

jel-kép 1988.2.

A szerzők vizsgálódásainak terepe az ifjúsági kultúrának az utóbbi három évtizedben kialakult sajátos formája: a pop-rock-koncert. Kutatásuk során a zenekar és a közönség nonverbális szintű kommunikációjának leírására vállalkoztak, melyhez speciális módszert használtak: a koncerteken készült fotók elemzését.

Rövid zenetörténet

Ahhoz, hogy a rockkoncertek hangulatát érzékeltessük és kommunikációját bemutassuk, legalább röviden át kell tekintenünk ennek a sajátos ifjúsági-zenei jelenségnek a történetét.

A mai popzene funkcionális megfelelőjét többféle könnyűzenei irányzatban — cigányzene, nótázás — is fellelhetjük, ám a rockzene gyökerei az amerikai zene felé irányítanak bennünket. Az ottani zene építette be először a négerek afrikai muzikális hagyományait európai zenei elemekbe. A dzsesszt is az európai és az afrikai zenei hagyományok három évszázados amerikai együttéléséből és keveredéséből származtatják, melynek sajátos összetevői az európai harmónia, az euro-afrikai dallamvilág és az afrikai ritmus.¹ A múlt századi amerikai néger közösségek egyetlen igazi identifikációs és önkifejezési eszköze volt a közös éneklés és zenélés. A kisebbségi etnikai közösségek ebben a zenében és énekben találták meg azt a lehetőséget, hogy — a rabszolgaság és a fajüldözés miatti identitásvesztés után — megtalálják önmagukat, azonosuljanak értékeikkel és hagyományaikkal. Legalább ilyen fontos volt az is, hogy ezt továbbadják a fiatalabb generációknak. Ez az identitáskereső funkció lényeges eleme napjaink rock-, punkzenéjének, de népzenei és táncház-mozgalmának is.

A néger kisebbségi zene differenciálódása különböző műfajokat, irányzatokat teremtett, többek között a hangszeres zenére épülő dzsesszt, a vallási funkciójú spirituálét, valamint a leginkább hozzáférhető és ezáltal populáris beszélő zenét, a bluest. Ez utóbbi bizonyult alkalmasnak arra, hogy az amerikai ipari forradalomban kialakuló nagyvárosok mobil társadalmának termékeny táptalaján elterjedjen. Ezek a szomorkás, rossz hangulatú, de ritmusos dalok a rhythm and blues irányzat gyökerei.

A II. világháború utáni évek az európai zenében is lényeges változásokat hoztak. Angliába az amerikai néger katonák vitték el a blues varázsát, s mivel nyelvi akadályok nem voltak, az „új” amerikai zene könnyen megfogant.

Az ötvenes évekre azonban a világ két részre szakad. Amerikában befutnak az első mai értelemben vett popsztárok. Sikerük titka: érzelmeiket nyíltan felvállalva énekelnek, zenéjükkel és hatáskeltő színpadi mozgásukkal a feszültséget a végsőkéig fokozzák. Zenei világukba beolvasztják a dél-amerikai és az európai hatásokat is, szövegviláguk pedig a hétköznapi embernek szól a mindennapokról, kerülve a szentimentalizmust, de megőrizve az érzelmi túlfűtöttséget, mindezt keményebb, ritmikus zenei alapokon.

Ez idő tájt jelennek meg az első olyan énekesek, akik a tizenévesek életérzéseit éneklik meg, a serdülők szorongásait, a családtól való függést, a társkeresést, a magányt. Az iskola céltáblává, a szerelem mintává válik. Botrányok keletkeznek, a sajtó kiátkoz, de a hanglemezipar és reklámgépezete rákap az üzletre, kialakul a pop-ipar. Megteremtik az első tipikus popsztárt, Elvis Presleyt.

Angliában a hatvanas évek elején a Beatles és a Rolling Stones jelentik az igazi áttörést, bár útjuk nem sima. Amerikában és Európában sok konfliktusban volt részük azoknak, akik az új ifjúsági zene mellett kötelezték el magukat vagy rajongóivá váltak.

A Duna— Tisza környékén is komoly társadalmi-politikai ellenállásba ütközött a popzene kialakulása. A második világháború előtt a dzsessz megbélyegzett műfajnak számított, s csupán a mulatók féllegálisában létezhetett. Ezt a státust kénytelen volt megtartani egészen az ötvenes évek végéig. Mellette a slágerzene is csak félig volt szalonképes, hiszen az országépítés lázában a személyi kultusz ideológiai pressziója kiszorította a lefegyverző szentimentalizmust, érzékiséget, horribile dictu kiábrándultságot is kifejező könnyűzenét. Az ifjúság mozgósítására egészen más műfajok szolgáltak ebben az időben.

