

Körkérdés a populáris kultúra kutatásáról

A populáris kultúra, népszerű kultúra fogalmának körülhatárolása önmagában is bonyolult feladat. Milyen témák és problémák mentén közelít ehhez saját kutatásai során?

CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN (irodalomtörténész, tudományos főmunkatárs, HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet): Saját kutatásaim elsősorban a 18. és kora 19. század magyarországi popularitására irányulnak, a tágan *közköltészetnek* (nagyjából: *popular poetry*) nevezett szövegrendszerre. 1994-ben, épp harminc éve kezdtük Küllös Imolával közös szövegkiadáói munkánkat, s évről évre szaporodtak az elméleti tanulságok. A már lezártnak vélt, kritikai kiadásba rendezett szövegcsaládokról is mindig akad új mondanivalónk, de a felfedezés öröme sem múlt el.

A legnagyobb kihívást a populáris kultúra koronkénti és régiókénti eltérései jelentik. Ami kezdetben az udvari kultúrához és az elit tudásához tartozott, néhány évszázad alatt szétterjedhet és átalakulhat a popularitásban. Fordított jelenségekről is tudunk már az irodalmi népiesség romantikus kísérletei előtt is, talán nemzetközi mintákat, történelmi mozgásokat (például a hadseregeket vagy a telepeseiket) követve. Le- és fől szálló kulturális mozgások modellje helyett az *oldalirányú hullámváz* metaforája pontosabban érzékelteti a helyzetet. Mintha egy tengeröböl és a vele szemközti, nem túl távoli sziget közt mozogna a víztömeg, amely élőlényeket, köveket, homokot és hulladékokat egyaránt mozgat. Az elit és a populáris kultúra folyamatosan táplálja egymást, de nem mindig közvetlenül. Minél nagyobb mediációs deficit jelentkezik egy társadalomban – például az írástudók szűk köre vagy földrajzi távolságok miatt –, annál nagyobb szükség van közvetítő személyekre és médiumokra. Ez jelöli ki a közköltészet elsődleges terepét, mivel alkotóinak és részben befogadóinak a köre egyaránt az elit és a „nép” közt körülhatárolható közösségek tagjait jelöli. Nekik mindkét irányba volt lehetőségük továbbadni a „túloldalról” érkező kulturális javakat (Küllös Imola kedvelt metaforája az U-alakú cső, a közlekedőedény, a magam kiegészítése a rendezőpályaudvar). Magyarországon ez a réteg sokáig főként a diákság, az alsó értelmiség volt, felekezettől függetlenül. A köznemesi életmód falusias keretei, majd a lassú városiasodás miatt kis földrajzi mozgástérben is nagyarányú kulturális közvetítést végezhettek, hátszágukat a nagy kollégiumok jelentették. A legkarakteresebb időszak a „hosszú 18. század” (kb. 1690–1820), de Nyugat-Európában jóval korábban megindult e folyamat a polgárosodás növekvő nyilvánosságigénye és íráshagyományára révén

is. Emiatt az egyes régiók között jelentős eltolódásokat figyelhetünk meg az elit és a popularitás viszonylatában (Peter Burke).

Különösen fontosak a divat, a mintakövetés, az akkulturáció útvonalai. Ennek segítségével sok, egyelőre mással nem magyarázható műveltségi elem (viselet, étel-ital, dallam, versforma, meseszűzsé, balladatéma, hír és álhír) mozgásba jöhetett, táguló játékteret kaphatott – anélkül, hogy komolyabb genetikai kapcsolat lenne az egyes előfordulásai között. A popularitás-kutatás e pályák feltárására tesz kísérletet, az intézményes kultúrák közvetítés mellett mindenkor „folklorikusan” működő, lazább összefüggésrendszerre figyelve.

IGNÁCZ ÁDÁM (zenetörténész, tudományos főmunkatárs, HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet): Valóban nincs könnyű dolgunk, amikor megpróbáljuk definiálni a „populáris kultúra” fogalmát. Számos válasz született arra a kérdésre vonatkozóan, hogy egyáltalán érdemes-e kijelölni a kulturális szférák egyértelmű határait, és hogy mik is lehetnek a „populáris kultúra” azon attribútumai, amelyek például a „magaskultúrától” vagy a „népi kultúrától” egyértelműen megkülönböztethetővé teszik. Vannak, akik szerint e szférák között csak fokozati különbségek léteznek, és azonos érdeklődéssel fordulnak a konvencionálisabb és a kevésbé konvencionális, illetve a csak kevesek érdeklődésére számot tartó és a valóban tömeges népszerűségnek örvendő produktumok felé. Mások inkább abból indulnak ki, hogy ezek a produktumok – egymástól akár markánsan – eltérő tulajdonságokkal rendelkeznek és másként is viselkednek. Szűkebb szakterületem, a populáris zenei kutatások nemzetközi és hazai fórumain érzésem szerint még mindig túlsúlyban vannak azok, akik az utóbbi álláspontot képviselik, és amellet érvelnek, hogy a (tradicionális) zenetudomány nem alkalmas a népszerű zenei jelenségek leírására, mert ezek a „művészi zenétől” vagy a „népzeneitől” eltérő elemzési stratégiákat igényelnek, más tudományágak bevonását, mozgósítását teszik szükségessé.

A szembeállítások, különbségtételek – legyenek ezek esztétikai, technológiai vagy éppen szociológiai természetűek (komplexitás–egyszerűség, elvontság–közérthetőség, zártság–nyitottság, szerzőközpontúság–előadóközpontúság, egyszerűség–sokszorosíthatóság, exkluzivitás–tömegszerűség–népszerűség stb.) – viszont mindig komoly veszélyeket rejtnek magukban. Mégpedig azért, mert többnyire csupán néhány, keletkezési idejét és helyét, műfaját, előállítási módját tekintve jól beazonosítható mű figyelembevételével születnek; a kategóriák, címkék, fogalom párok megalkotása során hajlamosak vagyunk a mintázatba nem illő típusokat, sőt akár egész műfajokat figyelmen kívül hagyni. Azzal pedig, ha a zenei analízist és az esztétikai kérdéseket kizárólag a „magasművészeti” alkotások számára tartjuk fenn, bizonyos zenei jelenségek esetében viszont a társadalmi kontextust igyekszünk feltárni, és a szociológiai és antropológiai kérdésselvetéseket tartjuk elsődlegesen érvényesnek, csak megerősítjük a régi zenetudományi érvelés érvényességét, mely szerint léteznek a társadalmi törvényszerűségektől független, a történelmi folyamatoktól függetlenedő alkotások és olyanok, amelyek „egyszerűségük”, „banalitásuk” okán kevésbé értékesek és ezért komoly (zenei) elemzésre is kevésbé érdemesek – jóllehet a populáris zene kutatóinak többsége ennek épp az ellenkezőjét szeretné bizonyítani.

Mindezek miatt én inkább tartózkodni szoktam a határok egyértelmű kijelölésétől, de egy, csak a „populáris zenére” érvényes, önálló módszertan kidolgozására sem mernék vállalkozni. Sokkal inkább hiszek abban, hogy a társadalmi és esztétikai kérdésselvetések minden zene esetében egyaránt fontosak lehetnek. Abban, hogy erre jutottam, elsősorban tudománytörténeti vizsgálódásaim segítettek: az utóbbi években arra igyekeztem választ találni, hogy az általam vizsgált korszakokban és társadalmi-politikai formációkban (mindenekelőtt a kelet-közép-európai államszocialista országokban a hidegháború időszakában) milyen szempontok, értékrendek, kényszerek mentén tettek különbséget a zenekultúra különböző szférái között, és az egyes intézmények, művészeti és tudományos közösségek a „népszerű zene” milyen, egymáshoz olykor közelítő, máskor egymással versengő értelmezéseit hozták létre. Az is érdekelt, hogy a korszakban milyen ellenfogalmakat (például „tömegzene”, „közhasználatú zene” stb.) próbáltak a „könnyűzene”, „populáris zene” fogalmaival szemben bevezetni. Ez a munka végül nemcsak tudománytörténeti szempontból volt hasznos számomra, de a korszak népszerű kultúrájának megismerésében is sokat segített, és arra is felhívta a figyelmemet, hogy az akadémiai kutatás, az elméletalkotás nem minden időszakban a kultúra tényleges mozgásait és trendjeit követte.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a „populáris kultúra” definíciója ma is intézményről intézményre, sőt olykor kutatóról kutatóra változik, és sokszor az írja körül a legpontosabban a fogalom jelentését, hogy egy tanszéken, egy kutatóintézet osztályán milyen munkák folynak egy adott időben, vagy egy kutatási projekt keretében párhuzamosan milyen témákkal foglalkozunk. Már csak emiatt is hozzájárulhat a populáris kultúráról folytatott legújabb diskurzusok megértéséhez, ha a saját kutatói pozíciókkal is rendszeresen számot vetünk, azzal, hogy tanulmányaink, illetve az intézmények, ahol dolgozunk, milyen típusú vizsgálódásokra sarkallnak, hogy „házon belül” vagy más fórumokon milyen hagyományokhoz igazodunk, milyen elődökkel folytatunk párbeszédet, és ezek, illetve saját ízléspreferenciáink mennyiben befolyásolják a vizsgált művek, források kiválasztását.

A most megfogalmazottakban – ahogy a további kérdésekre adott válaszaimban – is szerepet játszik például, hogy történészként-zenetörténészként váltam a populáris kultúra kutatójává, és hogy jelenleg a HUN-REN (az egykori MTA) Zenetudományi Intézetének munkatársa vagyok, egy olyan intézménynek, amely mindenekelőtt a zenei elitkultúrára, a magyarországi zene értékeire, a zeneművek analitikus vizsgálatára és a történeti kutatásokra összpontosít, miközben a rendszerváltást megelőzően, Maróthy János vezetésével, a magyar populáris zenei kutatások első regionális jelentőségű központja is itt működött.

