online zenekeresés gyakorlatáról, amelyre külön stratégiája van: tudatosan követ linkek által kirajzolt útvonalakat annak mentén, hogy mely előadóra mely másik volt hatással, ki kivel működött együtt felvételeken. Az együttműködések és zenei hatások által kirajzolt virtuális útvonalak az internetet megelőzően is léteztek, csak például a lemez hátsó borítója volt az irányadó, és a beszerzés nem volt azonnali. Felgyorsult tehát a tájékozódásnak, zenei tanulásnak ez a módja – amely a szintérbeli tudás megalapozása is. Németh Zsófia hozzáállása is többnyire tudatos, módszeres:

„Főleg ismerősi ajánlással működik a dolog, vagy van, hogy használom a Rate Your Musicot, Bandcampet, van mondjuk egy olyan tíz-tizenöt blog, amit olvasok. És hogyha ott találok valamit, akkor azt, vagy Tumblron, ott is elég sok mindent olvasok... nem mindig van az, hogy direkt keresem, megyek elébe, van, hogy csak jön, aztán (...) van, hogy két hétig nem hallgatok új zenét. Van amikor meg leülök és meghallgatok húsz-harminc új zenekart, amit nem ismertem” (Németh Zsófia, 2014).

Az ismerősi ajánlásokon alapuló tájékozódás, amelyre Németh hivatkozik, is túlnyomórészt az online térben zajlik. A szintérbeli karrier építését megelőző és kísérő szocializációs, illetve tanulási folyamat e sajátos online-offline szintér esetében azonban nemcsak a zenei tanulással, hanem az online világban való szocializációval is összefonódik. Németh Zsófia számára legalább olyan hangsúlyos volt a zenei blogger identitása, és különösen a MySpace<sup>3</sup>-es blogger múltja, mint a zenészi. A MySpace-ről Tumblrre váltása egybeesett a szintérbe való bekapcsolódásával: „Igazából nem tudatos volt, hogy akkor [Tumblron] is próbáljak terjeszkedni, hanem így belesöpöpentem a blogolással.”

A zenei blogolás aktív zenehallgatói tevékenység, amely nemcsak a zenei, műfaji tanulást, ismeretszerzést segíti, hanem a kapcsolatháló-építést is szolgálja, a lokális szintérbe való szocializációhoz is hozzájárul, a kötődések részben itt, az online térben szilárdulnak meg:

<sup>3</sup> 2003-ban alapított, elsősorban zenei profilú közösségi oldal. A Facebook és más platformok térnyerését követően 2008–2009-től kezdődően fokozatosan veszített korábbi jelentőségéből.

„És a Tumblr meg az egész zenélés révén eleve olyan embereket megismertem, akikkel hoppá, lehet dumálni ilyenekről, (...) gyakorlatilag tök sok embernek ebből a társaságból ez lett a társaság, majdnem mindenki úgy jött ebbe az egészbe bele, hogy nem nagyon volt előtte kivel beszélnie ezekről” (Németh Zsófia, 2014).

Németh arra is utal, hogy a földrajzi korlátok áthidalását is segíti az online tér: „Én Győr-ből jöttem, és ott nem nagyon volt olyan barátom soha, akivel lehetett dumálni zenéről”. Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy a tumblezés és zenei karrierje kezdetén az előadó már Budapesten lakott, és a színtér magja fővárosi.

## 2.4. Technológia és alkotás

A zenei – és kimondottan hangszeres – kompetencia hiánya, amelyet a zenészek egy része saját magára vonatkoztatva emleget, szervesen illeszkedik a lo-fi esztétikába és etikába. Analóg ezzel a „konyhaangol” is, amelyet Csordás Zita saját bevallása szerint profi nyelvtudás híján dalszövegírásban alkalmaz (amikor nem magyar szöveget ír). Megnyilvánul továbbá a profizmus szándékolt hiánya az előadás lazaságában: „a múltkori koncerten is (...) ez a nadrág volt rajtam és ez eddig felér és nagyon szorított és én ülni szerettem volna, mert nagyon fáj a lábam és tudtam, hogy nem bírok végigállni egy koncertet, és ezért kigomboltam a nadrágom és nem érdekelt”; „nekem olyan komfortos már az, hogy a Gallusszal lehetek egy színpadon, hogy engem onnantól kezdve nem érdekel” (Csordás Zita, 2014. március 19.). Az interjúban Csordás kiemelte a látványos különbségeket a saját zenekara és egy ettől merőben eltérő, „profi”, világzenét játszó zenekar (a Zombori) gyakorlata között, amelyben énekesként működik közre. Ez a színpadi lazaság, az utcai öltözékben való megjelenés, az informális stílusú kommunikáció a közönséggel az indie stílussal kontinuos (Fonarow 2006), de Csordás egyértelműen a szabadság, illetve az autonómia értékeivel köti össze.

