

Német Szilvi

ELVESZTETTE SZUBKULTURÁLIS JELLEGÉT?

*A fanzine mint alternatív médiatermék
művészeti piacosítása*

Definíció

Amikor Adam Harper zenekritikus 2014-ben a Berlin Music Weeken a 21. századi indie zenéről tartott előadást, a következő kérdések mentén keresett igazodási pontokat az új, népszerű underground zene lényegének meghatározásához. „Mi az »indie«? Egy olyan termelési mód, ami a fő csatornákon és kereskedelmi iparon kívül helyezkedik el? Esetleg azt jelenti, »saját kiadás«? DIY? Vagy inkább egy ellenkultúra, a zene-csinálás egy olyan közege, ami a mainstream ízléssel szemben áll? Egyfajta tiltakozás, az ellenállás egy formája? Vagy egy szubkultúra, ami megkülönböztethető a kultúra fő csapásától, de nem különösebben lép viszonyba vele? Vagy csak egy esztétika, egy elképzelés arról, mi hangzik jól. Egy stílus. Sőt, egy életstílus. Vagy csak külsőség.”¹

Harper levezetése annak bizonyítását célozta, hogy mára az „indie”-ként számontartott alkotóelemek külön-külön és együtt is – mint ellenkulturális impulzus, stílus és gyártási mód – felismerhetetlenül megváltoztak a hagyományos értelmezésükhöz képest. Az ezredfordulóra a független zenekarok többsége nagy kiadókhöz szerződött, az ellenállás ethoszát újracsomagolta és kiárusította a fogyasztói piac, a szubkulturák a radar alól a mainstream niche szegmenseibe kerültek, és talán maga a hangzás esztétikai minősége is átalakult, ahogy elkezdtek kisajátítani a hozzá társított technikai és affektív minőségeket (meleg, analóg „low-fi”).

Mindezek a szempontok, amelyek az „indie” zenénél irányadók, lefordíthatók más, önmagát a függetlenség pozíciójában meghatározó kulturális produktumok elemzésére is, amelyek hasonló módon próbálnak megszüntetve megőrizni egyfajta alternatívát a késői kapitalizmus globális fogyasztói miliójében. Jelen tanulmány a független kiadói

1 Adam HARPER, *The End of Analogue Warmth and Cosy Nostalgia*, Berlin Music Week WORD!, 2014. november 3., <https://www.youtube.com/watch?v=HYCkxaIBg54>

közeg egy speciális műfajával, az angol nyelvből „*fanzine*” („fanatic” „magazine”, azaz ’rajongói újság’ – N. Sz.) megnevezéssel elterjedt időszakos, privát vagy magán, amatőr periodikákkal foglalkozik. A zine-ek esetében is elmondható, hogy a műfaj jelentős utat tett meg mind az 1920-as (sci-fi) kezdeteihez, mind az 1970-es évekbeli (punk)² fénykorához képest. A fanzine-ekből a millennium után részben eladásra kínált „műtárgy” lett, eredeti amatőr esztétikájukat sok esetben leváltotta a tudatos grafikai tervezés.³ A védjegyüket képező közléstípust és témarepertoárt – a környezeti igazságosságtól a vegán életformán át a queer szexig – kommercializálták a modern újságírás olyan online felületei, mint például a *Vice*. A preinternet időszakában a nyomtatott zine-ek a közös érdeklődés mentén elkötelezett egyének hálózatokba szerveződését és kapcsolattartását tették lehetővé. Az internet megjelenése óta viszont már nem a fanzine az egyedüli médium, ahol nonkonform életmódokról, „társadalmon kívüli” közösségekről vagy politikai ellenállásról hallani. Éppen ellenkezőleg, a média liberalizációjával a szabad identitásválasztás és a politikai közbeszédben való (látszat)–részvétel előmozdítása a fősodorbéli média alappilléreivé váltak.

A mai fanzine-eknek mindezekkel a változásokkal kezdeniük kell valamit. A definícióalkotás tekintetében ez azonban nem lehet probléma, amennyiben lényegüket „a stabil és rögzített jelentés helyett a mindenkori normához képesti elhelyezkedésükben tárjuk fel”.⁴ Ennek relációjában pedig a vizsgált tárgy – esetünkben a fanzine – különféle hálózatok elemeként állandó – fizikai és jelentésbeli – mozgásban van.⁵

A zine-ek viszonyítási pontját születésüktől kezdve a tömegmédiá jelenti, tartalmát és (anti)esztétikáját – legyen az nyelvi vagy vizuális – pedig ennek a folyamatosan változó sztenderdjei határozzák meg. A *ne nézz TV-t!* felszólítás a 90-es évek zine-jeiben⁶ ma azzal a megállapí-

2 A punk Kelet-Európába, így Magyarországra is némi késéssel, az 1980-as évek elején „érkezett meg”. Kaja MARCZEWSKA, *Zine Publishing and the Polish Far Right = Post-Digital Cultures of the Far Right. Online Actions and Offline Consequences in Europe and the US*, szerk. Maik FIELTIZ – Nick THURSTON, transcript, Bielefeld, 2018, 110.