Maróthy osztálya épp azt próbálta bizonyítani, hogy a populáris zene a zenetudomány módszereivel is vizsgálható. A régmúlt és a közelmúlt néhány összintézeti projektje pedig arra az alapvetésre épített, hogy bármilyen zenetípus elemzése csak a zenei szférák holisztikus megközelítésével, a közöttük létrejövő kölcsönhatások, közvetítések kitapintásával lehet igazán eredményes. Egy ilyen megközelítésben a különböző zenetörténeti korszakok, valamint a művészi zene, a populáris zene és a népzene szférái nem feltétlenül kerülnek élesen szembe egymással; viszont jobban előtérbe kerülnek a zenetörténeti „ismétlődések”, illetve azok az esetek, amikor előzetesen „magasnak” vagy „népszerűnek” felcímkézett produktumok az alkotás,

az előadás, illetve a befogadás és használat módjaiban kifejezetten hasonlíthatnak egymásra, vagy épp ellenkezőleg, amikor műfaji okokból „népszerűnek” minősített zenék csaknem minden lényegi tulajdonságukban különböznek egymástól.

Ezt a gondolatot, illetve a populáris kultúra történeti megközelítését én is irányadónak, sokféleképpen hasznosíthatónak tartom kutatásaimban.

K. HORVÁTH ZSOLT (történész, egyetemi docens, METU Művészeti Kar): A populáris kultúra történeti kutatásának kérdése, különösen magyar nyelven azért is módfelett nehéz, mert ahogyan fordításokból kitűnő megközelítések akaratlanul is rámutatnak, mást értünk *popular culture* fogalma alatt, ha a kora újkorról, s mást, ha a 20. századról beszélünk. Peter Burke *Popular Culture in Early Modern Europe* című könyvét simán *Népi kultúra a kora újkori Európában* címmel adta vissza a fordító, Bérczes Tibor, míg, ha a 20. századról szóló történeti munka lett volna terítéken, egészen biztos, hogy „populáris kultúra”, esetleg a „népszerű kultúra” lett volna a megoldás.¹ Ez a szemantikai váltás nyilván nem véletlen. A két utóbbi kifejezés annyiban is jellegzetes, hogy a „tömegkultúra” kifejezés alternatívájaként tűnik fel magyarul az 1990-es évek második felétől. Eme szóhasználati tudatosság egészen biztosan a Richard Hoggart, Raymond Williams vagy Stuart Hall nevével fémjellezhető brit *cultural studies* magyarországi recepciójának köszönhető, mely a *Replika*, a *Helikon*, a *Korall* és más folyóiratok hasábjain újfajta szemléletet honosított meg.

A brit kultúrakutatók ugyanis bírálattal illették *A felvilágosodás dialektikájának kultúraiparról szóló fejezetét*, mely az olcsó tömegkultúrában mindössze egyszerű manipulációs technikát lát, így a népszerű mozi, zene vagy irodalom nem lenne más, mint a politikai akaratképzés és a kapitalista rendszer hegemoniájának változatlan újratermelése.² A magaskultúra exkluzív értékteremtő szerepét megkérdőjelezve a brit *cultural studies* egyrészt kitágította a kultúra fogalmát, másrészt a kultúra sokszínű gyakorlataira helyezve a hangsúlyt rámutatott arra, hogy a társadalom tagjai hogyan értelmezik, *használják* a valóban ipari keretek között termelt népszerű kultúrát. Itt talán Dick Hebdige-nek a *Subculture: the Meaning of Style* című könyvét lehetne példaként megemlíteni.³ Az ifjúsági kultúrák megjelenésével ugyanis a népszerű kultúra fogalma hihetetlenül kibővült: egy könnyed, szerelemről szóló popsláger könnyen ugyanabba a kategóriába kerülhet, mint a kortárs kapitalizmus fogyasztói logikáját megvető, a királyság intézményét nevétségnek tartó, sok százezer embert megmozgató szigetországi punk-mozgalom. Utóbbit azonban nem lehetne értelmezni szubkulturális rituáléi, esztétikája vagy belső ideológiája nélkül. Világos, hogy az egyszerű manipulációs mechanizmus elmélete még akkor sem működik, ha máskülönben a lemezkiadásokon keresztül a punk-mozgalom gazdasági haszna a lemezkiadó vállalatoknál összpontosult. Nem működik, mert közben teret nyert a DIY-esztétika, melynek jelszava alatt számtalan magánkiadású magazin látott napvilágot vagy nyert teret a fogyasztói

¹ BURKE, 1991. A változó szóhasználatra lásd: H. NAGY-L. VARGA (SZERK.), 2022; BARNA-PATAKFALVI-CZIRJÁK (SZERK.), 2024; FÜZI, 2022; BARÁTH, 2024. Hofer Tamás külön tanulmányt szentelt a fogalom lehetséges elkülönítésére, lásd: HOFER, 1994.

² HORKHEIMER-ADORNO, 2011. 153–208. Lásd: OLAY, 2014. 163–177.

³ HEBDIGE, 1979. A könyv egy részlete magyarul is megjelent: HEBDIGE, 1995. 181–200. Lásd: WESSELY, 1980. 581–583.

társadalom ruhaipari kínálatát átdolgozó, megtépő, feltűnő elemekkel átszínező s kreatívan variáló punk ruházkodás is (mely Vivienne Westwood munkáin keresztül a globális divatiparban is letette a névjegyét).

Ugyanakkor az sem mondható, hogy a fentebbi képlet napjainkban ugyanígy érvényes lenne. A kortárs világ változása ugyanis mindig új kihívás elé állítja az értelmezőket. A Fal leomlása után, a globális neoliberális kapitalizmus terjedésével, a digitális kultúra mindennapi tapasztalattá való válásával, a globális szélsőjobboldali politikai mozgalmak megjelenésével és módfelett tudatos médiahasználatával az utóbbi bő egy évtizedben a kutatók ismét fogékonyabbá váltak a fentebb érintett manipulációs technikák iránt.⁴ Mit csinál a direkt marketing, s mennyiben más a hatásmechanizmusa, mint a propagandának? Hogyan hatnak az okostelefonokon folyamatosan megjelenő kereskedelmi és politikai hirdetések? Ma tehát megint másképp tesszük fel elvben „ugyanazokat” a kérdéseket. Történeti szempontból azt kérdezhetnénk ma, vajon nem az 1960–1970-es évek ellen- és szubkultúráinak kritikai tömegéből származó felhajtóereje kellett-e ahhoz, hogy a fiatalok többé-kevésbé saját képükre alakíthassák, formálhassák a körülöttük lévő világot. Vannak-e napjainkban ehhez fogható valódi közösségek? Mivel méretüket és hatásukat tekintve nincsenek, így az egyre inkább dezintegrálódó társadalmak atomizált tagjai vajon nem kitettebbek-e a globális és lokális médiahatásnak? Vagyis a kérdésre válaszolva annyi bizonyosan elmondható, hogy nemcsak a fogalmak, de a kérdések felvetésének ideje feltételezi azt, hogy a történeti témával foglalkozó kutató jól mérje fel a mindenkori jelen diszpozícióit. Elvben „ugyanaz” a kérdés nem minden történeti időben és helyzetben ugyanúgy érvényes.

Saját kutatásaimban tehát eme problémakonstrukció dinamikus felfogását igyekszem érvényesíteni, így mindig az adott empirikus kutatás jelöli ki a megfelelő módszert, s jelöli ki a hozzárendelt kritikai szakirodalmat. Igyekszem továbbá a kulturális és a társadalmi szempontokat is szem előtt tartani, vagyis azt, hogy a kultúra fogyasztása, az ahhoz való hozzáférés, az abban való jártasság nem választható el az illető osztályhelyzetétől, továbbá tőkekonverziós képességétől. Ezért szoktam kutatási területként a *kulturális formák és gyakorlatok társadalomtörténetét* megjelölni, mert ez az összetétel fejezi ki leginkább a szemléletemet.⁵ Ezen a területen Pierre Bourdieu kulturális szociológiájának kulcsfogalmainak (tőkeformák, mező, habitus, hexis) interpretációs erejét igyekszem kamatoztatni.⁶ A kultúra történetisége kapcsán módfelett fontos, hogy a magyarországi kultúra történetét semmiképp sem izoláltan vizsgáljuk, hiszen a tömegkommunikáció korában a kultúra per definitionem globális jelenség, még akkor is, ha a hidegháború idején ennek terjedését mindkét oldalon igyekeztek valamilyen szinten – többnyire teljesen hasztalanul – korlátozni.

PIKLI NATÁLIA (irodalomtörténész, egyetemi docens, ELTE BTK Angol–Amerikai Intézet): Mint sokunknak, nekem is máig Peter Burke kérdései jelentik a kiindulópontot a populáris kultúra vizsgálatához, ezzel kezdem az ilyen tematikájú

⁴ GINZBURG, 2023. 69–98. A politikai propaganda és a kereskedelmi marketing összefüggéséről pedig: GINZBURG, 2013. 67–108.

⁵ Vö. REVEL, 2006. 293–313.

⁶ BOURDIEU, 1979. Illetve BOURDIEU, 2023.

óráimat is. Mi az, amiről beszélünk? Olyan dolog, ami „of the people”, azaz alulról induló kulturális termék, „az emberek” hozzák létre, és a létrehozó neve, státusza vagy nem fontos, vagy nem is ismerjük? Vagy „for the people”, azaz hatalommal és anyagi eszközökkel bíró alkotók hozzák létre „az emberek” szórakoztatására és/vagy edukációjára, azaz egy felülről lefelé irányuló folyamatról van szó, ami nagy vagy jelentős tömegeket ér el (kvázi „tömegszórakoztatás”)? Az előbbire jó példa a népdal vagy az internetes mém, az utóbbira a hollywoodi filmek vagy az Erzsébet- és Jakab-kori közzínházak számára ismert, „befutott” szerzők (William Shakespeare, Ben Jonson) nevével kiadott drámák olcsó nyomtatványai. Ez egy általános alapprobléma, ami univerzális, minden korszakra alkalmazható, de természetesen csak kiindulást jelent a további kutatáshoz, hiszen sokszor ezen különböző kiindulási alappal rendelkező produktumok keverednek, hatnak egymásra, átvesznek egymástól dolgokat, amiket aztán saját igényeik szerint átalakítanak. Például így emelkedett be a fanfiction a *Sherlock* című BBC tévésorozat későbbi évadaiba, vagy így lett Petőfi-versből („Cserebogár, sárga cserebogár”) kvázi népdal a mezőföldi falusi lakosság számára, ahogy ezt olvashatjuk például Kovács Viktor és Dominik friss regényében, a *Lesz majd mindenben*. Azaz nemcsak az úgynevezett elit magaskultúra és a populáris kultúra közt van szinte minden korban (bár különböző mértékben) kétirányú átjárás, hanem a populáris kultúra különböző formái között is.