A rögzítés folyamata, a rögzítéssel való kísérletezés a hálózobapop stílusnál szerves, alapvető része az alkotásnak, a dalszerzésnek. Dányi például saját zenei szocializációja kapcsán nemcsak a hangszeres tudásról beszél, hanem a hangfelvételek készítésében szerzett korai tapasztalatairól is. Csordás is részletezi a Mayberian Sanskülötts-felvételek sajátosságait: egy lappal, illetve később kazettára rögzítették a dalaikat. A kazettát a hangzással indokolta: e preferenciában tükröződik személyes nosztalgia is, tekintve hogy a „fémcs” hangzással az általa kedvelt Trabant zenekar felvételeit igyekezett megidézni. Ez a gesztus egyfelől értelmezhető a magyarországi underground történetéhez való kapcsolódásként is, másfelől Csordásnak a női előadók iránti preferenciáját, a női populáris zenei örökséghez való kapcsolódását, és végső soron saját női zenei identitását is kifejezi ez a választás.

Az alkotás a hálózobapop színtéren sem feltétlenül magányos, még ha a kollaborációk sokszor „hálózobák” *között* is történnek, azaz online útvonalak mentén, legyen szó helyi vagy kontinenseken átívelő alkotói kapcsolatról:

„[Szabó Benedek a *Zombie Girlfriend* zenekarból] küldött egy számot, hogy énekeljek benne, és az online együttműködés volt, ugyanis elküldte emailben, én otthon felvettem és elküldtem. Nem volt semmi olyan, hogy most ülünk egymás mellett egy szobában, és vért izzadunk, és számot írunk, nem. Távzenélés volt” (Dányi Krisztina, 2014).

A nemzetközi együttműködések pedig rendszerint úgy indulnak, hogy egy előadó a Bandcampen, a YouTube-on vagy más online zenei felületen talál rá a másikra. Természetesen az online „távzenélésnek” már hagyományai vannak, és több mint egy évtizede szolgáltatások is épülnek rá (például az Indaba Music – I. Suhr 2012; Whelan 2006).

## 2.6. Technológia, formátum és ízlés

A szintérnek a jellemző gyakorlatok, esztétikai és attitűdbeli választások, meggyőződések mellett, illetve ezekkel szoros összefüggésben a bizonyos fokú *ízlés*beli konszenzus is sajátja. A lo-fi elkötelezettjei zenehallgatóként is lelkesedtek az olyan fizikai formátumok iránt, mint a kazetta és a vinil (bakelitlemezt).<sup>4</sup> Ez nem jelenti azt, hogy jellemző módon így hallgattak volna zenét, hiszen ennek vitathatatlanul az internet volt az elsődleges tere; ám „szuvenírként” (Piresian Beach), ajándékként, relikviaként a kedves előadók, zenekarok kazettái vagy lemezei is kívánatosak. A fizikai formátumok gyűjtése a rajongás kifejezéseként is funkcionál, valamint a múlthoz való kapcsolódásra is utalhat. Dányi például elmesélte, hogy édesanyjától megkapta ajándékba annak bakelitgyűjteményét, bár egyelőre neki nincs hanglemezjátszója.

A saját felvételeiket a lo-fi előadók elsősorban digitális úton adják ki, ám előfordul a fizikai formátum, kazetta, CD, illetve ritkán vinil, mindig alacsony példányszámban (ami időnként nem jelent többet 30-40 darabnál), a szűk rajongói közösségnek szánva. A kazetta mellett Németh Zsófia szerint egyértelműen gazdasági okok szólnak – a zeneész az előállítás olcsóságát hangsúlyozta, nem pedig a „retro” affektív értékét. A magyarországi DIY szintéren a kazetta szerinte nem „visszajött” a divatba, hanem – hasonló okokból – el sem tűnt. Morningdeer *Concert on a Twig* (2013) című lemezét egy kis japán kiadó, a Whereabouts Records adta ki CD és iTunes kombinációban. Ő maga a vinilnek jobban örült volna, de elmondása szerint a kiadó ezt nem engedhette meg magának – tehát a választott formátum indoklása ismét gazdasági.

Összességében elmondható, hogy a digitális terjesztés és zenefogyasztás dominanciája mellett gyakorlatilag elkülönül a fizikai produktum – a zenéhez kapcsolódó kiegészítő műalkotás, relikvia, emlékeztető, token. Szélsőségesen, de találóan példázza ezt a jelenséget a lo-fi szintérhez szorosan kötődő, a Rakéta Fesztiválon is zene nélküli (ál-) vinileket és a fiktív zenekarokról szóló fanzinokat árusító Wannabe Records<sup>5</sup> nevű „fiktív kiadó képzelte zenekaroknak”. A zene nélküli lemezek alkotói a vizualitásra és a

<sup>4</sup> Fonarow (2006) az *analóg* általános preferenciáját a *digitálissal* szemben az indie egy jellegzetességeként jelöli meg, és részben itt is e hagyomány folytatásáról van szó, ám a hálósobapopnak, amint láthattuk, a digitális tér az elsődleges közege – a kétféle attitűd itt békében él egymás mellett.