3 Az amatórság, így az eredetiség zsinórmértékét sok esetben a készítésre fordított idő határozza meg. A 2015-ben indult Hüvelygomba femzine-nél például előfordul, hogy a szerkesztők az egyes számok előszavában közlik, hány nap alatt (4) lettek kész a füzettel.

4 Fabio CLETO, „Introduction. Queering the camp” = *Camo. Queer Aesthetics and the Performing Subject*, szerk. Fabio CLETO, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1999. Idézet forrása: *The Territories of Artists’ Periodicals*, szerk. M. BOVIENT – S. PERKINS, Plagiarist Press, Wisconsin, 2016.

5 Guy JULIER, „From Design Culture to Design Activism, Design and Culture 2013/2., 215–236; HORVÁTH Olivér, *Vagy valami vagy megy valahová*, *Disegno* 2019/1–2., 6.

6 „Az Ordító egérben olvastam a tv ellen írott cikket. Benne az van, hogy a tévézés minden szinten – még ha tesztem azt a gombjait nézem is – káros.” Dall-ass, 1992, 21.

tással egybehangzó, hogy „sose maradj benn olyan subredditben, ahol 50 főnél többen vesznek részt”.⁷

„A mi műszaki beállítottságú társadalmunkban [...] a tömegkommunikációs eszközök központi szerepet töltenek be, mivel a gondolkodás manipulációja révén a szabályozás eszközei. Néhány művész azonban kitartóan elzárkózott attól, hogy ezekben részt vegyen, ehelyett felépítették a kapcsolat és csere alternatív networkjeit. Mivel a mi szempontunkból a művészet elsősorban az információk és értékek kommunikációjának eszköze, ezért elnyomó rezsimek alatt néhány művészet politikailag kihívó bírálata alternatív elosztó csatornákon kellett hogy megtalálja a közönségét...”⁸ – olvashatjuk az *Akaszott ember* 1990-es számában ars poeticaként. Az idézet nemcsak azt a tényt rögzíti, hogy az információ társadalomban a hatalmi játszmák az információ előállítása, terjesztése és ellenőrzése felett zajlanak, hanem azt is, hogyan kapcsolódik be a művészet a műfaj történetébe, ahol a saját kiadás mint előállítási forma találkozik az alternatív narratívák termelésének művészi igényével. Természetesen ez előtt is léteztek saját kiadású művészeti füzetek, a kifejezetten art zine műfaj azonban jellemzően egy (közéleti) téma melletti elköteleződés (advocacy vagy aktivizmus) eredményeként születik, vagy a szó jelentésének megfelelően egy téma iránti rajongásból. Állításom, hogy a hivatalos művészeti mezőbe való integrációval a műfaj kiagyazódott eredeti szubkulturális környezetéből, miközben formája megőrződött. Az avantgarde „tisztesség-design”⁹ egyik megtestesítőjeként a fanzine azokhoz a műfajokhoz tartozik, amelyekkel a mai társadalom által legtöbbször értékelt minőségek egyike, az őszinteség – a médiába vetett bizalom megroppanásával – még előállítható.

A következő fejezetek a fanzine és a művészeti mező viszonyát három regiszter – gyártási mód, ellenkultúra és a mindezekkel összefüggő esztétika – történeti változásán keresztül veszik sorra, lokális példákkal illusztrálva. Jelen írásnak nem célja – és terjedelmi okoknál fogva nem is lehetősége – a fanzine-történet vagy a magyar közeg mindenre kiterjedő, rendszerezett ismertetése; elsősorban értelmezési kísérleteket tesz kortárs elméletek tesztelésével.

7 Egy, az internetes közösségek körében jól ismert mondás, szerzője ismeretlen.

8 Akaszott ember 1990/1., <https://epa.oszk.hu/01400/01485>

9 Boris Groys, *Öndesign és esztétikai felelősség. Az őszinteség előállítása*, Disegno 2015/1–2., 37.

Technológia

Az előállítás-sokszorosítás-terjesztés igencsak materiális folyamatához kötődő saját kiadást alapjaiban határozza meg a mindenkori csúcstechnológiához – a kor legmagasabb szintű vagy legerjedtebb termelőeszközeihez – való viszony, illetve a hozzáférés kérdése. Ahogy Stephen Duncombe írja, „a zine-készítők történetileg mindig is az új technológiák korai felkarolói közé tartoztak: ez a 30-as években a kézi nyomtatás, az 50-es években a stenciles sokszorosítás, a 80-as években a fénymásolás, a 90-es években pedig az asztali kiadványszerkesztés (desktop publishing) eljárásainak gyors elsajátítását jelentette”.¹⁰ Az új technológia szükségszerűen elavulttá tette a régit, a készítők pedig „átmigráltak” az egyik sokszorosítási technológiából a másikba.