A keletkezés mellett mindig érdemes azt nézni, mit jelent az, hogy valami népszerű: ez viszont már függ koroktól, régióktól és az adott szociokulturális szituációtól. Ha a Shakespeare korabeli Angliáról beszélünk, például jól mérhető egy jelenség népszerűsége a korszak nyomtatott könyveit digitalizált és kereshető formában tartalmazó *Early English Books Online* adatbázisban való előfordulásokkal, amely mindenféle státuszú és műfajú szöveget őriz, nem szelektál, így jobban mérhető a szóelőfordulások révén egy jelenség elterjedt volta. Ebből indult ki a korábbi kutatásom a *hobby-horse* szó kapcsán, melynek szóelőfordulási gyakorisága nagyrészt egybeesett Shakespeare karrierjével. Ő is használja öt drámájában, de a tudomány eddig sosem ment túl azon, hogy glosszaként jelezze: a szó többjelentésű. Pedig ennél sokkal komplexebb a kép, és ennek kibontása jelentős új meglátásokat hozott. Ehhez sokat hoztátett az is, hogy maga a szó hat különböző jelentéssel rendelkezett a korban, azaz a szóhasználat igen sokrétű volt, és ezen jelentések közül öt a populáris kultúrához kötődött vagy közvetlenül (a *hobby-horse* mint a népszerű morris tánc félig ló-félig ember figurája) vagy közvetettebben, népszerű diskurzusokat felidézve a „rosszerkölcsű nő”, „bolond”, „semmiség”, „értéktelen tárgy”, „gyerekjáték” jelentésekben. (Mint egy „ír eredetű, kistermetű lófajta” is előfordult, de ez volt a legritkább szóhasználat.) Azaz a korszakra leszűkített kb. 100 szövegben egyenként meg kellett nézni, melyik jelentésben, milyen kontextusban, ki használja és milyen intencióval a szót, milyen elsődleges és másodlagos (esetenként harmadlagos) jelentésben, és mivel maga a szó szorosan kötődött a populáris kultúrához, a kibomló recepció- és „használatörténet” sokat elmondott nemcsak a populáris kultúra különböző formáiról balladától utcai fesztiválon át drámáig, hanem azok fokozatos kommercializálódásáról, majd átpolitizálódásáról 1580 és 1635 között. Így született meg a könyvem, melyet 2022-ben kiadott a Routledge kiadó (*Shakespeare's Hobby-Horse and Early Modern Popular Culture*).

Természetesen a korabeli angol populáris kultúra minden szegmensével foglalkozom emellett, boszorkányságnarratíváktól balladákig és emblémakönyvekig (bár ez utóbbi átmenet elit és populáris között), jelenleg épp George Wither emblémakönyvének játék-jellegéről írtam (van benne egy társasjátékszerű „lottery”), és folytatom a vele való foglalkozást ősszel a chicagói Newberry Library-ben, ahol a potenciális női olvasóit próbálom felderíteni, ami azért is izgalmas, mert Wither szembe megy a korban elterjedt népszerű nőellenes populáris diskurzusok és az emblémaszerzők mizogün nőképével nemcsak az 1635-s könyvében (*A Collection of Emblemes*), hanem korábban is, már az 1613-as satirikus pamfletjében (*Abuses Stript and Whipt*). Érdemes vizsgálni ezeket a „rossz, másod- vagy harmadrangú” költőket, akik a korban nagyon népszerűek voltak (több mint 80 mű fűződik Wither nevéhez), mert bár esztétikailag nem jelentősek, a korabeli populáris kulturális jelenségek kapcsán sokat lehet tőlük tanulni.

Milyen hazai és nemzetközi tendenciákat lehet felfedezni az elmúlt évtizedekben a populáris kultúra kutatásában?

Cs. R. I.: Aligha tudok erről mértékadóan nyilatkozni. Ha valamire felfigyeltem (hazai és közép-európai vonatkozásban), az épp az, hogy a régi popularitás működési mechanizmusait a jelenkori tömegkultúra mintegy újra igénybe veszi, legitimálja, kitágítja. Kérdés, hogy a hajdani kisközösségek megnyilvánulásai mennyire állják meg helyüket egy egyetemesebb formavilágban, nem válnak-e néha öncélúvá. Úgy vélem, mindez a popularitás mélyén megbúvó mintakövető, *litterae* jellegű művészetfelfogással függ össze, vagyis a köz-művészet éppúgy a kulturális örökség része, mint az ugyanebben a szellemben fogant elit alkotások. Kíváncsian várom a kutatásokat, amelyek elmélyednek például a régi európai énekköltészet poétikája és a modern rokon műfajok (szonon, kuplé, popszóvegek stb.) közti összefüggésekben, a nemzetközi anekdota vagy álhír-hagyományban. Az utóbbira kiváló példákat ad Mikos Éva több tanulmánya a városi legendákról, a banánnal behurcolt pókok, kígyók és a lefolyóban rejtőző krokodilok gazdag narratívájáról.

I. Á.: A nemzetközi populáris zenei kutatások vonatkozásában nagyon hasonlóan látom a helyzetet ahhoz, mint amit egy általam moderált kerekasztal-beszélgetésen néhány éve Szemere Anna és Barna Emília is megfogalmazott: a hidegháború lezárását követő évtizedekben a kutatási trendekre, kánonokra az angolszász egyetemek és kutatóintézetek, valamint a nyugati kutatók által dominált nemzetközi szervezetek (mindenekelőtt az International Association for the Study of Popular Music [IASPM]) gyakorolták a legnagyobb hatást. A tudományág legtöbbet hivatkozott alapszövegei, a legmeghatározóbb elméletek szintén Nyugat-Európában és Észak-Amerikában (és jellemzően angol nyelven) születtek.

Tegyük hozzá, az erőforrások egyenlőtlenségén túl ebben a nem nyugati kutatóknak – s köztük a kelet-közép-európai térség szakembereinek – is megvolt a felelősségük, akik önálló kutatási irányok megfogalmazása helyett gyakran igazodni próbáltak a nyugati trendekhez, és az ottani elméleteket fordították-adaptálták,

jöllehet a nyugati szakirodalom nem feltétlenül (volt) alkalmas minden helyi jelenléte leírására, és nem feltétlenül (volt) érzékeny azokra a társadalmi, (geo)politikai sajátosságokra, amelyek például Magyarország és más államszocialista országok zenekultúráját jellemezték a 20. század második felében.

A mai hazai kutatási trendeket megvizsgálva könnyen az a benyomásunk támadhat, hogy a zenekultúra művészi zenén (és hagyományos népzene) kívül eső szféráinak tudományos vizsgálata nálunk legfeljebb két-három évtizedes múltat tekint vissza. Mindeközben szinte teljesen feledésbe merült, hogy az államszocialista országokban, de mindenekelőtt Magyarországon, Csehszlovákiában és az NDK-ban a népszerű zene akadémiai kutatásának intézményi feltételei már az 1950-es, 1960-as évek óta adottak voltak, és a kutatók első generációja a régió zenekultúrájára szabott, saját kutatási módszertan és elmélet kidolgozására is tett kísérleteket. Sőt arról is kevés szó esett, hogy a hidegháborús Kelet és Nyugat, valamint a Globális Dél kutatói a tudományág első jelentős nemzetközi szervezeteit együttesen hozták létre és működtették. Öröndetes, hogy az utóbbi években egyre több kelet-közép-európai munka tárja fel ezeket az elfeledett hagyományokat és a kutatók 20. századi hálózatainak a működését, de tudomásom szerint Latin-Amerikában is vannak néhányan, akik az ottani tudománytörténeti előzmények megismerését tűzték ki célul. Az értékes helyi előzmények újrafelfedezése és a múlt nagyléptékű, de ideológiai-politikai szempontból sokszor terhelt műveinek kritikai újraértékelése hosszú távon a nyugatcentrikus tendenciák ellensúlyozásában is segíthet, és talán abban is, hogy a kisebb, súlytalanabb országok ismét önálló kutatási irányokat tudjanak kialakítani.

De nemcsak a diskurzusok és az elméletek terén érvényesül a nyugati dominancia, hanem a vizsgált zenék esetében is. A nyugati országokban természetesnek tekinthető, hogy a kutatások középpontjában a helyben előállított modern populáris zene műfajai (korábban főleg a jazz és a pop-rock, az utóbbi időkben egyre inkább a hip hop és az elektronikus tánczene) álltak, és e műfajokon belül is kiemelt figyelem övezte a legfiatalabb generációk zenélési és zenefogyasztási szokásait (az idősebb generációk zenéjének a rovására), illetve a különböző zenei szubkultúrákat (a mainstream, illetve a kommersz műfajok rovására).

Sokatmondó ugyanakkor, hogy az elmúlt évtizedekben a magyarországi és a szomszédos országokban zajló kutatások szintén ezekre, valamint a nyugati zeneipar lokális és lokalizált jelenlétére koncentráltak. Az egykori keleti blokk területén persze mindez az államszocialista múlttal szembeni ellenérzésekkel és tudatos távolságtartással is összetalálkozott, hiszen a modern nyugati zene sokak számára a kommunista rezsimekkel szembeni ellenállás, a demokratikus berendezkedés, a szabadság szimbóluma volt (és még ma is az).