<sup>5</sup> Elérhető: <http://wannaberecords.tumblr.com/>

verbalításra – lemez- és számcímek – hagyatkozva teremtik meg egy-egy album, illetve az albumokat kiadó fiktív lemezcég némileg szürreális esztétikai világát.

A szintér diskurzusában nemcsak a technológia szerepének hangsúlyozása elterjedt, de kimondottan jelen van a technológia szeretete is: a hangzáson keresztül, ahogyan Csordás és a Trabant fenti példája illusztrálja, vagy ahogyan Dányi részletezi a felvétel sajátosságait, a zajzenéjéhez felhasznált eszközök változatosságát és a technológiai újdonságok iránti lelkesedését.

„A zeneszerző barátom, (...) aki egyébként a zenekaromban is játszik, ő azt mondta, hogy a technológiai fejlődésnek most kellene megállnia, és akkor be tudnánk pótolni azt a sok-sok-sok évet meg tudnánk használni, vagy most egy időre álljon meg [...] annyi minden izgalmas faktor van ezekben” (Dányi Krisztina, 2014).

A zenei technológia digitális formátumokhoz és az internethez kötődő változásai kapcsán az idő, a sebesség aspektusairól, valamint ezek affektív vonatkozásairól is nyíltan beszél az interjúban: az azonnaliságról a késleltetés és várakozás helyett, az információbőségről az információhiány, valamint az információhiányból adódó misztikum helyett. A pozitív oldalon beszámol új, az internetes zene világához kapcsolódó örömeiről is: a felfedezés örömeiről („lehet, hogy találsz olyan covert, amint kidobja a találatokat, ami lehet, hogy még jobban tetszik, mint amit előtte hallottál”); a ritkaságok és régi felvételek könnyű elérhetőségéről:

„Az is csodálatos volt, hogy volt egy kedvenc számom, amit soha nem találtam sehol és egyszer hallottam életemben a rádióban és azóta sosem, egyébként egy nagyon nagyon ritka Kovács Kati-felvételről van szó, és múltkor ráakadtam a youtube-on, mert így valaki feltöltötte valahonnan” (Dányi Krisztina, 2014).

Az internet tehát a lo-fi zenészek számára archívumként (is) működik. A technológiához és annak változásához társított értékek és attitűdök, mint látható, erőteljesen függenek a használat mintázataitól. Az azonnaliság, a tartalmakhoz való könnyű hozzáférés pedig elvileg utakat nyit az említett zenei és digitális szocializációhoz, ezáltal a zenei alkotótér demokratikusabbá válásához. Hogy ez a folyamat nem feltétlenül automatikus vagy nehézségek nélküli, azt az alábbiakban a gender szempontján keresztül vizsgálom.

### 3. Technológia, gender és hozzáférés

A zeneipar és pop-rock kultúra férfítőbbségű, maskulin jellegével számos kritikai hangvételű tudományos írás foglalkozik (lásd például Frith és McRobbie 1978; Cohen 1997; Bayton 1998; Leonard 2007; Rodgers 2010). Bár műfajonként jelentősek az eltérések, a pop-rockban részt vevő nők túlnyomórészt korlátozott szerepekben, énekesként, illetve énekes-dalszerzőként vannak jelen; arányaiban kevés a női rockzenész, és még kevesebb a női producer, hangmérnök, A&R (Artist & Repertoire) személy, illetve menedzser (Frith és McRobbie 1978). E tekintetben az iparág nem sokat változott az elmúlt ötven év során. Azonban nem csupán annyiról van szó, hogy a zeneiparban korlátozott

a nők részvétele; a pop-rock kultúra, mint ízlésvilág, értékrendszer is maskulin jellegűnek mondható, méghozzá stílusokon, műfajokon és földrajzi területeken átívelve (Straw 1997; Bannister 2006). Természetesen ez a maskulin jelleg a férfítöbbségtől nem független. Maga a – „jó”, megfelelő – zenei ízlés is, mint a maskulin kultúra presztízhierarchiájának alapja, a hatalom gyakorlásának, a kirekesztésnek a terepeként tud megjelenni: „nem is feltételezik rólunk, hogy nekünk van egy *ízlésünk* egyáltalán, vagy ha van, akkor az *gáz*” (Csordás Zita, 2014. március 19.). Az ízlés kérdése ebben az esetben a lányok DJ-ként való szereplése kapcsán merült fel, amikor Csordás ennek nehézségeiről beszélt a férfiközpontú színtéren. Azaz az előadó egy konkrét kirekesztő gyakorlatot magyarázott az ízlés konstrukcióján keresztül.