A nyugati és keleti „makerek” azonban nem mindig voltak ugyanabban a helyzetben: míg a vasfüggönyön túl a DIY¹¹ és a fénymásológép, addig a szocialista blokk országaiban a szamizdat és az írógép terjedt el. A szamizdat szó szerinti jelentése „saját kiadás”, és míg eredetileg a betiltott szövegek újragépelésével létrejött replikákat neveztek így (jellemzően Alekszandr Szolzsenyicin,¹² Borisz Paszternak, máshol és máskor Milan Kundera vagy George Orwell szövegeinek magánkiadásait), mára átfogóan utal ez a megnevezés – némileg problematikus módon – minden egykori Szovjetunióból származó, kézzel készített kiadványra. Fontos eltérés a két alulról szerveződő mozgalom között, hogy míg a nyugati egy szabadpiaci környezetben és az alapvető jogok (szólás- és sajtószabadság) garanciájával létezett, addig keleti ellenpárja a hidegháború alatt elnyomó diktatórikus rendszerek kényszerei között próbált fennmaradni. Ahogy Marczevska¹³ felhívja rá a figyelmet, a keleti blokkban a mainstreamen kívüliség nem választás volt, hanem szükségszerűség.¹⁴

10 Stephen DUNCOMBE, *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*, Microcosm Publishing, Bloomington, 2014, 210.

11 Asszamlázs, mail art, zine.

12 Szolzsenyicin életműve azóta az amerikai alt right és új jobboldali mozgalmak egyik fő hivatkozási pontja, akik számára az *A Gulag-szigetvilág* című trilógia szinte kötelező olvasmány. A Nobel-díjas orosz szerző könyvének 50. évfordulós újrakiadása Jordan Peterson kanadai pszichológiai professzor és médiaszereplő előszavával jelent meg 2018-ban a Vintage Classics kiadásában.

13 MARCZEWSKA, *I. m.*, 110.

14 A 80-as évek végén terjesztett, debreceni *Mély vágás* című kiadványnak például a rendőrség volt az első számú gyűjtője, emlékezik meg a fanzine.blog.hu archívum névtelen szerkesztője.

Jellemző dokumentum az államszocialista korszakból az a levelezés, amely egy színes fénymásoló igénylése kapcsán folyt a hatóságok és egy magánszemély között a 80-as évek Budapestjén. A művészeti felhasználásra szánt és a Művészeti Alapon keresztül külföldről ajándékként érkező Canon PC behozatalát – hosszas igénylési procedúra után – legfelsőbb szinten az Ipari Minisztérium utasította el. A döntés indoklásául áll a következő „szakvélemény”, amely szerint a „Canon PC 25 típusú sokszorosítógép nem fénymásoló, hanem elektrosztatikus elven működő gyorsmásoló. Ennek használata privát személyeknek pedig nem engedélyezett.”¹⁵ A dokumentum nemcsak a technikai hozzáférés nehézkességét érzékelteti jól a szocializmusban (amit általában a „fusizás” gyakorlatával hidaltak át), de annak a centralizált állami médiadiágnézetre a működését is, amely a cenzúra eszközével irányította, mi vagy ki kaphat nyilvánosságot.¹⁶ Ha a gerillasajtó, majd az e mellé felnövő művészeti avantgárd lapok a szovjet tömbben a létező szocializmus rendszerét bontották, addig nyugati megfelelőik tipikusan anarchista világnézeti álláspontra helyezkedve a másik pólus, a fogyasztói kapitalizmus ellen lázadtak. (A hazai nyilvánosságban az angolszász eredetű „fanzine” szó a rendszerváltásig nem is volt nagyon forgalomban. Rövidített verziója, a „zine” ugyanakkor a Második látás vagy az Ordító egér címlapjain már szerepel az olvadásnak indult 80-as évek végén. Etimológiailag aztán ezek a variánsok igen megsokasodtak, elég csupán a ben'zine [Dall-ass], a mis'zine [Radical Roots] iterációkat vagy a terjesztési módra utaló „faxzine” [Artpool] megnevezést felidézni.)

A kétpólusú világrend megszűnése, a nyugati típusú demokráciák térhódítása aztán szinte „felrobbantotta” a független kiadói közeget a keleti fronton. Ugyan a rendszerváltások következtében az 1989 előtti underground elvesztette jelentőségét, és az ún. *második nyilvánosság* is belépett a mainstreambe, a *harmadik nyilvánosság* – ahova a rendszertelenül és regisztrációs (ISBN) szám nélkül megjelent fanzine-ek is tartoztak – viszont sikeresen megtartotta függetlenségét, annak ellenére, hogy státusza hivatalossá vált. A megváltozott politikai környezet a zine-ek karakterére is befolyással volt. „Ha a kiadványok

15 Az eredeti dokumentumokhoz való hozzáférésért köszönet Galántai Györgynek és az Artpool Művészetkutató Központnak.

16 Az államszocializmus időszakában a 100 példányszám alatti nyomtatványok nem estek a cenzúra hatáskörébe, ez pedig egy olyan joghézagot jelentett, amelyet előszeretettel használtak ki a *Gegenöffentlichkeit* érdekeltjei. Ugyanakkor a nyomdai eszközök tulajdonosai bármikor megtagadhatták a készítőktől a sokszorosítási művelet elvégzését.