Az 56-os események után felgyorsult kelet—nyugati információcsere kapcsán egyre nagyobb teret hódít nálunk is az amerikai ifjúsági zene, a rock and roll. A kultúrpolitikai tiltások miatt azonban ez az ifjúsági szubkultúra kénytelen a föld alá vonulni. A zenéhez kapcsolódó kulturális jelenségek – tánc, hajviselet, öltözködés, mozgás – tiltásával nemzedékek frusztrációja veszi kezdetét.

Eközben azért kibontotta szárnyait a hazai beatnemzedék. Megalakultak az első nagy sikerű együttesek, az Illés, az Omega és mások. 1963 tavaszán a Sportcsarnokban lezajlott az első magyar popfesztivál, ahol a botrány sem maradt el.

Elsősorban az egyetemi klubokban és művelődési házakban a zenekarok körül egyre népesebb rajongótábor alakult ki. A korábban táncos rendezvényeken egyre többen voltak az ácsorgók, a csak zenét hallgatók, s a klubestek lassan átalakultak koncertekké.

A magyar nyelvű dalok előadásával az utolsó érv is kicsúszott azok kezéből, akik a nyugati kultúra terjesztőjének — és ezért kártékonnak — tekintették a popzenét. (Bár mint tudjuk, ez az ideológiai bűvópatak időnként felbukkan és igyekszik elárasztani a közvéleményt, de legalábbis a kultúrpolitikát.)

„Rétegző” zene

A rockzene és az ifjúság kapcsolatának társadalmi összefüggéseit a nyugati szociológusok már elég régen vizsgálják. Egy kanadai kutatásban a középiskolások és a popzene kapcsolatát elemezték, abból kiindulva, hogy a zenekedvelő fiatalok korántsem olyan egységesek, mint azt hihetnénk.² Az etnikum, a társadalmi osztály és más tényezők határozzák meg a fiatalok viszonyát a popzenéhez. Korábbi más kutatásokból például kiderült, hogy a michigani tinédzserek közül a fehér középosztályból származó középiskolások a protest songokat, a fehér munkás származásúak itt is a slágerlistás dalokat, a fekete fiatalok pedig a rhythm and blueset kedvelték. Az angliai fiatalok közül a középosztálybeliek a progresszív rockot, a munkás származásúak itt is a slágerlistás dalokat, valamint a soul és a reggae-t kedvelik. Az individualizmust és az intellektualizmust értékként választó középosztálybeliek számára az egyéni utakat járó progresszív rockzene kínál azonosulási mintát, míg a munkás származású fiatalok körében inkább az ügyesség, a testi erő az érték, s ezért inkább a színes bőrűek által művelt zenei irányzatokat választják.

A kanadai kutatók megállapították, hogy a nem és az életkor is különböző választásokat eredményez: a fiúk és az idősebbek általában a rockot, míg a lányok és a fiatalabbak a slágerlistás dalokat kedvelik. A származásbeli különbségek itt is a fentiekhez hasonlóan alakultak: a munkás származásúak inkább a slágerlistás dalokat, a középosztálybeliek pedig a progresszív rockot választják. Még szorosabb összefüggést találtak a konformitás-nonkonformitás dimenzióiban: az iskolai mintákhoz jól alkalmazkodó fiatalok a slágerlistás dalokat, a kevésbé alkalmazkodók a kemény rockot választották. A középiskolai tanulók körében a kemény rock választása az iskolai normák elleni jelképes támadásként értelmezhető. A kemény rock és a hozzá kapcsolódó magatartásminták (erőfitogatás,

csoportszolidaritás, elutasítás) az iskola és a család által preferált értékek kirekesztését, ugyanakkor a beszéd-, a viselkedésbeli és az öltözködési szokások mentén sajátos szubkultúra kialakulását jelentik.

Nálunk a popzene társadalmi összefüggéseit először Bácskai Erika és munkatársai vizsgálták.³ Munkájukban összefoglalták a hazai popzene kialakulását, társadalmi hatását és funkcióját. A szerzők leírják a fiatalok azonosulás iránti igényét, és a rajongók viselkedését a koncerteken. Hangsúlyozzák, hogy nem szabad összefüggést keresni a beatzene, valamint a huliganizmus és a galeri-bűnözés között, s az ifjúsági zenét a fiatalok magatartás- és viselkedéskultúráját befolyásoló tényezőnek tekintik. Az évtized elején végzett vizsgálatunkban mi is hasonló eredményekre jutottunk: a sláger-diszko irányzatot elsősorban a lányok, az alacsonyabb iskolai végzettségűek, a községekben lakók és azok kedvelik, akiknek egyáltalán nincs könyvük vagy csak nagyon kevés van. A kemény rockot pedig főként azok a fiatalabb fiúk, akik városokban laknak és többnyire középiskolások. A progresszív zenét elsősorban a budapesti, magasabb iskolai végzettségű, sok könyvvel rendelkező fiúk kedvelik.⁴