A tudományág globális erőviszonyai az elmúlt évtizedekben ténylegesen keveset változtak, mégsem mondható, hogy ne lennének figyelemre méltó fejlemények a populáriszene-kutatás terén. A posztkoloniális elméletek vagy éppen az új hidegháborús kutatások hatására néhány, a korábbiakban „alulkutatott” témával is gazdagodott a diskurzus. Hogy az államszocialista időszaknál maradjunk: ha még nem is nagy számban, de már léteznek kutatások az államilag támogatott zenei produktumokra, az államszocialista országok közötti hivatalos zenei cserékre, illetve az Európán és Észak-Amerikán túli (latin-amerikai, ázsiai) zenei

kapcsolatokra, továbbá a szocialista zenekultúra saját „tömegműfajaira” vonatkozóan, emellett pedig a kelet-európai populáris zene 1945 és 1990 közötti színtereinek aktív, ám „láthatatlan” szereplőivel (a menedzserekkel, hangmérnökökkel, kutatókkal, újságírókkal, a zenészek kísérőszemélyzetével, a zenepolitika irányítóival stb.) is mind gyakrabban foglalkoznak; mindez jó eséllyel kiegészítheti, árnyalhatja a főként alkotókra, művekre és közönségre fókuszáló eddigi vizsgálódásokat.

K. H. Zs.: Két területen tudok kapcsolódni. Az első téma a hidegháború megújuló globális kultúratörténete, mely az 1990 előtt dívó, az izolációra épülő elmaradás-narratívája helyett inkább a kulturális transzferekkel foglalkozik.⁷ Milyen kulturális kapcsolatok voltak a két tömb országai között?⁸ A kultúra történeti vizsgálata ugyanis nem tudott magyarázatot adni arra, ha kulturális és tömegkommunikációs szempontból valóban ennyire „elmaradott” lett volna térségünk, konkrétan Magyarország, akkor mégis hogyan születhettek a centrumországok teljesítményével párhuzamosan, azokból táplálkozó izgalmas produkciók. Ez a megközelítés egyaránt érinti a képzőművészeti, a mozgóképes, a televíziós, a zenei kutatásokat, s ezek kereszteződéseit is. Az újabb értelmiségtörténeti kutatások arra is rámutattak, hogy 1956 után, a forradalom idején nem kompromittálódott művészértelmség számtalan tagja legálisan utazhatott nyugati országokba, hogy „tájékozódjon”, „felmérje” a terepet, s az ott megszerzett tudást itthon kamatoztathassa. A kiutazás és a terepfelmérés azonban privilégium volt, s egyre jobban látható, hogy az ilyen típusú kulturális kapcsolatok miféle előnyt jelentettek más, az országot legálisan elhagyni nem tudó művészekkel vagy zenészekkel szemben.

Kicsit szűkítve, ennek egyik lehetséges terepe nyilvánvalóan a magyarországi populáris zene, szűkítve a beatzene megjelenése és kulturális funkciója volt az 1960-as évek legelején. Főleg a koppintós korszakot, vagyis a nyugati előadók számait kamuangol nyelven előadó időszakot itatja át az occidentalizmus, az elképzelt és vágyott Nyugat felhajtóereje, mely a nemzedéki tiltakozás és a negatív szabadság problémáján túl valódi hidegháborús helyzetet teremtett. Ezért szembeötlő az évtized második felében megjelenő, erősen politikai indíttatású *protest song* magyar verziójának, a pol-beatnek a megjelenése. A Gerilla és az Orfeo együttes esetében eme kulturális jelenség egyszerre íródik bele a hidegháború és a megosztott világ, a globális populáris zene, az ellenkultúra, a globális baloldal történetébe, a zenekar tagjai és segítői (Berki Tamás, Vámos Miklós, Haraszi Miklós, Maróthy János stb.) révén pedig a komoly kulturális és társadalmi tőkével rendelkező magyar értelmiség történetébe is. A magyarországi populáris zene korai történetére ugyanis igaz az, hogy úttörői, vagyis az első ismert zenekarok tagjai többnyire magasan kvalifikált budapesti értelmiségi családokból érkeztek, jó iskolákba jártak, s ebből fakadóan jó tőkekonverziós és kommunikációs képességekkel rendelkeztek. A „zenei sikernek” eme láthatatlan összetevői mintázták például azt, hogy kinek mikor lehetett nagylemeze vagy utazhatott nyugati turnéra. Az ún. áldozati narratívára épülő emlékezetpolitikai magyarázatokkal szemben ez a történeti szociológiai megközelítés részben arra is magyarázatot adhat,

⁷ JØRGENSEN–LÜSEBRINK (SZERK.), 2021.

⁸ PÉTERI, 2004. 113–124.

hogyan olyan tehetséges zenészek, mint az angyalföldi munkáscsaládból származó Radics Béla (1946–1982) külvárosi sikerei ellenére miért nem juthatott soha önálló nagylemezhez, s ez a kirekesztettség hogyan pecsételte meg fiatalon a sorsát.

A másik téma esetében nem új tendenciáról, hanem inkább egyfajta hiányosságról szeretnék beszélni. Az magától értetődik, hogy a társadalomtudományokban is vannak divatok, preferált témák és kedvelt megközelítések. A kultúra történeti kutatásában azonban feltűnően hiányzik mostanság a két háború közötti munkásság kultúrájának vizsgálata. Gyáni Gábor már 1989-ben rámutatott arra a paradoxonra, hogy noha a pártállam nagy előszeretettel hivatkozott a munkássósztályra, melynek történetével elvben két intézmény (MSZMP KB Párttörténeti Intézete, Munkásmozgalmi Múzeum) is foglalkozott, ám – a politikai lózungokon túl – alig tudunk valamit a munkásság szervezeteiről, intézményeiről, mindennapi életéről, illetve sajátos kultúrájáról.⁹ Egy Mérei Ferencről szóló kutatáshoz kapcsolódóan bukkantam rá olyan problémákra és forrásokra, melyek, ha nagyon hiányosan is, de kirajoltak valamit abból a szervezett munkáskultúrából, mely az önművelődésen, a természetjáráson, a testgyakorláson, az evezésen, a szavalókóruson, a színjátékon stb. keresztül kidolgozott egy olyan sajátos munkásöntudatot, mely valójában a polgári művelődés *ellenkultúrájaként* lépett fel. Azért használom így eme fogalmat, mert a forrásokban a munkásegyleti önmeghatározás és a kulturális emancipáció igénye szinte minden esetben hangsúlyosan a polgári kultúrával szemben határozta meg magát. Utóbbi individuális kultúrafogyasztásával (például csendes, magányos olvasás) szemben például a munkáskultúra résztvevői az együttességet (szeminárium, kórus) preferálták, s ez a fajta kollektivitás önmeghatározásukban is fontos helyet foglal el. Jóllehet meglehetősen kevés forrás áll itthon a kutatók rendelkezésére, eme kultúrafelfogás és gyakorlat társadalomtörténetét mindenképpen fontos lenne megírni, még akkor is, ha napjainkban nem tartozik a divatos irányzatok közé.

P. N.: Nemzetközi, angol–amerikai kontextusban a populáris kultúra kutatása már elfogadottá vált, sőt, mára jelentős részét teszi ki például a Shakespeare-tudomány területén megjelenő gyűjteményes köteteknek és monográfiáknak. Legnagyobb számban a kortárs populáris kultúra kapcsán jelennek meg tanulmányok továbbra is (filmes és tévés adaptációk, sorozatok, képregények, a virtuális média Shakespeare-produktumai), de egyre nagyobb teret kap a történeti vonulat is a populáris kultúra kutatásában. Mára polgárjogot nyert az, hogy nemcsak a kanonikus szerzők írott művei alapján beszélünk róla, hanem kiegészítő jelenséget vizsgálunk, a városi fesztiválok (Lord Mayor’s Show) mellett a balladákon át egyéb obskúrusabb vagy efemer jellegű performatív formákig. Emellett erős külföldön a materiális kultúra felé fordulás is, ami természetszerűleg hozza magával a populáris aspektusokat, ilyen például a *food studies*, amit itthon sajnos még nem is fogadtak el igazán. Itthon viszont örvendetes, hogy elindult a populáris kultúra kutatásának „emancipációja”, ebben a Csörsz Rumen István által szerkesztett *Doromb. Közköltészeti Tanulmányok* sorozat nagyon fontos és úttörő munkát végez (például egy releváns téma magyar szakszókincsének egységesítésében), de

⁹ GYÁNI, 1991. 345–355.

más kiadványok, mint épp a *Sic Itur ad Astra*, vagy a sokszor doktori hallgatók által szervezett konferenciák is jelentős előrelépést jelentenek ezen az úton. Az egyetemeken is egyre több a populáris kultúrával foglalkozó kurzus, de itt még az ilyen órákat oktatók gyakran szembesülnek egyfajta értetlenséggel a kollegák részéről, hogy ez „nem is tudomány”. Emellett itthon eléggé elkülönül az, amikor kimondottan elméleti-esztétikai síkon foglalkozik valaki a populáris kultúrával, és amikor valaki történeti oldalról vagy kortárs produktumok felől nézi – és sajnos itt az elméleti vonalat képviselők sokszor szintén nem tekintik magukkal egyenrangú tudósnak a másik oldalról érkezőket: ezen még lenne mit javítani.

Milyen okai vannak, hogy a „magaskultúra” vagy az ellenkultúra kutatása felől egyre erőteljesebben tolódik a figyelem a népszerű- és tömegkultúra felé?