többé nem a propaganda eszközei, és nem szolgálják azt a célt, hogy olyan üzeneteket juttassanak el, amelyek amúgy láthatatlanok maradnának, a hangsúly a közösségépítésre és a csoporton belüli összetartásra tolódott. Belső kommunikációs csatornaként ma a zinek *egy már létező hálózat fenntartását szolgálják* – írja Kaja Marczevska¹⁷ a lengyelországi szélsőjobboldali fanzine-kultúra újonnan virágzásáról. Ez utóbbi fejlemény jól mutatja, ahogy a médium kiagyazódik eredeti baloldali-ellenkulturális közegéből, és alkalmassá válik a másik oldal – akár radikális,¹⁸ akár kereskedelmi szereplői általi – kooptálásra.¹⁹

A piaci nyitás és annak új elérési formái mellett aztán a lakossági internet megjelenése jelentett még lényeges változást a nyilvánosság eddigi szerkezetében. Az internet első korszakában, ami az online fórumokon, levelezőlistákon, személyes weblapokon vagy a fanfiction gyűjtőoldalain a PDF és html feltöltések révén instant lehetővé vált, az a részvételi kultúrának egy új, demokratikus formáját nyitotta meg. A „prosumer” tevékenység, amely az online térben összefűzi a felhasználói és fogyasztói élményt, a zine közegből érkezőknek már eleve ismerős magatartást jelölt és könnyű azonosulást kínált. A digitális javak nullához közelítő határköltései²⁰, illetve a „személyes internet” közvetlensége ugyanakkor a közreműködők jelentős részét vontta el a hagyományos zine-kiadóktól. Az 1991 és 1998 között nyomtatásban megjelent *MozgaloM* elnevezésű (keresztény!) fanzine szerkesztői így írnak erről a váltásról:

17 MARCZEWSKA, *I. m.*, 114.

18 Erre a magyar szintéren Pozsonyi „Bucó” Ádám pályafutása a példa.

19 Az állami cenzúra megszűnését követő neoliberalizációval a nyilvános közlések morális szabályozásának egy része a(z online) kommunikációs platformokat kézben tartó nagyvállalatokhoz került. Ez utóbbiak számára pedig a gyűlöletbeszéd tiltása az első számú szűrő mechanizmus, amelynek tükrében a radikális jobb-, és nem a radikális baloldal üzeneteinek közlése kerül elsősorban „veszélybe”. A máig zajló Kulturkampfbán az új jobboldali mozgalmak maguknak vindikálják az „ellenkultúra” megnevezést, amennyiben álláspontjuk szerint a globálisan uralkodó liberális világrenddel szemben ők képezik az alternatívát. Amennyiben a kommunizmusban az antifaszizmus hivatalos ideológiát jelentett, a kapitalizmussal az információ a szabad kereskedelmi folyamatokba illeszkedik, de továbbra sem jeleníthet meg nyíltan fasiszta elemeket. A politikailag motivált szamizdat/fanzine közlésmódokhoz való visszatérés igénye a 2010-es évek után azonban a hagyományos baloldalon is jelentkezhet olyan országokban, ahol a média felügyelete jellemzően a jobboldali, illiberális kormánypárt irányítása alatt áll. A médiarendszer válságát mutatja, amikor olyan vélemények ütik fel a fejüket, amelyek szerint már csak a papíralapú szamizdatok gyártásával és terjesztésével lehet a választópolgárok egyoldalú információ-fogyasztását ellensúlyozni.

20 Philipp STAAB – Oliver NACHTWEY, *A piacok és a munkaerő feletti kontroll a digitális kapitalizmusban*, *Fordulat: Digitális kapitalizmus* 2018/1., 97–118.

A lap átültetését a hálózati rendszerre elsősorban praktikus tényezők diktálták. Amennyire a korábbi Mozgalom nyomtatott számai keresetlenek voltak, annyira nem szeretnénk, hogyha ez az e-zine-re is jellemző lenne. A weboldal tartalma és külleme folyamatosan bővül és változik. Szinte majdnem mindig biztos, hogy nem a végleges formát és tartalmat látja a kedves látogató. Ezek a változások az oldal jellegéből adódnak, a minőséget azonban próbáljuk állandósítani.²¹

A nyomdai eljárásokon alapuló zine mint kulturális objektum azonban a várakozások ellenére mégsem tűnt el, sőt a médium részlegesen vissza is fordult egyfajta új materializáció felé az ezredforduló utáni első évtizedben. Megfelelő képet alkothatunk erről a „fordulatról”, ha végignézzük a ma Budapesten készült független kiadványok anyagi minőségét. Az állomány csaknem felét állítják elő a 80-as években Japánban kifejlesztett rizográf technikával (olyan erre szakosodott műhelyekben, mint a Hurrikán Press, a BpZines, a Köménymag és a Risoplant, vagy a technikát először Bécsből Budapestre importáló Brody Studios). A rizográf az ofset nyomtatás és a fénymásolás között hidalja át a szakadékot azzal, hogy a szitanyomás eljárását automatizálva, színrétegenként nyomtat egyedi printeket.