A sztár mint modell

A fiatalok a szocializáció során bizonyos kitüntetett személyeket választanak modellnek. Ezek leggyakrabban a családból kerülnek ki, de más személyek is lehetnek, hiszen egy-egy ember mintarepertoárja sohasem egy modell nyomán alakul ki. Éppúgy számításba jöhetnek a tanárok, barátok, mint a színészek vagy énekesek és zenészek. Ez utóbbiak modellkínálata nagy intenzitású, mert a személyes élményt a tömegkommunikáció meghosszabbíthatja, ismételhetővé teszi és sokszorosára erősítheti. Ezt a kisugárzást a harmonikus család érzelmi többlete képes ellensúlyozni, de az egyensúly felborulhat, ha valamilyen okból nem alakult ki a családon belül ez az érzelmi és intellektuális összhangból táplálkozó térerő. Ha a szülők és a gyermekek között megromlott az érzelmi kapcsolat, a szülők elveszítették tekintélyüket, a popsztárok behozhatatlan előnyre tesznek szert. Tapasztalataink szerint nagyon szoros, kritikátlan kötődés akkor alakul ki egy-egy popsztárhoz, ha az otthoni kapcsolatban valamilyen diszharmónia keletkezett. Ilyen esetekben például a hiányzó apaképet hamarosan egy énekes töltheti be. A bálványokkal való azonosulási törekvések egyik legszembetűnőbb megnyilvánulása: az együttes jelvényének, szimbólumának, az énekes képének viselése.

Mivel az azonosulás tárgyával a kapcsolatteremtés ritkán valósulhat meg, az egyirányú információáramlás, a kvázi kapcsolat megnöveli a rajongók igényét az intimitás iránt: a popsztárok életéről, magánügyeiről szeretnének minél többet megtudni.

A koncert

A rajongók számára a koncert tulajdonképpen már akkor megkezdődik, amikor hírt vesznek kedvencük fellépésének. A várható együttes élmény* elővételezése olyan feszültséget teremt bennük, mint amikor a gyermek életében először megy cirkuszba. Ez a feszültség egyre fokozódik a koncert helyszínére érkezésig, a jegyváltásig, sőt a sztár színpadi megjelenéséig. Ebben a feszültségteli helyzetben bekövetkező bármilyen frusztráció — nem jut jegy, akadályozzák a bejutást, kordon, rendőrség — többnyire rendbontásokhoz vezet.

A zenekarok produkcióját és a közönség viselkedését tekintve nagy különbségek figyelhetők meg a különböző koncertek között. Az együttesek sokféle külsőséggel fokozhatják a hatást — fényeffektusokkal, pirotechnikával, vetítéssel, lézerrel —, de a döntő tényező a zenekar tagjainak, elsősorban az énekesnek a teljesítménye. A géppuskától a téglafalépítésig nagyon sokféle eszköz és díszlet felvonultatható, de a siker kulcsa szinte mindig a frontember kezében

van. Láttunk sikertelenségbe fulladó zenekart, pedig még a gitárból is görögtűz sziporkázott, s egy szál gitáros előadó is tombolásra készítheti a közönséget. A közönség és az együttes kontaktusának félreérthetetlen jele a hallgatóság ritmikus mozgása a zene ütemére. Ez egyébként fontos megerősítés a zenészek számára: látják, hogy „beindul” a közönség. Ezt sok zenekar mesterségesen, mintegy öngerjesztéses úton igyekszik elérni, és ezért felszólítja közönségét: „kezeket fel” s ettől reméli a teljesítmény és a siker fokozódását.

Az együttesek és a közönség között kialakulnak bizonyos rituálék. Ezek általában valamelyik zeneszámmal kapcsolódó, sajátos viselkedésformák, melyeket a csoportnyomás hatására a közönség új tagjai is átvesznek (letérdelés, gyertyagyújtás, pénzdobálás stb.) Az együttes élmény átélésének egyik leghatékonyabb formája, ha a zenekarnak sikerül a közönséget megénekeltetnie.