Cs. R. I.: Talán eretnokség leírnom, de a popularitás nagyobb időtávlatban – nemcsak a mai tömegkultúrát, hanem a régi, szűkebb közkultúrát tekintve is – sajátos indikátorként szolgál a „magaskultúrához”. Épp ezért kerülném a „magas” fogalomkört, mivel gyakran szimbiotikusan együtt élnek, gondoljunk akár Shakespeare-re vagy a romantikus költőkre. A közönséget célba vevő egyedi és egyéni íróprogramok, különösen a színház vagy az élő zene voltaképp kijelölik a popularitásba való átlépés határvonalát. Egy alkotás közkinccsé válása magában hordozza a popularizálódás, a folklorizálódás lehetőségét, változó mértékben (idézet, plágium, mémesedés stb.). Ehhez a nyelvészetben használt *langue* és a *parole* párhuzama kínálkozik. Nem véletlen, hogy az alkotóművészetek mögé hányféle, egyre csiszoltabb szabályrendszert hadrendbe állítottak a régiek, míg az előadásról jóval kevesebbet tudunk. A zenéből, a versből így gyakran a tudatos szerzői koncepció maradt hátra – intellektuális csontváznak is nevezhetjük –, míg az előadástól független művészeti ágakban született alkotásokhoz valamicske természetes viszonyt ma is érzünk befogadóként. Akkor is, ha nem tudjuk dekódolni az ikonográfiai finomságokat, nem értjük tisztességesen a mitológiai vagy bibliai allúziókat, de a magunk mai „populáris nézőpontja” helyet kereshet egy ókori vagy középkori szobornak, beléphetünk egy régi épületbe. Az irodalom, a színház és a zene ilyesféle „térélményeitől” messzebbre szakadtunk – a popularitásban viszont ilyen élmények is tükröződnek. Nem véletlenül vált a népzenei hagyomány egyszerre ihletőjévé a beatzenének és a régizenei mozgalomnak mind Nyugaton, mind Közép-Európában.

A kultúra persze a nyelviségén át is hatást gyakorol. A vizuális nyelv ugyanolyan eklektikus, mint a szöveges művészeteké: elsősorban alluzív, s a harmóniát az egyedi alkotás arányai képesek megteremteni vagy nem megteremteni. A mai popzene például a szöveg nyelviségét zenei eszközként használja, a szövegpoétikát másodlagosnak tekinti, de nem mellőzi, lásd az irodalmi centókat a rapszámokban (például a *Szeptember* végén átdolgozásait). Az énekelt vers archetípusa valamiképp felülírja a másik, későbbi kánonszabályokat.

A popularitás tehát a régiség spontán továbbéltetőjének szerepét is magára veszi. Összeköt a múlttal, ha nem is tudatosan. A szórakozás, a közösségi recepció egyetemesebb, mint az individuális. Aki ma zenét szerez, Mozart, Beethoven és Vivaldi

mellett tudat alatt az ő elődeik módszereit is ébren tartja, legfeljebb nem azokból választ. Sőt: aki ma focizik, egyúttal a rokon labdajáték-ősöket is élteti, a pókerezők a középkori kockadobók tudását örökítik tovább. A kultúra additív, és a szelektív működése egyedi döntések, elsősorban közösségi normák következménye. Ez utóbbihoz sorolnám az üzletet is, ami korántsem az egyetlen hajtóerő, még a jelenkori viszonyok közt sem. Hosszú távon kirajzolódnak majd az önelvű popularitás és az *irányított popularitás* erővonalai, amelyek történeti tanulságokat is ígérnek.

I. Á.: Számos oka lehet annak, hogy a kultúrakutatásnak miért vált mára integráns részévé a populáris kultúra jelenségeinek a vizsgálata. Mindenképpen érdemes megemlíteni, hogy a termelés, a terjesztés és a befogadás módjaiban ma már alig állapíthatók meg különbségek az exkluzívabb és a tömeges használatú alkotások között. A történelem során nem először fordul elő, hogy a kultúra szférái, a különböző alkalmakra szánt, különböző funkciókkal felruházott produktumok kifejezési eszközeikben, „nyelvükben” is közelítenek egymáshoz (vagy akár azonos „nyelvet” beszélnek); de ez a közeledés az elmúlt évtizedekben talán minden korábbinál szembetűnőbb, ahogy szembetűnő a „crossover” jelenségek, „hibrid” képződmények számának ugrásszerű növekedése is. Ezekre a mozgásokra természetesen a kultúrakutatásnak is reagálnia kell.

De mindezek mellett praktikusabb szempontokat, tudomány- és intézménytörténeti tényezőket is említhetünk. Elsősorban arra gondolok, hogy azoknak, akik külföldön és Magyarországon megalapozták a populáris kultúra kutatását, már a tanítványaik is pályára álltak, és a tudományág művelésének intézményi feltételei is egyre inkább megvalósulnak, illetve a „populáris kultúra” lassanként az egyetemi oktatásban is tényezővé válik. Másképp fogalmazva: azért is érezhetjük úgy, hogy a népszerű kultúra kérdései előtérbe kerülnek a nyilvánosságban, mert egyre több egyre jobban képzett kutató és újságíró dolgozik ezen a szakterületen.

Feltétlenül összefügg az iménti ponttal, hogy – a szocialista realizmustól a pop artig – egyre többet tudunk, és egyre több objektív értékelés születik olyan múltbéli elméletekről, irányzatokról, mozgalmakról, amelyek a kultúra és művészet demokratizálását, a kulturális szférák egységes fejlesztését vagy a kulturális javak tömeges népszerűsítését szorgalmazták. Ezek a tudások – én legalábbis így érzekem – sokszor a legújabb ilyen irányú kutatásokat is katalizálják, és nagyobb legitimitációt szereznek számukra.

Végül pedig azzal is számolnunk kell, amire egy lentebbi kérdés is vonatkozik: a populáris kultúra kutatásához hihetetlen mennyiségű forrás áll rendelkezésünkre, és ezek száma szinte mindennap tovább gyarapodik. Régebbi korokban gyakran megesezt, hogy a népi vagy népszerű kultúra alkotásai nem, vagy csak magaskulturális közvetítéssel maradtak fenn, a tömegkommunikáció és a technológia robbanásszerű fejlődésének köszönhetően azonban ez mára jelentősen megváltozott. Egyelőre azt még nem állíthatjuk, hogy az elmúlt száz év valamennyi alkotása elérhető a dolgozószobánkból – bizonyos korszakok és országok forrásainak eléréseért továbbra is nagyon meg kell dolgozni –, de közelítünk ehhez az állapothoz.

K. H. Zs.: *A kultúra társadalma – a kulturális modernitás konstitúciója* című tanulmányában Márkus György úgy fogalmaz, hogy a felvilágosodás elhozta az ész

uralmát: az ész vezérelte, ellenőrizhető, objektív feltételekkel dolgozó tudomány korát. Meggondolkodtató antinómiaként azonban azt is felveti, hogy a tudományos eredmények társadalmi hasznosíthatósága magával hozza a képzeletet is. Az ész és a képzelet speciális és paradox összefonódása a modernitás sajátossága, s így a magaskultúra fogalmába sűrűsödtek azok a kreatív erőforrások, melyek képesek voltak megfogalmazni és megvalósítani az egyetemesen érvényes célokat.¹⁰ A magaskultúra modernitásbeli kiváltsága azonban megszűnni látszik, s ennek nyilvánvalóan számtalan oka van. A 20. század második felében a magaskultúrára is jellemző „újítás” olyan bonyolulttá tette az egyes művészeti ágak formanyelvét, hogy azok akarva-akaratlanul túlzottan exkluzívvá tette. Ligeti György zenéje vagy Jancsó Miklós mozgóképpel példálul nemzetközi kritikai szinten is óriási elismerést váltott ki, ugyanakkor nem feltétlenül találkozott a közönségsikerrel. Amíg a művészeti autonómia igényéből fakadóan a közönség igényeinek kiszolgálása az 1950–1960-as években sokadrangú kérdés volt az esztétikai újításhoz képest („*who cares if you listen*”, ahogyan Milton Babbitt amerikai zeneszerző írta tanulmánya címeként), addig az 1970-es évek neokonzervatív–neoliberális fordulatától a kultúra megszűnik magától értetődő értékévé válni, s mindközönségesen árucikk lesz belőle.¹¹ Egyértelmű tehát, hogy egy, a beavatottaknak is hosszú időt és beható értelmezést igénylő műalkotás a keveseknek szól, úgyis fogalmazhatnánk, hogy többé-kevésbé a komoly kulturális tőkével rendelkezők sajátja lesz, s bizony sokáig ez volt az „elitizmus” címszava alá sorolható kritikai politikai éle. Mivel a fenti fordulat nyomán a magaskultúra megszűnik önértéknek lenni, piaci árucikként pedig kevésbé kifizetődő termék, így egyre jobban kinyílik az olló a sokaságnak szóló populáris alkotások és a keveseknek szóló magaskultúra között. Ez nem esztétikai ítélet, hanem az utóbbi évtizedek kulturális logikája, mely azt is magával hozza, hogy a sokaság kultúrája is érdekes és izgalmas, mely szociológiai, társadalomtörténeti szempontból is kutatásra érdemes. Sok szempontból ennek egyik legszembevetőbb esete Császi Lajos médiakutatónak a *Mónika show* világáról írt nagydoktori értekezése.¹² A műsor iránti hatalmas érdeklődés nyilván nem találkozik a kulturális elit esztétikai elvárásaival, ám a médiaszociológiai megközelítést épp az érdekelheti, hogyan jelennek meg az emberi konfliktusok a médiatérben, s milyen normatív válaszokat ad rá az adott műsor.

P. N.: A populáris kultúrának mindig nagyobb volt a bázisa, hiszen több emberhez ér el, könnyebb a kódrendszerét megfejteni, mivel úgy készült, hogy érthető legyen sokaknak. Azonban a kultúraelméletben és tudományban Descartes óta egyfajta elitizmus uralkodott el, ami a kultúra ezen szegmensét nem tartotta kutatásra érdemesnek. Már Bahtyin is jelezte ezeket az ellentmondásokat híres Rabelais-könyvében: egyszerűen a 17. század végétől kezdve a populáris kultúra alacsonyabb rangúnak számított (*low culture* a *high culture*-rel szemben), a komédia alantasabbnak a tragédiánál, a testi a szellemnél stb. Ennek a gondolkodásnak a megváltoztatása nem egyszerű folyamat, hiszen a tudományos intézmények

¹⁰ MÁRKUS, 2017. 27–51.

¹¹ BABBITT, 1958. 38–40.