Ugyancsak a 80-as évek state-of-the art technológiájának vagy éppen a korszak low-fi ethosának újjáéledését idézik fel azok a kiadványok, amelyek ceruzával, filctollal, „agyba-főbe ragasztgatással” és „sok-sok papírszemétből” készültek (Posthuman Zine). Az alkotó büszkeségét is jelzi adott esetben az a tény – mintegy ars poeticaként külön kiemelés-sel –, hogy az előállítás során „digitális korrekció nem történt”.

A független/privát kiadói tevékenység a 2000-es évek óta tehát egyre nehezebben írható le az egyenes vonalú technológiai fejlődés mentén. Az „early adopter” szubkulturális archetípusa mellett ekkor ugyanis már egyre nagyobb hangsúllyal van jelen a „médiarcheológus”, aki számára az újnak való behódolás nem függeszt fel szükségszerűen minden korábban létezőt. Kristoffer Gansing az offline multimédia és az internet példáján keresztül mutatja be a technikai médiumok fejlődésének ciklikusságát. Érvelése szerint „csak az egyenes vonalú médiaevolúció szempontjából tűnhet nevetségesnek a CD-ROM és az offline multimédia felé való visszafordulás, hiszen a »totális« web tükrében ezek a for-

21 fanzine.blog.hu

mák már elavultak. De ha megfordítjuk a képletet, akkor azt látjuk, hogy nem a net a multimédia távlati pontja, ami felé minden konvergál, hanem épp visszafelé igaz: a multimédia megmutatja, hogy mivé is válhatott volna a netkultúra: egy fogyasztásellenes, játékosan felhasználóbarát, szelektíven online, a narratíva és az interakció gondolatébresztő formáiban gazdag felületé.”²²

Ebből a szempontból adhatják a hegemon média kritikáját az olyan „posztdigitális” eszközök, mint a kazetta, a bakelit, az írógép, az analóg fotó vagy éppen a nyomtatás. Mint az internetből való kiábrándulás következményei, feltárják a médium hiányosságait, rámutatnak gyengeségére, és visszahozzák a „van rajta kívül állás” lehetőségét.²³

Az online körforgásból való kivonulást mint kritikai magatartást találoán írja le a médiaelméletben a „szigetromantika” kifejezés. A totalizáló hálózatokból való elvágyódás nemcsak a szakadatlan információs folyamból követel egy kis szünetet, de az állandó összekapcsolódás paradigmájának önértékét is kétségbe vonja. Nem véletlenül lett a szigetté válás ikonikus képévé épp az a 2013-as image macro, amely egy parkban ülő hiphopos ábrázol, ölében egy írógéppel. Ami a képen meghökkentő, hogy az akkorra már teljesen általánossá vált mobil hálózati eszköz helyett egy antik, mechanikus szerkezetet látunk működésben, ami felhasználói szempontból egyrészt nem kényelmes, másrészt nem kézreállós, és a beszerzéséhez is legalább egy külön utat kell megtenni.

Kultúra

Amikor Simon Reynolds²⁴ a 2000-es éveket a „re” évtizedeként könyvelte el, elsősorban a popkultúrában eluralkodó nosztalgiára gondolt, amely az újrakiadások, remakek, reenactmentek, memoárok, évfordulók,

22 Kristoffer GANSING, 1995: *The Year the Future Began, or Multimedia as the Vanishing Point of the Net = Across & Beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices. Concepts, and Institutions*, szerk. Ryan BISHOP – Kristoffer GANSING – Jussi PARIKKA – Elvia WILK, Sternberg Press, Berlin, 2016, 37.

23 Erről árulkodnak az egyes zine-kiadásokat kísérő szerkesztői megjegyzések is, amelyek a fanzine médiuma melletti elköteleződést annak (1) analóg/objekt jellegében („imádok a laptop standby módba állítása után elővenni egy zine-t”, *Zina*); (2) in-group számára nyújtott biztonságélményében („elkezdtem blogolni, de sok bántás ért”, *Transz csajok a nappaliban* és „szükség van kizárólag női terekre”, *Nem! csak olvasóköri*) határozták meg, vagy egyszerűen abban, hogy (3) „jól néz ki”.

24 Simon REYNOLDS, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, faber and faber, London, 2010.

megemlékezések végeláthatatlan sorában, a vintage művek töménytelen újrafeldolgozásában és a régi zenekarok újraalakuló formációiban öltött testet.