### 3.1. Gender és a színtér

„A hangosítók férfiak, általában a fotósok férfiak (...), a rakodók (...), a színpadi munkások, mindenki férfi, asszem nők nem is lehetnek hangosítók (...) a morningdeeres Kriszta (...) mondta el abban az indexes videóban, hogy *ő* nem lehetett hangosító...” – utal Csordás Zita a női zenészek általános tapasztalatára az élőzenei férfítöbbséget illetően.<sup>6</sup> A zenészek beszámolóit alátámasztják azt a feltételezést is, hogy ez a férfítöbbség mély asszociációt alakított ki a pop-rock kultúra és a férfiak között, amely a társadalomban általánosan is meglévő nemi sztereotípiákkal összefonódva a professzionális kompetencia megkérdőjelezéséhez is vezethet: „jaj, *ő* az a szőke kicsaj, aki úgyse tudja, mi van, meg nincs képbén” – ahogy Csordás Zita fogalmaz. Általános élmény az élőzenei fellépések alkalmával a férfi személyzet részéről a paternalisztikus, lekezelő, a női előadó kompetenciáját megkérdőjelező hozzáállás: „vannak ezek a bunkó hangosítók, akiket megsértesz azzal, hogyha azt mondd, hogy ne haragudj, adjál már egy kicsit még ide a monitoromba a szintiből, mert nem hallom” – idézi fel Csordás. Ugyanez Németh megfogalmazásában:

„Amikor elmész koncertezni valahol, és akkor a hangtechnikus – akit melleleg nagyon szeretek, mert egy tündéri ember, egy idősebb rocker fazon – odajön, hogy megmutassa, hogy kell behangolni a gitáromat. Színpadon állok, és ott állnak már emberek, és ezt végignézik. De most itt akkor nem nagyon szájál az ember, mert nem akarom magam alatt a fát vágni... amúgy is bírom, nincs harag, apuskodik kicsit” (Németh Zsófia, 2014).

<sup>6</sup> Az idézett videóban a következő hangzik el Dányi Krisztinától: „Hangmérnök akartam lenni, nekem az nagyon tetszett az a szakma, hogy hangokkal és zenével lehet foglalkozni, és mégis egy műszaki irány... egy ilyen rózsaszín pályaválasztási könyv volt akkor nyolcadikban, és volt benne egy olyan iskola, ahol hangmérnöknek tanulhattam a jelentkező, és nagyon örültem és boldog voltam, de felhívtuk őket telefonon, hogy akkor megkérdezzük, hogy mikor lehet iskolalátogatásra menni, de azt mondták, hogy nem mehetnek lányok, csak fiúk, és nagyon szomorú lettem. Úgyhogy elmentem egy másik képzésre, ami szintén ilyen műszaki, egy mechatronikai középiskolába, és ott mechatronikai technikus szakon végeztem” (Index 2012).

A kompetencia megkérdőjelezése a technikai kompetenciára, azaz a hangszeres virtuozitásra is vonatkozik – ám ez feltehetően általánosabban a rockkultúrára értendő, hiszen a lo-fi szintéren a technikai virtuozitás nem cél, nem érték. Emellett Csordás a „hangszerfétist” – azaz a hangszer márkáját, értékét, minőségét előtérbe helyező zenészi attitűdöt – is maszkulinként jellemezte:

„...vannak ezek a nagyon hülye zenész csávók, akik azt hiszik, hogy jaj, annyira jól gitározok, és akkor jövök és lenézlek, mert te idejössz ezzel a gitárral, és nem volt százezer forint se, az enyém meg már ötszázezer (...) ez szerintem a férfiakra jellemző, én a nőknél még nem láttam ilyet, azok a fajta férfiak, akik nagyon megtanulták, hogy hogyan kell gitározni általában, és akkor azt hiszik, hogy attól nagyon szexik, hogy ők hat hangot fognak le egy másodperc alatt, és úristen, nehogy már most ez legyen a lényeg” (Csordás Zita, 2014).

Elmeséli egyúttal, hogy a Hangfoglalás hangszerkiállításon nem merték – ő és (férfi) zenésztársai – kipróbálni a hangszereket, mert a fent említett típusú zenészek uralták a terepet. E szituáció jellegzetes illusztrációja annak, hogy a maszkulin zenészi habitus dominanciája adott térben megnehezítheti a nők, illetve a dominánstól eltérő habitusú zenészek számára a bevonódást, valójában tehát kirekesztő mechanizmusként is működik. Tara Rodgers (2010) *Pink Noises* című könyvében arról ír, hogy a kilencvenes évek végén kialakított magának egy otthoni stúdiót, mivel azt találta, hogy azokat

„a tereket, ahol a tudás áramlott – elsősorban a hangszer-, illetve lemezboltokat és az online fórumokat – gyakran olyan férfiak népesítették be, akik a technikai tudásukkal dicsekedtek, és nem mutatkoztak segítőkésznek az újoncok felé” (Rodgers 2010, 3).