A nonverbális kommunikációról

A következőkben a nonverbális kommunikáció értelmezési kereteit tekintjük át, majd összetevőinek funkcióját. Áttekintésünknek elsősorban Buda és László (1981), valamint Argyle (1975) könyvére támaszkodtunk.⁵

A nonverbális kommunikáció tartalma szerint kifejezheti a személy érzelmeit, interperszonális attitűdjeit, személyiségének tulajdonságait, társas helyzetekben pedig a személy szociális pozícióját, ceremóniákban és rítusokban való részvételét. E kommunikáció tartalmát különféle értelmezési keretekben ragadhatjuk meg.

a/ Klasszikus pszichológiai tünetmodell: a nonverbális kommunikáció belső állapotokat tükröz: például arousalt, érzelmi viszonyulást, attitűdöket, személyes tulajdonságokat.

b/ Szociológiai-antropológiai tünetmodell: a nonverbális kommunikáció szociális szimbólumok (értékek, normák) kifejeződése.

c/ Nyelvészeti-szemiotikai modell: a nonverbális kommunikációt önálló nyelvi kódként kezeli, (például a tekintetet a figyelem és orientáció jeleként.)

d/ A társadalmi interakció modellje: az interakciós helyzetekben megnyilvánuló nonverbális kommunikációval foglalkozik, elemzi az én-megjelenítés, a helyzeti identitás és a partner számára a szerepmegjelenítés kialakulását. Az interakció során kialakuló viselkedés kommunikációs összetevőjét szociális szinten, például csoport és a viselkedés szintjén is vizsgálhatjuk.

e/ A metakommunikációs modell: a nonverbális kommunikációt a viselkedésszabályozás eszközének tartja. Esetünkben a zenész-zenész, közönség-közönség, közönség-hatalom (illetve jelenlevő képviselői: a rendezők, rendőrök), zenész-közönség interakciós viszony szabályozásáról van szó. E modell körébe sorolhatjuk — tágabb értelemben — azt a funkciót is, melyet a nonverbális kommunikáció az eljátszott dalok értelmezési keretének kijelölésében (az „átkulcsolásban”) betölt.

A nonverbális kommunikáció összetevői között az arckifejezést, a gesztusokat, a testmozgásokat, a testtartást, a testkontaktust, az öltözködést és a megjelenés más, fizikai jellemzőit említjük meg, melyek kutatásunk tárgyát képezték.

Ezek az összetevők az egyének érzelmeit, interperszonális attitűdjeit, személyiségét, társas helyzetekben megnyilvánuló interaktív pozícióját és jelzéseit fejezhetik ki. A gesztusok és a testmozgások esetében a fenti felsorolást kiegészíthetjük az illusztráló, illetve egyéb jelzésekkel, melyek a beszédhez kapcsolódhatnak, továbbá a konvencionális jelekkel, melyek „jelbeszédként” működhetnek.

Megemlíthjük még, hogy Buda és László (1981) szerint csekély azoknak a vizsgálatoknak

száma, amelyek egy adott kultúrán belül a társadalmi tagolódás mentén létrejövő kisebb-nagyobb csoportok, szubkultúrák jellegzetes nonverbális kommunikációját elemezték.

Szociálpszichológiai jelenség

A rock-koncertet Schefflen (1965, 1972) gondolatmenete segítségével, mint egy jellegzetes interakciós helyzetben kialakuló kommunikációs folyamatot elemezzük. Schefflen szerint a viselkedés (melynek egységei hierarchikus rendszert alkotnak, és amely mindig kommunikatív) azonos kontextusokban mindig hasonló struktúrájú, és az azonos szociális háttérű személyek ezt a jelentésstruktúrát mindig felismerik. A viselkedés egységei egészként épülnek fel, és így is fogjuk fel, tanuljuk meg őket. A viselkedésekből kommunikatív viselkedésprogramok épülnek fel, maga a kommunikáció pedig ezeknek a programoknak az integrált végrehajtása.

Rock-koncerteken már a 60-as évek során bizonyos viselkedéselemek jellegzetes előfordulását figyelték meg a közönség körében (Vitányi, 1970).⁷ Eddigi résztvevő megfigyeléses tapasztalataink szerint azonban nemcsak viselkedéselemek, hanem komplex rockkoncert-viselkedések, kommunikatív viselkedési programok is léteznek. Ezek az interakciós rendszer minden résztvevőjénél megjelennek: zenészek-zenészek, közönség-közönség, zenészek-közönség, közönség-rendezők vonatkozásában. Jelen kutatásunk egyik célkitűzése volt, hogy ezt a hipotézisünket megerősítsük. (Egyelőre a viselkedéses elemek leírására vállalkozhatunk.) A komplex viselkedésprogramok elemzését a későbbiekben tervezzük, nemcsak „állóképeket” nyújtó fotók, hanem mozgóképek (videó) segítségével is.