Míg a 17. századi megjelenésekor a nosztalgia helyhez kötődött – érvel Reynolds –, utóbbi megjelenései már időbeliek. A személyesből kollektív érzéssé transzformálódott nosztalgia egyenlővé vált egy boldogabb, egyszerűbb vagy ártatlanabb korba való – kielégíthetetlen, hiszen időutazást is magába foglaló – vágyakozással. A Reynolds által domináns kulturális logikaként felismert „retro” megkülönböztető jegye a korábbi historizmusokhoz képest, hogy egyrészt figyelme nem a magasművészeti produktumokra irányul (mint a reneszánszban vagy a klasszicizmusban); másrészt pedig, hogy a korszak, amelyhez visszanyúl, még az élő emlékezet része. Ez a nosztalgia mikrogenerációról mikrogenerációra haladva, a mához képest egy vagy másfél évtizedeket lépeget hátrafelé a múltba, hogy rekreálja azt a vágyott időszakot, amely jellemzően az egyén személyes történelmének kezdetéhez, a gyerekkorba vezet vissza.²⁵

A múlt megidézése azonban se nem idealizáló, se nem szentimentális vagy akadémikus, sokkal inkább ironikus és eklektikus. Ahogy Raphael Samuel fogalmaz, a „retrochic” a múltat mint nyersanyagot kezeli, amelynek szelektív újrakombinálásából szubkulturális tőke (menőség, „coolság”, „hip”) szabadítható fel.

Ezt a kulturális attitűdöt képviselik például – a magyar szintéren – azok a saját kiadású füzetek, amelyek lomtalanításon talált, tehát kidobásra ítélt archív, családi fotókat mentenek meg a pusztulástól (lásd *Family Events* 2018, *At the Lake* 2018, *Woman and Man* 2018, mindhárom Ausztrics Andreától). Ezek érdekessége, hogy az alkotó saját gyerekkorát nem közvetlenül, hanem az előző generáció tárgyi emlékein keresztül artikulálja.

A gyermekkorhoz, annak érzelmi eredetiségéhez való visszatérés jelentkezik indítékként a Győri Balett társulat egyik műsorfüzetének szinte változtatások nélküli újraközlése esetében is. A spirálozott újrakiadás bevezetőjében így vall a készítő, Fridvalszki Márk: „az eredeti műsorfüzet [a Győri Nemzeti Színház által 1981-ben kiadott – N. Sz.] szüleim könyvespolcáról lett ismeretes, szürreális képei már gyermekkoromban teljességgel elvarázsoltak”.²⁶

25 *What was the hipster? A sociological investigation*, szerk. Mark GREIF – Kathleen ROSS – Dayna TORTORICI, Harper Collins, n+1 Research Branch small books series, New York, 2010.

26 FRIDVALSZKI Márk, *Győri Balett*, s.p., 2019.

Az öttagú *Nem mi voltunk Crew!* is előszeretettel idézi fel a gyermekkor érzésvilágát, Maszter elnevezésű fanzine-jük például nem más, mint egy sosem létezett, de nagyon is valószerű szocialista játékgyártó elképzelt termékkatalógusa.

A New York-i n+1 magazin *Mi volt a Hipszter?* szociológiai tanulmánykötetében a retrománia a 2000-es évek hipszterének szubkulturális alakjához kötődik, továbbá tevékenységében és külsőségeiben kristályosodik ki. A neoliberalizmus korszakának szülöttjeként a 21. századi hipszter számára a nosztalgia a kulturális fogyasztásban jelentkező elkülönülés eszköze. A hipszter alakja ugyanis már a fogyasztói kapitalizmus sikeres szubkulturálódását követően emelkedik ki az „őslevesből”, azoknak az autentikus csoportoknak a maradványai-ból, amelyeket bedarált vagy felszívott, és így tönkretett a fogyasztói kultúra.

Kegyetlen kritikával jelentik ki a szerkesztők, hogy a „hipszter” – eredeti, késő 40-es évekbeli minősítésével ellentétben – ma mindig pejoratív jelző. Leginkább azért, mert egy olyan szubkulturális csoportot jelöl, amelynek szereplői egyszerre ápolnak kapcsolatot a deklasszált vagy leszakadó és a domináns osztályokkal, „mérgező csatornát” nyitva meg a kettő között.²⁷ Ez az átrendeződés tulajdonképpen megmutatkozik a zine-kiadók társadalmi helyzetének változásában is: a 70-es évekbeli hőskorszakhoz képest a műfaj mára szinte teljesen kiszakadt munkásosztálybeli közegéből, felfelé mobilizálódott, és a művészeti-bohém, vagy ahogy Richard Florida nevezi, a „kreatív osztály” önkifejezésének eszköze lett. Kapcsolata azonban nem szűnt meg az alsóbb osztályokkal, sőt, az elkülönüléshez szükséges energiát sokszor onnan csatornázza be. (Norman Mailer megkerülhetetlen szövegében²⁸ ennek az energiának a forrása az akkori hipszter számára a társadalmon kívüli „néger”, ez a 90-es évekre a fehér, külvárosi munkásosztály lesz.)