¹² CSÁSZI, 2011.

vagy kiadványok élén még gyakran a régi gondolkodásmódban szocializálódott vezetők állnak. De a populáris kultúra kutatásának emancipációja már folyamatban van, a posztmodern alkotások és elméletek már fellazították ezt az elitista tudományszemléletet. Miért népszerű a népszerűt kutatni? Egyrészt körülvesz minket, sok az anyag, és bár maga a produktum nem olyan maradandó, mint a klasszikus művek, épp az adott korról mond el többet, hiszen sokkal jobban kötődik az őt kitermelő kor tipikus gondolkodási formáihoz, ezeket akarja kiszolgálni. Így, ha ráeresztjük ezekre az efemerebb jelenségekre a tudományos alaposágú módszereinket, nagyon izgalmas következtetések vonhatóak le – részben az adott korról, részben a populáris kultúra minden korra igaz, univerzálisabb aspektusaival kapcsolatban. Harmadrészt, a sokadrangú művek tanulmányozása a kanonikus művek és jelenségek értelmezését is sokszor új megvilágításba helyezi.

Hogyan oldható fel az ellentmondás, miszerint a populáris kultúra szélesebb társadalmi csoportok elvárásait, élményeit és ízlését tükrözi, mégis egy értelmiségi diskurzusban máig valamennyire lesajnált műfajnak számít?

Cs. R. I.: Koronként változó ez az arány, de a régiség felől nézve talán nem kell feloldani semmit. Maga a kultúrtörténet teszi lehetővé, hogy a létrehozott alkotások mozogjanak benne – akár a maguk egyediségét képviselve, akár azt mellőzve. Ez önmagában egy oldási folyamat. A popularitás gyökerei voltaképp azonosak az elit kultúráéval, nyersanyagai és alkotói gyakran érintkeznek. Az elszigetelődés, a hatástalanság nem érdem, s nem emel az elitbe. Gyakran csupán kényszerhelyzet, s nem az alkotások igazi érdemeit tükrözi, lásd például Mikes vagy Bach megkésett hatását.

Más kérdés, hogy nemcsak a popularitás viselkedett a magas művészet ellenkultúrájaként. Már a régiségben is alaphelyzet, hogy az elit tudatosan kerüli az „alacsony” szókinccset, formákat, zenei vagy képzőművészeti paneleket, így saját alkotásait ellenkultúráként értelmezi a könnyen befogadható, közönségigényekre alapozó popularitással szemben. A lesajnálás egy része: jogos irigység, versengés. Másfelől persze mindig árnyaltabb a kép. Hiteles, „nem tapsra vágyva” létrehozott alkotások ugyanúgy eljutnak a popularitásba, mint a sikerhajhászok. Véget nem érő vetélkedés, végtelen hullámverés a két pólus között.

Az alkalmiság, a helyzetfüggés talán még erősebben összekapcsolja a két réteget. A magaskultúra egy része ugyanolyan funkcionális alkotás, például csendéletek és tájképek sorozata, mint amilyen a tömegkultúrában is volna, csak egy darabig még nincs hozzá eszköz, amely közkinccsé tegye, s eljuttassa a parasztházak falára. Ehhez a piacosodás kell, működtetve a kellő szűrőket. Még furcsább, hogy a csendéletek és magasztos bibliai vagy mitológiai jelenetek lógtak a falon az intrikus arisztokraták, főpapok tárgyalásain. Vagyis mintha nem lenne hatásuk, s gazdáik csak dekorációként tekintének rájuk. Mintha épp annak nem súgna semmit az Apolló-torzó, aki a legtöbbször látja.

A magaskultúrához képest a régi popularitás nem csupán ellenkultúra volt, sokkal inkább a „nagyhagyomány” megengedő, kitágított adaptációja. Maga is a *litterae* szabályai szerint működött; erről nemrég egy hosszabb esszét írtam az

irodalomtörténeti kézikönyvünk egyik műhelyvitájára. Amikor Robert Burns, Csokonai Vitéz Mihály, Verseghy Ferenc és Arany János populáris dallamokat vagy versmintákat emeltek be egyedi alkotásaikba, akkor ezek alapos ismerőjeként tették. Nem felfedezők, hanem (akaratlan) tulajdonosok voltak. A közkultúra elsősorban *környezet*, amelyhez képest a nagy alkotók egyedibb módon képesek megszólalni.

Már volt szó az alkotások populárisává válásának útjairól. Ilyen a *pars pro toto* (rész az egész helyett) jelenség, a közhelyessé ismételt vers- és drámaidézetek, tágabban a topizálódás, esszencializálódás. A „magas” művészeti alkotások emblematisztikus jelenetei, motívumai gyakran az ikonjává válhatnak az adott műnek (Hamlet a koponyával, majd csaknem 400 évvel később Luke Skywalker az apja sisakjával). Innentől parafrázálhatók, akár paródiává vagy karikatúrává alakulhatnak, de egyúttal utalásrendszerré is, amint azt Veres András nagyon expresszív módon kifejtette *Roll over Beethoven* című írásában. Így válik Vergilius, Ovidius, Dante, Petrarca, Shakespeare és mindenki más a közkultúra részesévé. Ezzel voltaképp Marót Károly hajdani, kissé tágan tartott, mégis érvényes közköltészet-fogalmához érkeztünk.

I. Á.: Az ellentmondás meglátásom szerint abból is adódik, hogy a terület kutatói, azok az értelmiségiek tehát, akik a leggyakrabban beszélnek a nyilvánosságban a széles néprétegek által művelt és fogyasztott kulturális produktumok jelentőségéről, maguk is rendszeresen különbséget tesznek a népszerű kultúra „értékes” és „értéktelen” formái között. Az elmúlt száz évben Magyarországon is számos érvet sorakoztattak fel például amellett, hogy a „populáris zene” bizonyos műfajai, alkotói és előadói esztétikai vagy politikai szempontok alapján miért tekinthetők magasabb rendűnek, előremutatóbbnak másoknál, és miképpen járulhatnak inkább hozzá a jelentős üzenetek átadásához vagy éppen az emberek művelődéséhez. Mennyiségileg is jóval több tanulmány született olyan zenéről, és az összetételekben is rendre jelentőségteljesebbnek tüntetik fel az olyan produkciókat, amelyek esetében kimutatható, hogy „komoly” társadalmi, politikai kérdéseket boncolgatnak; összetettebb formai felépítéssel, dallami, harmóniai struktúrával rendelkeznek; „szellemesek”; korábbi műveket kreatív módon értelmeznek újra; a művészek „önkifejezését” szolgálják; intaktak tudtak/tudnak maradni a kapitalista vagy globális zeneipar behatásaitól, vagy egyenesen küzdelmet folytattak/folytatnak a népszerű zene elkommercializálódásával szemben; bizonyíthatóan szemben állnak a mindenkori államhatalommal és hivatalos művelődéspolitikai paradigmákkal; bátran kiállnak egy politikai-ideológiai eszme mellett vagy ellen stb. (A sor tetszőlegesen tovább bővíthető.)

Rendszerint problematikusnak bizonyul ellenben, ha egy zenéről semmi mást nem lehet elmondani, mint hogy tudatosan kereskedelmi céllal született; hogy komoly állami támogatással jött létre; hogy pusztán szórakoztatási vagy rekreációs célokat szolgál; hogy banális; hogy egyetlen tulajdonsága sem emeli ki a hasonló produkciók áradatából; hogy sem szellemi, sem fizikai értelemben nem készlet aktív részvételre – sőt, a populáris zene kutatóiban, paradox módon, a túlzott népszerűség is visszatetszést tud olykor kelteni. Az „értékesnek” mondott populáris zenéről annak ellenére – és minden korszakban – többen beszélnek, hogy mindenki tisztában van vele: a legtöbb szintér, műfaj és életmű tele van „törésekkel”,

és számos alkotó egzisztenciális-megélhetési okokból a legkülönfélébb zenei és zenélési formák között osztja meg az energiáit.

Annak, hogy miért alakulhat ez így, országonként és korszakonként eltérő okai lehetnek. Az 1945 utáni Magyarországon nem lehet figyelmen kívül hagyni az államszocialista berendezkedés sajátosságait. A populáris zene első jelentős hazai kutatói kivétel nélkül a művészeti és tudományos élet állami kontroll alatt álló csúcshintézményeiben dolgoztak, és nyilvános szerepléseik, kutatásaik alkalmával a hivatalos művelődéspolitikai célkitűzéseit is messzemenően szem előtt kellett tartaniuk: hol az „igényes”, hol pedig a szocialista zenekultúra szempontjából „előremutató” műveket ajánlották a nagyközönség figyelmébe, függetlenül attól, hogy ezt kényszerből vagy tényleges meggyőződésből tették. A kutatók második generációja a hetvenes évek végétől gyakran a saját tudományos legitimációjáért, illetve a legújabb nyugati kutatási trendek mielőbbi meghonosításáért küzdött, és a tömegkultúrában rejlő heterogenitásra-variabilitásra akarta felhívni a figyelmet, illetve azoktól az akkor még nagyon is létező esztétikai-társadalmi előítéletektől kívánt megszabadulni, melyek szerint a populáris zene a lesüllyedt kulturális javak és az alacsony osztályok ízlésének hordozója lenne. Ma már, azt hiszem, senki nem kényszerül efféle küzdelmekre, leginkább a kutatók személyes ízlésén és elitista magatartásán múlik, hogy a mainstream vagy a kommersz kutatása és érdemi kritikája továbbra is nehezen nyer teret magának.

Néhány hónapja egy idősebb kutató egy szakmai beszélgetés alkalmával azt mondta, a témaválasztás, a kutatási tárgy kiválasztása egyúttal értékválasztást is jelent. Ezzel vitatkozni szeretnék. A kérdésben említett ellentmondás csak akkor oldható fel véleményem szerint, ha saját érdeklődésünktől függetlenül minden zenét értékes és hasznos forrásként kezelünk, és nemcsak a kreatív, hanem az iparszerű-reproduktív zenei tevékenységet is számításba vesszük kutatásaink során: ezeken keresztül is sokat tanulhatunk a múlt és jelen zenekultúrájáról.