Kommunikációs modell

Buda és László (1981) idézi Osolsobe (1974) színháztudós modelljét, mellyel a színjáték kommunikációs szempontú elemzését mutatja be:

Referens

(Fiktív személy)

feladó üzenet címzett
(társulat) (előadás) (közönség)

Eddigi tapasztalataink szerint a rockkoncertek kommunikációs szempontú modellje eltér ettől. Hipotézis szinten megfogalmazhatjuk, hogy a rockkoncertek esetében a feladó-címzett irányú kitüntetett kommunikáció mellett más irányok is jelentős szerepet játszanak, így kiemelt szerepe van a közönség-közönség, a közönség-rendezők, és a közönség-feladó (zenekar) irányoknak. A címzett-címzett interakció fontosságára utal a közönség nagymértékű viselkedéses aktivitása, az egyén-egyen, az egyén-csoport, sőt a csoport-csoport interakciók nagy száma. A címzett viselkedésével közvetlenül alakítani képes az üzenet tartalmát és metakommunikációs szabályozását is (elhallgattat, kifütyül együtteseket, befolyásolja a dalok sorrendjét, a dalok „értelmezési keretét”). Sokszor (kisebb koncerteken) a „feladó” és a „címzett” között személyek cseréje is lehetséges. Végül a társadalmi intézményrendszer jelenlevő képviselői (rendezők, rendőrök) a hatalmat, a jobb szociális helyzetűeket, a felnőtteket, a más identitásúakat szimbolizálják (szimbolizálhatják), így a velük való interakciónak is nagyobb jelentősége van (mint például a színház esetében). Feltehetjük azt is,

hogyan a rock-koncert nem hagyományos előadóművészet (előadás). Ezt megerősíti a dzsesszről kialakult vélemény is, miszerint ennek az afro-amerikai eredetű zenének a középpontjában az itt és most történés áll. A fekete zene elsősorban élő zene, s csak másodsorban komponált, tehát előre „megtervezett” zene.⁸ Ez bizonyos mértékig a rockra is igaz, amennyiben a közönség reagálása, hatása itt is érvényesül.

Végül meg kell említenünk, hogy a színjátékhoz hasonlóan, a rock-koncert is tágabb szubkulturális, illetve még nagyobb társadalmi rendszerekben helyezkedik el, amelyek a rock-koncert egész kommunikációs rendszerével kölcsönhatásban állnak. Például arra a mindennapos tapasztalatra utalunk, hogy egy koncert eseményei másként jelennek meg a szubkulturális nyilvánosság előtt és másként a tömegkommunikációban.

A rock-koncert kommunikációs modellje tehát a következő:

társadalmi hatalom képviselői (rendezők, rendőrök)

feladó üzenet címzett címzett

(együttes) (koncert) (közönség)¹ (közönség)²

társadalmi-társasrendszer

A rockzenekar mint kommunikáló médium a következőképpen „teríti” az információt. A közönség befolyásolására irányuló nonverbális kommunikáció öt „csatornáját” különböztettük meg:

1. a zenészek száma, funkciója, elhelyezkedése;
2. a zenészek helyváltoztatása és interakciói;
3. a zenészek helyváltoztatás nélküli mozgása (mimika, gesztus, testtartás, a fej és a végtagok helyzete);
4. a zenészek ruházata, eszközei;
5. a színpadkép.

A felsorolt kommunikációs csatornák mentén lényeges különbségek figyelhetők meg a zenekarok között, több dimenzióban is. Így az amatőr — professzionális dimenzióban, valamint az alternatív (új hullám, punk) és domináns kultúra (pop, diszkóstílus) dimenzióban, az egyes irányzatok által képviselt dimenziókban (kemény rock, új hullám, punk, beat-túlélő stb.), de akár a koncert helye szerinti dimenzióban is (szabadtéri fesztivál, klub stb.). Ilyen különbségeket illusztrálunk az alábbi példával.

Az Edda és a Kontroll

Az Edda Művek öttagú, kemény-rockot játszó zenekar, a Kontroll Csoport pedig 8 tagból álló, sokféle zenei irányzatból építkező avantgárd együttes volt. A rockzenén belüli egyes műfajokban a zenei és a szövegkülönbségeken túl kialakultak a nonverbális eltérések is.

Az Edda Művek énekes frontembere, két gitárosa, sőt billentyűse is rendkívül dinamikus mozgású: erőt, agressziót jelenítenek meg a színpadon. Mozgásuk, interakcióik megkomponáltak, energikusak, kemények. Ruházatuk — korábban — „direkt”, nem szimbolikus: munkásoverall, katonai terepzubzony. Eszközeik szintén „direktek”: gázálarc, sisak, puska, géppuska, sőt vaktöltényes lövöldözés.

Díszleteik sem jelzésszerűek: katonai őrbódé, homokzsákok. Koncertjeiken — a nagy

érdeklődésből fakadóan is — komoly rendezői kordonra van szükség a távolság tartására (zenekar—közönség távolság). A zenész—néző szerep felcserélhetetlen: ha a zenész lemegy a nézőtérre, ki van téve annak, hogy a rendezők (őt is) bántalmazzák (például a tatai koncerten), ha meg a nézők akarnak felmenni a színpadra, kemény megtorlással kell számolniuk.