A hazai független kiadói szintéren szinte egyedülálló példa erre az osztályok közötti transzfúzióra a Bohóc Oldalak (2001–2015) története. A Bohóc a Menhely Alapítvány által kezelt Fedél Nélkül „utcalapból” nőtt ki magánkiadványként, amelyet készítője, Gorcsakovszki Ferenc fénymásolással sokszorosított és bevétel céljából terjesztett. Mint az adomány alapon árult hajléktalanlap, úgy a Bohóc is „legali-

27 Mark GREIF, *Chapter 1. Positions = What was the hipster?*, 24.

28 Norman MAILER, *The White Negro. Superficial Reflections on the Hipster*, City Lights, San Francisco, 1957.

zálta” a koldulást, és azonnali segílyt volt képes nyújtani a lap terjesztőjének, aki emellett megtarthatta „saját hangját” az újság szerkesztésében. A névadás által megidézett kultúrtörténeti figura, a „bohóc” nem melleleg az ún. „stupid knowledge” birtokosa és terjesztője, aki sajátos pozíciójánál fogva – a félkegyelmű, udvari bolond, viccmester – olyan igazságokat mondhat ki, amit más nem engedhet meg magának. A dominánsan a kritikai elméletekkel operáló és azokon keresztül értelmezett kortárs művészet 2014-ben felfedezte, majd felkarolta a Bohóc vicclapot (Telep Galéria, Labor – kurátor Kovács Kristóf), elősegítve a készülő, új számok immár színes nyomtatását. Ebben a kontextusban lett az utcai lapból „fanzine” is. A 2015-ös Labor Galéria *Bohózat* című kiállításán – amely már Gorcsakovszki halála után nyílt meg egyfajta posztumusz „összegzésként” –, a független kiadók közül többen is saját zine-nél vettek részt, reflektálva az életműre, vagy éppen remixelve azt. A Bohóc szerzőjének, a „munkanélküli burkolónak” a művészeti karrierje így állatorvosi ló arra az esetre, amikor a valódi „társadalmon kívüliség” – a maga „őszinteségével” vagy éppen „anti-intellektualizmusával” – egy magasabb státuszt elfoglaló közegben válik (kisajátítandó) értékékké.

A „gentrifikálódás” fent leírt folyamata az esztétikai minőségben is kifejezést nyer. Ahogy a Bohóc példája is mutatja, a társadalmi csoportok közötti helyváltoztatás alakváltozással is jár: fekete-fehérből színes lesz, fénymásolatból limitált példányszámú, számozott rizográf print.

Esztétika

„Szarom le az artworköket.”
Genyó szívó disztroly, 1992

Az ezredfordulót megelőzően sokkal kevesebb művészeti zine cserélt gazdát, mennyiségük és jelentőségük messze elmaradt a korszak közközen forgó közéleti-zenei lapjai mellett. A zine médiumának a művészettel való szövetsége korántsem „természetes”, sőt, a periódus többségében punk vagy anarchista lapjait egyenesen kultúraellenes és művészetellenes beállítottság jellemezte. A tekintély minden formájával szembeni elutasítás vezetett a hivatalos művészet leértékeléséhez – dogmatikus marxista alapon –, amely szerint „a Művészet – akárcsak a kultúra csúcstermékei, a burzsoázia, illetve annak érdekeit szolgáló értel-

miségi tulajdon. A burzsoázia világnézetét tükrözi, és soha nem válik befogadhatóvá az emberiség többsége számára (Anarchia, 1995)²⁹.”

Az ideológiai alapon való távolságtartás mind az államilag irányított, mind a későbbi szabadpiaci/kapitalista („üzletembereknek güröző”) művészetmenedzsmenttel szemben egyfajta horizontálisan összekapcsolódó, örömmel működő alkotóközösségben kereste az alternatívát. Erről számol be a Genyó Szívó Disztroly több felhívása is, amelyben társakat keres „a művészet valódi lényegéhez való visszatéréshez”. Az antiművészeti attitűd még a kifejezetten képzőművészeti intézmények falain belül is tartotta magát. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékének *Antimedia fuckzine*-jei (2006–2011) az „individualizmusra kihelyezett művészetoktatással szemben”³⁰ fogalmaztak meg egy do-it-together elven alapuló, közösségi gyakorlatot.

A független kiadás – amellett, hogy a 2000-es évek első évtizedében belépett a posztfordista korszakába, és termelése hatványozottan megsokszorozódott – közben úgymond „túllépett a punkon”.³¹ A punk védjegyét alkotó primitív, keresetlen, nyers, vulgáris, hol vicces, hol durva, PC-t nem ismerő szövegezést és a kivitelezés alacsony technikai színvonalát felváltotta egyfajta új esztétizmus, nem függetlenül a szociotechnikai környezet képi fordulatával, és illeszkedve az esztétizálódás mindent átható, általánosabb folyamatába.³² Ha a pár alkotó(csoport) tevékenységében recesszíven tovább élő „punk” (Rohadék, Syporcha Wandal, Poszthuman Zines) még szövegközpontú és grafomán, addig az emellett egyre nagyobb szeptet kihasító grafikailag szép „minimál”, az ironikus „trash” vagy az apolitizáló „cukiság”³³ jellemzően képekkel kommunikál.