K. H. Zs.: Mivel hosszú ideig médiatanszéken dolgoztam, ahol a kollégáim nagy része populáris műfajokkal foglalkozott, így közvetlenül csak ritkán találkoztam ezzel a populáris kultúrát sújtó előítélettel, noha nyilvánvalóan tisztában vagyok vele, hogy létezik. Talán oly módon lehetne oldani ezt a természetlen szembenéllést, ha tudatosítjuk magunkban, hogy a populáris kultúra valójában *gyűjtőfogalom*, melybe mindent belelehetünk, ami kilóg a magaskultúra konceptusából. A Beatles és Kadlott Karcsi muzsikája között nyilvánvalóan van különbség, noha mindkettő a populáris zene kategóriájába tartozik. A 20. század második felétől azonban nehéz elképzelni, hogy élete valamelyik szakaszában, kiváltképpen gyermek- és kamaszkorában valaki ne találkozzon populáris zenével vagy ne kedvelje a népszerű kultúra valamelyik alkotását. A gazdaságilag is profitáló népszerű kultúra fogyasztása már csak a tömegkommunikáció miatt is *társadalmi tény*, így aki ezt kizárólag és esszencialista módon negatív értelemben használja, az feltehetően nem nézett szembe a fenti premisszákkal, s leginkább státuszörző előítéleteket hangoztat. A jazz esete egyébként jól demonstrálja ezt a művészetszociológiai státuszváltást: a jazz kezdetben ugyanis némileg lenézett populáris műfaj volt, ám nemzetközi színvonalra olyan elismertséget hozott neki, hogy ma már saját tanszékei vannak szerte a világban, így nálunk is, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen.

P. N.: Ez szerintem nem ellentmondás, inkább egyfajta örökölt elfogultság, elitizmus, mint azt az előző válaszomban írtam. A kanonikus elitkultúra még mindig valamennyire megőrzött hatalmai helyzetéből ered, de szerencsére ez már változóban van.

A populáris kultúra az exkluzívabb kultúraformákkal ellentétben rendkívül széles forrásbázist kínál, milyen szempontok szerint érdemes válogatnia ezek közül a kutatónak?

Cs. R. I.: A tárgyi kultúra történeti vizsgálatához képest a szellemi javak kutatása önmagában paradox helyzetet hordoz. A kultúra fogyasztásával a kultúra nem fogy el, nem termék. Ám amit vizsgálunk belőle: dokumentumok, bizonyos értelemben termékek; magát a fogyasztást, a befogadást nem lehet megragadni. Azt tudjuk, mit adtak ki a nyomdák, s ha fennmaradt a példány, elemezhetjük. Ám ez nem maga az étel, amit megfőztek, megkóstoltak, tovább fűszereztek, megettek. Attól tartok, még csak nem is a recept, csupán a kamra, vagy annak is csak üres polcai, s néha csak az alaprajza. Még a nyomtatott kiadás sem tekinthető a szöveg egyetlen és lezárt megvalósulásának. Minél közkeletűbb, tömegesebb a közkultúra, annál biztosabb, hogy a kezünkben lévő források *csak mintaként szolgálnak* későbbi átdolgozásokhoz, egyre inkább nyílt szövegekként, nyílt alkotásokként. Ne feledjük: a nem szerzői szövegállapotú elit műveket voltaképp szintén adaptálva olvasuk, Homéroszt, Shakespeare-t, Villont vagy másokat. A szöveghűség nem organikus, hanem filológikus szempont. Már csak emiatt is túlzásnak érzem a populáris műfajok kirekesztését az irodalomtörténeti kutatásból. Egyre valószínűbb, hogy a közköltészet körében csiszolódó egyes műfajok vagy formák lassan elérték az elit kánon határát, s épp a korai tömegkultúra (ponyvairodalom, nyugaton: *broadside ballads*, kalendáriumok) mozgatták ki őket eredeti, szűkebb közösségeikből.

Magyarországon még nagy adósságaink vannak mind a kéziratos források (versgyűjtemények, jegyzetfüzetek, naplók és egyéb egodokumentumok), mind a korai népszerű nyomtatványok vizsgálatában. A szövegeken túl a kulturális szokásokról is őriznek adatokat, például több emlékiró említ énekes vagy rigmusmondó diákokat névnapokon, lakodalmakon. A sárospataki, debreceni vagy erdélyi diákok órai jegyzeteit, feladatként gyártott magyar és latin verseit jószerével senki se olvasta azóta, pedig ezek is rejthetnek tanulságokat például rímzavak, metrikai célból „összenőtt” szókapcsolatok, motívumok történetéhez. A HUN-REN BTK Irodalomtudományi Intézetében nemrég megalakult 18. századi latinista csoport egyik kötetében ilyen újraolvasatlan, jobb-rosszabb diákköltemények jelennek meg a győri szeminárium kézírataiból, Szádóczky Vera gondozásában. De a 19. és a 20. század rokon forrásait is sokat kellene forgatni, akár az emlékkönyveket, akár a tábori daloskönyveket, akár iskolai füzetek borítójába írt alkalmi verseket, akár a sajtókivágásokat, ami sokak időöltése volt egy időben (receptek, karikatúrák, néha versek, képek). Ezek mind-mind korábbi forrástípusok utódaiként működtek.

I. Á.: Visszautalnék arra, amit a harmadik kérdésre adott válaszomban is írtam: az elérhető források száma valóban kiugróan magas és napról napra növekszik, de úgy látom, eloszlásuk nem mindig „egyenletes”. A törésvonal e vonatkozásban sem

feltétlenül „magaskultúra” és „populáris kultúra” között húzódik. Annak köszönhetően például, hogy egyre több kottát, szakkönyvet digitalizálnak, és a streaming-platformokon keresztül az elmúlt másfél évszázad legtöbb hangfelvétele egyszerre elérhetővé válik, a 19–20. századi nyugati művészi zene kutatói ma már szintén elképzelhetetlen mennyiségű adat és dokumentum közül válogathatnak. Eközben azonban geopolitikai, emlékezeti vagy éppen diplomáciai okokból a populáris kultúra bizonyos területein még ma is alaposan meg kell küzdeni a források eléréséért.

Az utóbbi években, ahogy említettem, sokat foglalkoztam a populáris zene akadémiai kutatásának kelet-közép-európai történetével, valamint az egykori államszocialista országok hivatalos zenei életével és támogatott populáris zenei műfajaival. Nincsenek jó tapasztalataim: rengeteg gyűjtemény és hagyaték hiányos, sok forrásnak, amelynek létezéséről tudomásunk van, nyoma veszett, mások megszerzéséért a mai napig sok utazásra és nyomozásra van szükség, az egykori állami hanglezkiadók és rádiók némelyike (beleértve a Magyar Hanglemezgyártó Vállalatot, a későbbi Hungarotont) soha nem készített teljes, minden kiadványára, felvételére kiterjedő katalógusokat, bizonyos országokban pedig a beutazás nehézségei miatt nem elérhetők a dokumentumok (más országok állampolgárai számára).

Evidensnek tűnik, mégis fontos megemlíteni: azok a jelenségek tarthatnak nagyobb érdeklődésre számot és tűnhetnek fontosabbnak, amelyek esetében semmi nem korlátozza az elérhető források számát és minőségét, és jó eséllyel a „populáris kultúra” definíciói, kutatási paradigmái is ezen jelenségek alapján fognak kialakulni.

P. N.: A széles forrásbázis hatalmas előny, ha egy jól megfogalmazott fókusszal tudjuk vizsgálni. A korábbi monográfiám kapcsán nagyon sokat segített, hogy egy szóban koncentrálódott sok probléma egyszerre, így ezzel a szuperszűk fókusszal (egy szó) izgalmas és széles területeket lehetett feltárni. Tanácsom az, hogy próbálja meg a kutató nagyon pontosan megfogalmazni a kiindulási kérdését, és a teljes korpusz egy első, általánosabb és nem részletekbe menő felmérése után határolja körül gondosan, mely nagyobb korpuszt szeretne átnézni némileg kisebb részletességgel, és mely szűkebb korpuszt nézne meg alaposan és részletesen esettanulmányokként (azaz legyen meg a kontextus is az esettanulmányokhoz). Azaz a kiinduló kérdés után szükség van a korpusz fokozatos és tudatos szűkítésére, azt pedig maga a kutatás adja ki, hogy mik a leghasznosabb szűkítési paraméterek: időbeli korlát, műfaj, régió stb. Fontos tényező még, hogy a populáris kultúra kutatása szinte mindig interdiszciplináris, vagy egy ponton azzá válik (ennek minden előnyével és hátrányával együtt), ezért érdemes konzultálni mindig, amikor csak lehet, és megkérdezni arról a területről kollegákat, amely nem a mi elsődleges szakterületünk.

Érdemes-e, szükséges-e a populáris kultúrát korszakokon átívelő megközelítésben vizsgálni? Milyen lehetőségek mutatkoznak erre?

Cs. R. I.: Az egyes korszakok populáris és elit kultúráját nemcsak az adott idő-körben kötik össze szálak, hanem nagyobb távlatokban és nemzetközi szinten is. Kulcsszavaink: *közösségi kultúra* és értelmezői körök. A modern tömegkultúra

ugyanazt modellezi, csak beemelve a közösségen kívülieket, mintegy kiszabadítva a zárt hagyományelemeket – lásd már McPherson és kortársai törekvését a szét-szórt szöveges „múltcserepek”, relikviák nemzeti irodalommal emelésével és terjesztésével, Arany kísérletét a „naiv eposz” megtalálására. Amit a popularitás közvetít, valaha zártabb körök műveltsége lehetett. Az elit művészet egyedi alkotásai szintúgy, csak a kör volt szűkebb vagy virtuálisabb. A mai virtualitás mindezt kiegyenlíteni látszik, kánont formál és szüntet. Ilyen érzés lehetett az alfabetizáció robbanása a 17–18. században, amikor hirtelen mindenkié lett, ami előtte a szóbeliségre volt utalva, hogy elhagyja az írott betűk világát az emlékezet segítségével parafrázálva, *pars pro toto* elven vagy a *variogenezis* stb. módszereivel. Ma a színhagyomány helyét sokkal inkább az írásbeliség egyik populáris formája, elsősorban a közösségi média foglalja el, ennek előnyeivel és hátrányaival együtt. A tiszta oralitás visszahúzódik a kisközösségek mélyére, a családi emlékezetbe, a munkahelyi anekdoták körébe. Ugyanakkor az egyedi művészet újra és újra igyekszik felé fordulni, lásd például a *slam poetry* vagy a *stand up comedy* sokféle formáját, ezek egyszerre ötvözik a populáris és az elit hagyományokat. Furcsa módon most már épp a szóbeliség lett az exkluzív elem. Úgy is mondhatnánk: az emberi tényező...