A Kontroll Csoport három énekes-frontembere szintén dinamikus, de kevésbé: inkább groteszk, mint energikus. A számokat — ritkábban ugyan, de — el-eljuttatják, és nem törekednek az „egy az egyben” megoldásokra, hanem jelzésszerű utalásokkal operálnak. Mozgásuk, interakcióik spontánabbak, nem lekerekítettek, talán szűkebb skálán mozognak. Interakcióik nehezebben dekódolhatók, idézőjelesek, nem direktek, nem „lejátzóak”. Mimikájuk többnyire áttételes, „kikacsintó”, kevesebb mosollyal.

Ruházatuk sem „direkt”. Extravagáns, bő ruháik kissé „elvarázsoltak”. Díszleteik, eszközeik groteszkek, jelzésszerűek, elvontak: tolóközi, sarló-kalapács, csillag. A zenekar és a közönség közötti térszabályozásakor nem akkumulálódik feszültség, a zenekar többnyire alacsony pódiumon, szinte testközben van a nézőkkel. A zenész-néző szerep elvileg felcserélhető, a színpadra megtorlás nélkül bárki felmehet.

A zenekar tagjainak száma változó, gyakori a vendégfellépés.

Az egyenlőség, alá-fölrendeltség dimenzióban a térszabályozással is eltérő értékeket közvetít a két zenekar.

A közönség mint kommunikátor az egymás közötti, illetve a zenekar felé irányuló közléseiben az alábbi kommunikációs csatornákat használja:

1. a közönség elhelyezkedése, száma, helyváltoztatása;
2. a közönség interakciói — csoportokon belül, csoportok között;
3. a rajongók mozgása (mimika, gesztus, testtartás);
4. a rajongók ruházata, eszközei.

A közönség viselkedése is különbözik az eltérő stílust képviselő, más-más szinten szakosodott zenekarok esetében. Rendelkezik egy (otthonról hozott) szocio-kulturálisan meghatározott viselkedésmintával, s ez a viselkedésszerepjáték a zenekar és a csoporttagok által nyújtott minták hatására módosul.

Koncertfotók (első látszatra)

1980—84 közötti koncertekről készült, ötezer fénykép közül véletlenszerűen kiválogattunk kétezret. A koncerteket, illetve az együtteseket a következő irányzatokba soroltuk be: kemény rock, pop-show, punk, újhullám, beat-túlélők, dzsessz, egyéb. (Az utóbbi két stílust azután alacsony elemszáma miatt az elemzésből kihagytuk.)

A fotókon látható mozdulatokat „elemi mozgásokra” bontottuk fel, majd jelöltük. A végtagok, a fej, a törzs elhelyezkedését mintegy harminc kategóriával írtuk le. Az elemi mozgásokra vonatkozó adatokat matematikai statisztikai úton dolgoztuk fel. A későbbiekben, gyakorisági eloszlások figyelembevételével, bizonyos változó kategóriákat összevontunk. Az összevont változók segítségével diszkriminancia analízist végeztünk.⁹

A közönséget, a korábbiakban említetteknek megfelelően, a nonverbális magatartás elemzésekor többféle alcsoport halmazának tartottuk: az együttestől való távolság, nonverbális közléseik (ezek jellege és homogenitása) alapján.

A közönség tagjainak mozgáskódolása nagyrészt megegyezett az együttesekéivel.

Az adatok egyszerű gyakorisági eloszlásából kapott eredmények közül a legegységelműbben azok tűnnek ki, melyek a zenészek és a közönség közti interakciókra vonatkoznak: a zenészek

a közönség felé fordulnak (az ebből a szempontból értékelhető esetek mintegy 90 százalékában), de hasonló a helyzet a törzsnél, a fejtartásnál és a tekintet irányára vonatkozó adatoknál is. A közönség felől nézve ugyanez érvényes: a nézők törzse a zenekar felé fordul — kétharmad arányban —, fejüket is arra fordítják, illetve tekintenek, és a karok is abba az irányba mutatnak.

Mind a zenekar, mind a közönség saját csoportján belüli interakciói 10 százalék körül mozognak. (Meg kell jegyezni, hogy a fotók a legtöbb esetben a közönség színpad előtt elhelyezkedő tagjairól készültek.)