Ugyanebben a kötetben Rekha Malhotra számol be az általa tartott workshopok tapasztalatairól, ahol is legyen bár egyetlen fiú jelen tizenöt lány mellett, a fiú biztos, hogy a középpontban marad – erre alapozva állítja, hogy elsősorban a szocializáció eredménye a gender és a technológia között meglévő mély asszociáció.

A tudásátadás, a szakmai szocializáció hagyományosabb terei tehát jellemző módon maszkulin terek. A maszkulin terekhez pedig sajátos beszédmód és gyakorlat tartozik, amely mind szimbolikus, mind konkrét értelemben kirekesztő módon működik, tehát a nők számára megnehezíthetik az érvényesülést. Csordás a kompetenciahiány feltételezésének számlájára írja azt is, hogy a lo-fi szintéren kívül a rockkultúrában lányok általában énekes szerepet töltenek be: „[m]ert vannak ezek a dolgok, hogy nem lehetsz dobos, mert lány vagy. Mert nem tudsz függetleníteni, mert lány vagy. Mert biztos, hogy nem tudod megcsinálni, mert lány vagy.” Az általános értelemben vett zenei szocializáció folyamata ráadásul már a mintakövetéssel, a példaképekkel megkezdődik – azaz, hogy kik az általunk hallgatott zene alkotói, milyen zenészi, előadói szerepeket látunk magunk előtt. Csordás is észleli azokat a finom, többnyire rejtett mechanizmusokat, amelyek révén a lányok zenei szocializációjuk során láthatatlan módon teszik belsővé ezeket a gátlásokat – egy ilyen mechanizmus többek között a női példaképek hiánya:

„Én ilyeneket is tapasztaltam, meg amikor titokban így elültetik a bogarat a fülledben, hogy na te ezt biztos nem tudod megcsinálni azért, mert lány vagy, de ezt nem mondják így ki... csak hát Beethoven meg Mozart is férfi volt, te nem lehetsz senki. (...) nálunk (...) az általános iskolában minden tanár nő volt, de ez meg a másik, hogy ugye tanárok lesznek. (...) ez is jellemző a komolyzenére is, hogy bekapcsolom a Mezzo tévét és akkor van tíz férfi szólózungorista szupersztár és egy nő” (Csordás Zita, 2014).

Rodgers egyik interjúalanya, Kaffe Matthews a Csordás által leírt tapasztalatokhoz hasonló fogalmaz meg a zenei tanulás, konkrétan a klasszikus zeneiskolai oktatás kapcsán: „Ebben a hagyományos, klasszikus hozzáállású környezetben nevelkedtem, ahol a zenét halott öreg szőrös férfiak csinálták, mindig le volt írva, és az én feladatomban annyi volt, hogy ott álljak és olvassam [a kottát], és lejátsszam az instrukcióikat” (Rodgers 2010). Ezt azzal az átütő élménnyel állítja ellentétbe, amikor később saját magától vette elő a hegedűt, és először kotta nélkül játszott. Ekkor jött rá, hogy egészen addig nem is hallgatta, mit játszott, azaz tulajdonképpen a kottától – a „halott öreg szőrös férfiktól” – való elszakadás révén sikerült saját magára először alkotóként, zeneszerzőként tekintenie.

### 3.2. A „saját szobából” a nyilvánosság felé: én-központú hálózatok

A hálószooba a női (zenei) szubkultúrák tere és metaforája is, legalábbis McRobbie és Garber (1976) sokat idézett tanulmánya óta (a „hálószooba-kultúra” [bedroom culture] elsősorban a tinédzserlányok rajongói kultúrájára vonatkozik). Bár természetesen a rajongás sem tekinthető passzív tevékenységnek, sőt a hálószooba e zenei színtér esetében kimondottan a zenei alkotás tere. A dalszerzés a hálószoobapop-zenészeknél többnyire teljesen magányos tevékenységként jelenik meg, nem pedig csoportos, kollektív alkotásként, mint például egy hagyományos rockzenekar esetén, ahol sok esetben a próbateremben születnek a dalok, vagy ott nyerik el végleges formájukat. Csordás Zita a dalszerzésbe való bevonódást elmondása szerint tulajdonképpen a hangszergyakorlással kapcsolatos megfelelési kényszerének köszönheti: „én mindig inkább komponálgattam, mert azt nem lehetett egyből elbénázni, mint azt, hogyha egy Mozart-darabot játszóga-tok ott, és mindenki hallja egyből, hogyha nem jó” – ahol a „mindenki” a gyakorlás fül-tanúira, elsősorban a családra és a szomszédokra utal. Elmondása szerint Németh Zsófia számára is a magányos komponálás tűnt mindig természetesnek:

„Nekem például ez a tök nehéz, hogy mások ugye zenekaroznak kiskoruktól, meg együtt írnak számokat, nekem ez volt a kihívás, amikor először ezt próbáltam megcsinálni, és maradéktalanul nem is ment, abszolút ilyen magányos farkas vagyok, nem tudok máshogy” (Németh Zsófia, 2014).