I. Á.: Feltétlenül érdemes. Egyes alkotók életműveinek vizsgálata eleve kikényszerítheti különböző politikatörténeti és művészettörténeti „korszakok” összekapcsolását, együttes vizsgálatát. De ha egyetlen korszakra fókuszálunk – ahogy kutatásaimban ezt én magam is teszem –, akkor sem egyetlen generáció tevékenységét vizsgáljuk, hiszen minden korban különböző alkotói, előadói és befogadói generációk éltek együtt, és a népszerű zene legkülönbözőbb formái – több évszázados hagyománnyal rendelkező műfajok és a legújabb trendek – voltak egymással párhuzamosan elérhetőek.

Az utóbbi években két olyan téma volt, amin keresztül a korszakok összekapcsolását a leginkább meg tudtam valósítani. *Milliók zenéje. Populáris zene és zene-tudomány az államszocialista Magyarországon* című monográfiámban, illetve egy, a cseh-szlovák és magyar populáris zenei kutatásokat összehasonlító tanulmányban, ha csak egy rövid kitekintés erejéig is, azzal is foglalkoztam, hogy a két világháború között milyen akadémiai diskurzusok folytak Magyarországon a népszerű zenéről; arra kerestem a választ, hogy milyen rokon vonások figyelhetők meg az 1945 előtt és a kommunista hatalomátvétel után született, populáris zenei tárgyú munkákban.

A másik ilyen kutatási terep a populáris zenei feldolgozások, adaptációk, fordítások vizsgálata volt. A téma nemzetközi kutatóival (például Danielle Fosler-Lussier, Isabel Marc) egyetértésben én is amellet szeretnék érvelni, hogy a térben és időben utazó dalok vagy az újrahasznosított dallamok és szövegrészek nemcsak alkotók között teremtenek speciális kapcsolatot, de különböző korszakok és földrajzi, társadalmi formációk között is sajátos dialógusokat hoznak létre, nem utolsósorban pedig egy adott korszak zenészeinek kapcsolatépítési, tájékozódás lehetőségeiről is sok mindent elárulnak. Többek között azt vizsgáltam, hogy a Horthy-korszak táncdalai, illetve a két világháború közötti munkásmozgalmi dalok miképpen éltek tovább az államszocialista Magyarországon.

A feldolgozások azonban nemcsak két „szomszédos” korszak kölcsönhatásait segíthetnek megérteni, hanem a fentebb emlegetett zenetörténeti „ismétlődések” felfedezésében is segíthetnek, tehát távolabbi korszakok összekapcsolására is alkalmasak lehetnek. Hiszen a jelen populáris zenéjében alkalmazott adaptációs technikáknak akár több évszázaddal korábban, és akár a zenei elitkultúrában is fellelhetők az előzményei.

K. H. Zs.: A történeti szemlélet megítélésem szerint magával kell, hogy hozza azt, hogy az adott témát a hosszabb időtartamban vizsgáljuk. A kortárs populáris kutatásokból sokszor hiányolom a történeti szemléletet, a jelenre korlátozódó vizsgálatok így sokszor azt tekintik „egyedinek” vagy éppen „újszerűnek”, amelynek egy történeti szemléletű kutatás számtalan analógiáját tudná kimutatni. De még egy átlagos élethosszat magának tudható egyénről készült életrajzi vizsgálat is akár négy-öt aktív évtizeddel számolhat, mely értelemszerűen változó politikai, gazdasági, kulturális és esztétikai környezetben megy végbe, így akár egy életúton belül is kimutathatóak jelentős kulturális változások. Ez a politikai korszakképzéseken átívelő kutatás azért is fontos lenne, mert a magyarországi kultúrát persze értelemszerűen keretezi (támogatja vagy éppen betiltja) a politikai akaratképzés, ugyanakkor a kultúra olyan alapvető életelelem és önkifejezési szükséglet, mely mindig megteremti vagy megtalálja magának az adekvát formáit, akkor is, ha a politikai klíma nem kedvez neki. Célszerűbb lenne ebből a szempontból a kultúratörténeti kutatásokat, amennyire csak lehet, *kivonni* a politikai korszakképzés szűkös keretei közül, s belső logikáját követve létrehozni saját komplex történetét.

P. N.: Abszolút. Ezt teljes mértékben igazolva látom például azon órákon, melyeket egy populáris kortárs kultúrával foglalkozó amerikanista kollegámmal együtt tartok: bár ez egy film specializációs óra, „Filmes ikonok” címmel, és az elemzett korpusz 1990 utáni angol és amerikai filmek, nagyon hasznosan tudunk együttműködni. Minden alkalommal kiderül, hogy a populáris kultúrának sok olyan vonása van, mely korszakokon átívelően érvényes vagy épp attól izgalmas, hogy némileg változik, de lényegében hasonló, és így tovább. Például egy kortárs elméleti alapvetés a szörnyekről (Cohen úgynevezett „hét tézise”) nemcsak a zombifilmekre vagy a *Frankensteinre* igaz megállapításokkal él, de tételei jól használhatóak Shakespeare Calibánjára is, vagy az angol kora újkori balladákban megénekelte szörnyekre.

Felhasznált irodalom és rövidítések

BABITT

1958 BABBITT, Milton: Who cares if you listen? *High Fidelity*, 8. (1958) 2. sz. 38–40.

BARÁTH

2024 BARÁTH Katalin: Szórakozik a tömeg. *Fejezetek a modern populáris kultúra magyarországi kezdeteiből*. Pécs, Kronosz, 2024.

BARNA-PATAKFALVI-CZIRJÁK (SZERK.)

2024 BARNA Emília – PATAKFALVI-CZIRJÁK Ágnes (szerk.): *Populáris kultúra és politika*. Budapest, Typotex, 2024.

BOURDIEU

1979 BOURDIEU, Pierre: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979.

BOURDIEU-WACQUANT

2023 BOURDIEU, Pierre – WACQUANT, Loïc: *Meghívás reflexív szociológiára*. Budapest, L'Harmattan – Könyvpont, 2023.

BURKE

1991 BURKE, Peter: *Népi kultúra a kora újkori Európában*. Ford.: BÉRCZES Tibor. Budapest, Századvég – Hajnal István Kör, 1991.

CSÁSZI

2011 Császi Lajos: *A Mónika-jelenség kulturális szociológiája*. Budapest–Pécs, Gondolat – PTE KMT, 2011.

FÜZI

2022 FÜZI Izabella: *A vurstlitől a mozüg. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása, 1896–1914*. Szeged, Pompeji, 2022.

GINZBURG

2013 GINZBURG, Carlo: „Your County Needs You”. Une étude de cas en iconographie politique. In: Uő.: *Peur, révérence, terreur. Quatre essais d'iconographie politique*. Paris, Le Presses du réel, 2013. 67–108.

2023 GINZBURG, Carlo: Fake News? In: Uő.: *Secularism and its Ambiguities*. Budapest–Vienna–New York, NY, CEU Press, 2023. 69–98.

GYÁNI

1991 GYÁNI Gábor: Fővárosi zavargások a dualizmus évtizedeiben. In: *Társadalmi konfliktusok*. Szerk.: Á. VARGA László. Salgótarján, Nógrád Megyei Levéltár, 1991. 345–355.

HEBDIGE

1979 HEBDIGE, Dick: *Subculture: the Meaning of Style*. London, Methuen, 1979.

1995 HEBDIGE, Dick: A stílus mint célzatos kommunikáció. *Replika*, 6. (1995) 17–18. sz. 181–200.

H. NAGY–L. VARGA (SZERK.)

2022 H. NAGY Péter – L. VARGA Péter (szerk.): *Poptechnikák: komplexitás a népszerű kultúrában*. Budakeszi, Prae, 2022.

HOFER

1994 HOFER Tamás: Népi kultúra, populáris kultúra. In: *Parasztkultúra, populáris kultúra és a központi irányítás*. Szerk.: KISBÁN Eszter. Budapest, MTA NKI, 1994. 233–245.

HORKHEIMER–ADORNO

2011 HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor W.: Kultúripar. In: ADORNO, Theodor W.: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Budapest, Atlantisz, 2011. 153–208.

JØRGENSEN–LÜSEBRINK (SZERK.)

2021 JØRGENSEN, Steen Bille – LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (szerk.): *Cultural Transfer Reconsidered. Transnational Perspectives, Translation Processes, Scandinavian and Postcolonial Challenges*. Leiden–Boston, MA, Brill, 2021.

MÁRKUS

2017 MÁRKUS György: A kultúra társadalma – a kulturális modernitás konstitúciója. In: Uő.: *Kultúra, tudomány, társadalom, A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz, 2017. 27–51.

OLAY

2014 OLAY Csaba: A tömegtársadalom kultúrája a Frankfurti Iskola és Arendt gondolkodásában. In: *A művészettől a tömegkultúráig*. Szerk.: OLAY Csaba – WEISS János. Budapest, L'Harmattan, 2014. 163–177.

PÉTERI

2004 PÉTERI György: Nylon Curtain. Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe. *Slavonica*, 10. (2004) 2. sz. 113–124.

REVEL

2006 REVEL, Jacques: La culture populaire. Sur les usages et les abus d'un outil historiographique. In: Uő.: *Un Parcours critique. Douze leçons d'histoire sociale*. Paris, Galaade, 2006. 293–313.

WESSELY

1980 WESSELY Anna: Ellenkultúra és punk szubkultúra Nyugaton a hetvenes években. *Világosság*, 21. (1980) 8–9. sz. 581–583.