A fenti adatok megerősítik a rock-koncerttel mint előadóművészettel kapcsolatban a bevezetőben ismertetett hipotézisünket: vagyis rock-koncertek esetében kitüntetett szerepe van a zenész és a közönség közötti közvetlen, nonverbális kapcsolatnak, sőt magának a fizikai iránynak is. A nézőtéren a közönség is mozog (azaz többnyire nem passzívan üli végig a koncertet), és egymás között is vannak interakciók. Gyakoriak a közönség és a rendezők közötti interakcióik is. (Különös tekintettel arra, hogy a rendezőknek az az érdekük, hogy a közönség helyváltoztatás nélkül vegyen részt az előadáson.)

Ugyanakkor a zenészek nem használják ki mindig teljes, háromdimenziós terjedelmében a színpadot, és egymás közötti interakcióik száma is csekély, vagyis a szereplők a színpadot inkább afféle pódiumként használják. Mielőtt azonban ebből messzemenő következtetéseket vonnánk le, figyelembe kell venni, hogy a zenészek mozgását a „zsinórok” (a mikrofonvezeték, az állványok, az elektromos hangszerek csatlakozó kábelei) erősen behatárolják.

Koncertfotók (számítógéppel)

A fotók elemzése útján nyert adatok számítógéppel végzett kétféle elemzése alapján elmondhatjuk, hogy igazolódott az a — megfigyelésen alapuló — hipotézisünk, miszerint az egyes rockzenei stílusok nonverbális kommunikációja eltérő.

Az adatok alapján az egyes rockzenei stílusok ideáltípusai a következő jellemzőkkel írhatók le: A kemény rock. A zenészek főként szabadtéri nagykoncerteken szerepelnek, és viszonylag kevés interakciót folytatnak a közönséggel, de egymás között többet. A zenekarok tagjai leggyakrabban egyenes törzsszel, haránt terpesztett, támadó állásban helyezkednek el, és keveset emelgetik a lábaikat. A karjaik oldalt vannak, nyújtottak, a kezek feszítettek, a tenyerek a test felé fordítottak, az ujjaiak feszítettek, ökölbe szorítottak. A zenészek eszközeiket inkább bal kézzel fogják, fejüket egyenesen tartják, vagy hátra hajtják, szemekkel gyakran hunyorítanak. Arcukon ritka a mosoly, a leggyakoribb a feszült, félrehúzott száj. A zenészek vállig érő haját, szakállt viselnek, festék nincs rajtuk, kevésbé hordanak fülbevalót, nyakba valót és fejdőt. Farmert és trikót viselnek, tornacipőben járnak. Az ebbe a stílusba sorolt együttesek kevés színpadi díszletet alkalmaznak, de a saját szimbólumukat (név, embléma) hangsúlyozzák.

A popshow. Előadói a nagyobb sportcsarnokokat kedvelik. Ők azok, akik leginkább a közönség felé fordulnak, és kedvelik a zenekaron belüli testi kontaktust. Törzsük gyakran dől előre, s eközben a közönséggel igyekeznek kapcsolatba kerülni. A zenészek közel egyforma gyakorisággal állnak és járkálnak. Elsősorban az oldalt terpesztés jellemzi őket, de haránt is „támadnak”. Lábaik hajlítottak, és gyakran emelgetik. Hajlított karjaikat sokszor lendítik előre, kezük ritkán nyújtott, s általában laza. Tenyerüket maguk felé és kifelé is tartják, ujjaiak nyújtottak, lazák, nem kulcsolják össze, és nem szorítják ökölbe. Fejüket nemigen hajtják előre, de gyakran elfordítják, szemek előre tekintenek, ők a legtöbbet mosolygó és nevető zenészek.

Gyakran vállig érő a hajuk, arcuk szőrtelen, viszont festik magukat. Elsősorban ők viselnek fülbevalót és nyakláncot, fejfedőt és egyéb, feltűnő ruházatot. Rájuk lehet a legkevésbé azt mondani, hogy jellegtelen a ruházatuk. Ők tartózkodnak a leginkább attól, hogy meztelen felsőtesttel szerepeljenek. Ezeket az együtteseket jellemzi leginkább a konkrét és viszonylag állandó díszlet, és a segédeszközök, tárgyak sokasága. Mindezek összeillenek a szereplők megjelenésével.

A punkok. Őket a kis klubok világa jellemzi. Ők fordítanak legkevésbé hátat a közönségnek. A zenekar tagjai között minimális a testi kontaktus, elsősorban álldogálnak, s a legkevésbé járkálósak. Nyújtott lábaikat ritkán emelgetik. Többnyire mindkét karjuk előtt van, kezük általában feszített. Ujjai hajlítotak, feszítettek, két kézzel fogják a mikrofont, szinte „kapaszkodnak” belé. Fejüket alaphelyzetben tartják vagy oldalt fordítják. A legkevésbé vidámak, alig nevetnek, mosolyt időnként láthatunk. Hajuk a legrövidebb, kopaszok vagy tarajt viselnek. A szemüket (arcukat) festik, fülbevalót viselnek és a nyakukban sálát. Bőrös vagy farmeros viselet jellemzi őket, bakancsot vagy csizmát hordanak. Felsőtestük ruházata kabát, zakó vagy pulóver, és gyakran meztelenek fölül.