Az élő zenekarozás kapcsán mind a Piresian Beach, mind a Morningdeer esetében dilemmát okozott a dalszerző-előadók számára, hogy a zenekar többi tagja – férfi zenészek – az ő dalaikon „kénytelenek” dolgozni. Németh esetében a zenekari projekt sikertelensége is részben ennek a dilemmának tudható be: „a két srác nem azért szállt be, hogy

az én nótáimat nyomassuk”; „én sem akartam velük azt csinálni, hogy akkor session zenészek legyenek”; ugyanígy Dányi is beszél a szituáció nehézségéről. Tekintve, hogy a rockzenekarok tradíciójában az efféle, egyetlen központi dalszerző-előadó körül szerveződő hierarchia igen gyakori, ez az indoklás némileg meglepő, és elképzelhető, hogy szintén a rockkultúra hagyományaitól eltérő gender relációk hatására utal.

A koncertezés nem is feltétlenül magától értetődő döntés a lo-fi előadóknál. Németh Zsófiánál és Dányi Krisztinánál inkább indult külső – a közönség felől jövő – nyomásra, a rajongók biztatására. A zenekar szervezésének nehézségei mellett a színpad nyilvánossága és az élőzenei előadás spontaneitása az otthonos, privát hálósobától merőben eltérő, Dányi érzése szerint azzal ellentétes közeg: „Hát tűz és víz a kettő, (...) és mivel nekem a víz az otthonosabb közeg, (...) nekem az az otthon, igen.” A „víz”, az otthonos közeg nem kizárólag az otthon, a „saját szoba” privát terére értendő, hanem a „home stúdió”-ra, mint az alkotás személyes terére, amelyet az alkotó a digitális és online technológia eszközei segítségével a közösségi média nyilvánossága felé kiterjeszt. A „hálósoba” tehát valójában egy virtuális, egyúttal transzlokális, egyszerre személyes és közösségi tér – egy én-központú hálózat (Castells 2001) lokális csomópontja. Ez az egyszerre privát és közösségi alkotótér egy technológiával megtámogatott alternatívát jelent a rockzenében hagyományos próbaterem-stúdió-színpad túlnyomórészt férfiarcú kontinuumához képest, vagy legalábbis a mellett.

Dányi megfogalmazásában a színpadi megjelenést illetően a professzionalizmus, de legalábbis egy úgynevezett „kúlság”, lazaság az elvárás – szemben az esetlenséggel, a látványos izgulással. Ezt ő olyan tehernek érzi, amit az otthon terében mellőzni lehet. Nem mellékesen a „kúl” megjelenést, azaz a lazának tűnő, látszólag természetes, erőfeszítést nem követelő színpadi jelenléte Dányi a férfi előadókkal, illetőleg a férfi előadók reprezentációjával asszociálja. Emögött vélhetően az húzódik meg, hogy mind a rockzenei, mind az elektronikus zenei hagyományban az előadói kvalitások, az előadás esztétikája is maszkulinként konstruálódik. Ezért egy nem csupán énekesi szerepben fellépő nőhöz nehezebben illeszkedik ez a szerep.

Rodgers a férfi és női előadásmód konstrukciójának folyamatát a test és a technológia – az eszközhasználat – reprezentációján keresztül ragadja meg. Bevin Kelley (a.k.a. Blevin Blectum) elektronikus zenei művészt idézi:

„Azt hiszem, van valami olyan elvárás, hogy ha egy nő zenél, akkor használnia kell a testét és táncolnia, ha nem játszik hangszeren. Amikor egy fickó ül egy laptopnál, akkor hú, ő egy komoly zeneszerző! Amikor egy nő ül, és ugyanazt csinálja, akkor szinte nem is értelmezhető: ezzel mit csináljak? Komoly zeneszerző nem lehet. Miért nem használja a testét?” (Rodgers 2010, 238).

A Dányi által emlegetett félelem a színpadi esetlenségtől is részben tehát az ehhez hasonló férfi, illetve női szerepelvárásokhoz köthető. Csordás is arról számolt be, hogy a Zombori zenekarban, ahol énekesként működik közre, elvárás lenne, hogy táncoljon a színpadon, ám ő erre képtelennek érzi magát – számára épp ezektől a „profi” közegben erőteljes elvárásoktól jelent menekvést, szabadságot a lo-fi közeg. Az egyéni előadók tapasztalata ugyanakkor arra utal, hogy bizonyos mértékben a lo-fi szintéren is reprodukálódnak az előadásra vonatkozó követelmények és ezekből adódó szorongások.