Az újhullámosok. Kisebb klubokban és szabadtéri színpadokon lépnek fel. Minimális a kontaktusuk a közönséggel, de egymás között a testközelség a jellemző. A törzsük helyzete előre-hátra hajladozó, ők azok, akik a leggyakrabban üldögélnek a színpadon, és sokszor oldalt fordulnak. Náluk a leggyakoribb a keresztbe tett láb, a guggolás. Gyakran emelgetik lábaikat, melyek hajlítotak. Karjaik előtt vannak, nyújtotak, extendáltak és feszítettek, ujjai ökölbe szorítottak. Fejüket előre tartják, szemükkel hunyorítanak: mimikájukat a gondterheltség jellemzi. A zenészek rövid haját viselnek és borostásak. Sokszor viselnek valamilyen nyakbavalót. Ruházatuk (az idő tájt még) nem volt annyira jellegzetes: pantalló, zakó, tornacipő. Színpadi felirataik gyakran nem illenek a mondanivalóhoz (például a klubhelyiség korábbi rendezvényéről fennmaradt aktuális jelmondatok).

A túlélők. Inkább a nagyobb sportcsarnokokat kedvelik és gyakrabban lépnek interakcióba a közönséggel, mint egymással. A zenészek zárt lábakkal álldogálnak vagy ülnek. Álló helyzetben a lábaik nyújtotak, és időnként emelgetik őket. Karjaik előtt vannak, de nem emelgetik, kezeik és ujjai lazák, gyakran összekulcsolják őket. Fejük alaphelyzetben van, vagy hátra hajlítot, felfelé vagy lefelé néznek, gyakran nevetnek. Hajuk középhosszú, szakállt viselnek, nem festik magukat. Farmert, inget, (időnként nyakkendőt is), valamint félcipőt viselnek.

Koncertfotók (kritikusan)

Végezetül néhány módszertani problémára utalunk. Az elemi mozgások szintjén a kommunikatív viselkedésprogramok kevésbé vizsgálhatók. A fotózás mintavételezési gyakorisága, akció- és látványközpontúsága, valamint az alkalmazott jelölési rendszer az elemi mozgásokhoz képest túl nagy felbontást eredményezett, ugyanakkor nem tudta követni a mozgások szekvenciáját, folyamatosságát.

Mint a korábbiakban említettük, ezt a módszertani nehézséget úgy próbáljuk áthidalni a későbbiekben, hogy folyamatos mozgásokat, mozgásszekvenciákat szeretnénk elemezni videóval. Ehhez össze tudunk állítani összetett mozgásokat, az ebben a vizsgálatban alkalmazott elemi mozgásokat tartalmazó szempontrendszerből.

Egy további kutatási szakaszban a fentiek próbáját lehetne elvégezni, vagyis: ezen jellemzők alapján (például grafikai sémákról) felismerhetők-e az egyes leírt stílusok az érintett populáció számára.

Rácz József—Zétényi Zoltán

Jegyzetek

*Mérei Ferenc pszichológiai kifejezése az együtt, egy időben átélt közösségi élményre.

1. Frith, S.: Jugendkultur und Rockmusik, Rowohlt, Hamburg, 1981. 22. o.
 2. Tanner, J.: Popmusic and peer groups: a study of Canadian high School students' responses to popmusic. The Canadian Review of Sociology and Anthropology, 1981. február.
 3. Bácskai E., Makara P., Manchin R., Váradi L., Vitányi I.: Beat, Zeneműkiadó, Bp., 1969.
 4. Zétényi Z.: Vetélytárs-e a rockzenész? Pedagógiai Szemle, 1986. március, 259-260. o.
 5. Buda B. — László J.: Beszéd a szavak mögött, TK. Bp. 1981. és Argyle, M.: Bodily communication, internat. University Press, Inc, N. Y., 1975.
 6. Schefflen, A. E.: The significance of posture in communication systems, in: Laver J. és Hutcheson S. (szerk.): Communication in face to face interaction, Penguin. Harmondsworth, 1972., és Rendszerek az emberi kommunikációban (1965) in: Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény I. (Buda B. vá.) Tankönyvkiadó, Bp., 1980.
 7. Vitányi I.: Az „Extázis 7—10-ig” című film fogadtatásáról, MRT Tanulmányok, Bp. 1970.
 8. Frith, S. i. m.
 9. A matematikai statisztikai feldolgozást Kálmán Miklós matematikus végezte.
- Fotó: Zétényi Zoltán