Csordás emellett a szerepelvárásokat a Zombori kapcsán összeköti a domináns férfijelenléttel a koncertek alkalmával, beleértve a férfi koncertfotósokat. Egy általa elmesélt anekdotából továbbá az is kiderül, hogy a fotós által közvetített férfitéketet a fellépő nők közötti rivalizálást is erősítheti a szolidaritás helyett. A zeneipari közeg, illetve a(z) elmondottak alapján férfiarú) közönség előadókhoz való viszonyulásának, azaz a női előadók meghatározott szerepekbe való kényszerítésének jellemző forogatókönyveit vázolja fel Németh is. „Vagy apuskodnak az emberrel, vagy a bugyijában turkálnak képzeletben, vagy az, hogy milyen aranyos, hogy kiáll...” Emellett jellemző problémaként előtérbe kerül az előadó női mivolta, mint önmagában érdekesség: „eleve a hype-nak is szerintem 70%-a arról szól, hogy csaj vagyok” – mondja.

A „hálószoba” – amelyre utalhatunk akár Virginia Woolf (1985 [1929]) ismert „saját szoba” metaforájával – ezzel szemben a korlátozó tekintettől való biztonságot nyújtja, ahol az egyéni fejlődéshez, tanulásához elengedhetetlenül szükséges tökéletlenség, hibázás is megengedett. Kathleen Hanna, a riot grrrl feminista punk irányzat egyik legismertebb képviselője is hasonló terminusokban beszél a zenekari munkához is elengedhetetlen magányos alkotásról:

„...csoport vagyunk, de mindannyiunk egyénileg is ki tud bontakozni. A tipikus rock felállás során ez nem annyira jellemző, mivel mindannyian a szobában vagyunk, együtt gyakoroltok. Van valami abban, amikor egyedül vagy az otthonodban vagy a stúdióban, a saját tempódban tanulod meg ezeket a dolgokat, saját következtetésekre jutsz, és megtapasztalod azt, hogy senki sem figyel, és hülye hibákat ejthetsz, és aztán törölheted, senki nem fog róla tudni, és úgy haladsz, ahogyan csak tudsz” (Rodgers 2010, 252). (A szerző fordítása)

A professzionalitás versus tökéletlenség dilemma gender vonatkozását az alábbi interjúrészlet is jól illusztrálja – a megszólalók zenekarának zenészei:

„Fateman: Nekünk nagyon feltűnő, hogy amikor férfiak hibáznak, akkor azt glitch-ként<sup>7</sup> fetiszizáljuk...

Hanna: Az valami szép.

Fateman: És amikor nők csinálják ugyanazt, akkor az...

Hanna: ...egy szörnyűségecs hiba!”

(Rodgers 2010, 249.) (A szerző fordítása)

Érdemes párhuzamot vonni a feminista diskurzus tökéletlenséget, kísérletező tanulást előtérbe helyező diskurzusa és a lo-fi diskurzusa között, amely szintén a professzionalitás, a kompetencia hiányát hangsúlyozza. A lo-fi a feminista zenész közegehez hasonlóan követeli vissza a tökéletlenség, a véletlen, a hiba lehetőségét – ily módon a két diskurzus találkozik.

<sup>7</sup> A glitch szó nemcsak hibára utal, hanem egy, „a hiba esztétikájára” (Cascone 2003) építő elektronikus zenei műfajra is.

## Összegzés

„Olyan [lány a hálózobapop-szintéren], aki ír zenét, az több van biztosan [mint általában a pop-rockzenében]. Énekescsaj a mainstream popban kurvasok van, de egy gondolata nincs arról, amit énekel, de ha valaki ebbe a szintérbe csajként kerül bele, én olyat még nem láttam, aki csak énekelne vagy csak táncolna vagy akármi. Ez hálístennek így jó arány. Szerintem egész kiegyenlített, hogyha azt veszed” (Németh Zsófia, 2014).

A budapesti lo-fi szintér számos tekintetben kedvez a demokratikus hozzáférésnek: a professzionalitás hiányát ünneplő attitűdjével és esztétikai kritériumaival, a hangrögzítés és hangterjesztés könnyen hozzáférhető gyakorlataival, az online térben én-központú hálózattá kiterjesztett saját szoba privát terén keresztül. Mindemellett a szintér női alkotóinak továbbra is meg kell küzdeniük a pop-rock szféra általánosabb értelemben vett férfiközpontúságával – legyen szó a korai zenei szocializáció hagyományos tereiről vagy az élőzenei szinterről.

Progresszív és ígéretes fejleménynek tekinthetők a privát szféra mellett a női szolidaritás („sisterhood”) hálóinak, kollektív tereinek tudatos kiépítésére tett lépések. A szintéren belül, illetve a szintérhez szorosan kapcsolódva ilyenek tekinthetők például a 2014-ben indult „Puss’n’Boots” estek, amelyek során „lányok DJ-znek lányoknak”, Csordás Zita megfogalmazásában. Továbbá aktívan működnek a szintéren lányzenekarok is – az interjúalanyok közül Csordás Zita tervezi egy ilyen alapítását egy másik női lo-fi zenésszel, és évente egyszer Németh Zsófia is fellép húgával alkotott alkalmi zenekarával. Zenei fejlődése, karriere alakulása kapcsán Dányi Krisztina is nők közötti meghatározó együttműködésekéről számol be elsősorban: például Kárpáti Ritával, Harsa Veronikával, valamint Németh Zsófiával való közös munkájáról. Az interjú során Dányi esetében különösen feltűnő volt a pozitív hangvétel, amellyel női zenésztársairól beszélt („jó volt vele beszélgetni”, „izgi csaj”, „nagyon tehetséges lány”). Az efféle diszkurzív megnyilvánulások maguk is hozzájárulhatnak a kollektív női terek megerősödéséhez.

## Irodalom

- Bannister, M. (2006) *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Ashgate.
- Barcan, R. (2014) Why do some academics feel like frauds? *Times Higher Education*. 2014. január 9. <http://www.timeshighereducation.co.uk/features/why-do-some-academics-feel-like-frauds/2010238.fullarticle>.
- Barna R. E. (2011) *Online and Offline Rock Music Networks: A case study on Liverpool, 2007–2009*. Doktori disszertáció. University of Liverpool.
- Baym, N. K. (2010) *Personal Connections in the Digital Age*. Cambridge, Polity.
- Bayton, M. (1998) *Frock Rock: Women Performing Popular Music*. Oxford University Press.
- Cascone, K. (2003) A hiba esztétikája: „poszt-digitális” tendenciák a kortárs komputerzenében. (ford. Kovács Balázs) *Balkon 2003* (12): [http://www.balkon.hu/balkon03\\_12/12cascone.html](http://www.balkon.hu/balkon03_12/12cascone.html)
- Clance, P. R. – Imes, S. (1978) The Imposter Phenomenon in High Achieving Women: Dynamics and Therapeutic Intervention. *Psychotherapy Theory, Research and Practice* 15(3): 241–247. [http://www.paulineroseclance.com/pdf/ip\\_high\\_achieving\\_women.pdf](http://www.paulineroseclance.com/pdf/ip_high_achieving_women.pdf)

- Csordás Z. (2014) Interjú. 2014.03.19.
- Dányi K. (2014) Interjú. 2014.03.17.
- Frith, S. – McRobbie, A. (1978) Rock and Sexuality. *Screen Education* 29(9): 3–19.
- Index (2012) A refrént meg a kutyám írta. 02.18. [videó]. <http://index.hu/video/2012/02/18/morningdeer/>
- Fonarow, W. (2006) *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Wesleyan University Press.
- Hodkinson, P. (2005) Beavatottak és kívülállók. *Replika* 53: 145–164.
- Igor Metropol (2011) Hungary's lo-fi revival ended its peak and is ready to evolve. 2011.08.29. <http://igormetropol.org/2011/08/hungarys-lo-fi-revival-ended-its-peak-and-ready-to-evolve/>
- Leonard, M. (2007) *Gender and the Music Industry*. Ashgate.
- McRobbie, A. – Garber, J. (1976) Girls and Subcultures. In: S. Hall – T. Jefferson (szerk.) *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson in association with the Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 209–222.
- Németh Zs. (2014) Interjú. 2014.03.16.
- Rodgers, T. (2010) *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham és London, Duke University Press.
- Straw, W. (1997) Sizing Up Record Collections: Gender and Connoisseurship in Rock Culture. In S. Whiteley (szerk.) *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London and New York: Routledge.
- Suhr, C. (2012) *Social Media and Music. The Digital Field of Cultural Production*. New York, Peter Lang.
- Whelan, A. M. (2006) „Do u produce?” Subcultural Capital and Amateur Musicianship in Peer-to-Peer Networks. In M.D. Ayers (szerk.) *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*. New York, Peter Lang.
- Woolf, V. (1985 [1929]) *Saját szoba*. (ford. Bésy Ágnes) Budapest: Európa.

**Barna Emília**, PhD a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Szociológia és Kommunikáció Tanszékének egyetemi adjunktusa. Doktori disszertációja (University of Liverpool, 2011) a zenei színterek, hálózatok és az internet kapcsolatát vizsgálja. Főbb kutatási témái közé tartoznak a populáris zenei színterek és műfajok, a populáris zene médiareprezentációi és diskurzusai, valamint a populáris zene és a város kapcsolata. Alapító tagja és jelenlegi elnöke az IASPM (International Association for the Study of Popular Music) magyarországi szervezetének, szerkesztője a Zenei Hálózatok Folyóiratnak, valamint szerkesztőbizottsági tagja az IASPM@Journal-nek. E-mail: emilia.barna@gmail.com