Ha az 1997-ben kiadott Red Partizans beköszöntőjében még azt olvashattuk, hogy „az újság nehéz technikai körülmények miatt ilyen ronda, de nem ez a lényeg, hanem a tartalma”, vagy az Alana Turhában, hogy „ez az újság nem szeretne a többi lappal versenyezni, nem is tud, mivel nem túl versenyképes”, mára a legtöbb art zine a művészeti piacon egymással konkurál.

29 Anarchia 1995/4., 2.

30 Köszönet Rohánszky Bencének az Antimédia tevékenységéről való beszámolóért.

31 Genyó Szívó Disztroly, <https://epa.oszk.hu/html/vgi/kardexlap.phtml?id=1553>.

32 „A probléma nem az, hogy a művészet képtelen igazán politikussá válni. Az a probléma, hogy a jelen politikai szférája már esztétizálódott. Mikor a művészet átpolitizálódik, azt a kellemetlen helyzetet kell konstatálnia, hogy a politika már művészetté vált; hogy a politika már az esztétika mezőbe pozicionálta magát.” Groys, *I. m.*

33 Bajusz ORSOLYA, *A cukiság mint depolitizáló tényező*, Replika 2019/4., 189–215.

A műfaj megszabolázása együtt járt azzal a figyelemmel, ami az utóbbi években a fanzine-ek és általában a kisebb kiadók tevékenysége felé irányult. Ez az előállítói oldalról megnőtt kínálatot és professzionalizálódást, a fogyasztói oldalról pedig emelkedett keresletet és intézményszerűsítést jelentett. Erről tanúskodnak a megsokasodott számban szervezett nemzetközi fanzine-szimpoziumok, kiállítások, a mainstream kiadók által könyvtanulmányokban megjelentetett zine-válogatások, illetve azok az intézmények, amelyek gyűjteményezési-kiállítási stratégiájukba integrálják a műfajt. A fanzine-készítés know-how-ját pedig meghívott alkotók vezényletével, fizetős workshopokon lehet ma elsajátítani.

A fanzine-kultúra terjesztését és cseréjét itthon – marketing- és PR-szempontról is professzionálisan – a 2015-től évi egy alkalommal megrendezett Ukmukfukk Zine Fesztivál fogja össze. A zine-ek, alternatív képregények és mikrokiadók vásári környezetben való bemutatása jelentősen eltér a korábbi modellektől, amelyek szórványosan, esetlegesen és sokszor kiszámíthatatlanul jelentek meg³⁴ – legalábbis azok számára, akik kívülről próbáltak belépni ebbe a közegbe. A 2008 és 2011 közötti időszakot a Plágium 2000 csoport közösségszervezői tevékenysége tartotta mozgásban, ennek megfelelően a kiadványok felvevőközege is elsősorban a képzőművészeti mezőben eligazodó vagy abban aktív szereplőkből tevődött össze. A Plágium 2000 csereakcióit³⁵ és klubestjeit – amelyek felváltva zajlottak a Tűzraktér, a Liget Galéria vagy a Demo Galéria tereiben, esetenként a Március 15-e téren a szabad ég alatt – a 2011-es Műcsarnok-beli kiállítás koronázta meg. A Döme Gábor és Csizsik Petra által rendezett *Egyszerű Többség* című kiállítással³⁶ az alternatív terekben működő grassroot közösség az intézményi kanonizáció kontextusába került, és szélesebb körben láthatóvá vált. A tárlók alá a fluxus, a mail art, a bookwork, a képregény, a grafika hazai és nemzetközi cirkulációjának „kincstári” darabjai kerültek, mellettük pedig a magyar punk zine-ekből álló gyűjtemény képviselt egy mennyiségileg is fajsúlyosabb válogatást. A kiállítás formátuma nem fagyasztotta be az élő, közösségi együttműködésen alapuló láncolatot, ami a műfaj velejárója: a munkaasztalokra helyezett bélyegzők, ollók, nyersanyagok az előállítást, a fénymásológép pedig a sokszorosítást tette lehetővé az érdeklődők számára. Nem sokkal a Fanzine show-t

34 „A fanzineket általában független zeneboltok (például Wave, Indie Go) árusítják, ha meg nem, akkor a Gondolkodó nevű antikvárium: Budapest XIII., Kádár utca.” Magyar Narancs, 1996. december 12.

35 Anti-média csereakció, Intermédia Tanszék, <https://fanzine2000.wordpress.com>

36 Műcsarnok, 2011. március 26. – április 23., <http://www.mucsarnok.hu/kiallitasok>

követően a csoport mégis beszüntette tevékenységét, és tagjai visszavonultak vagy szólókarrierbe kezdtek (Kaszás Tamás) immár a hivatalos művészeti mezőben. A fanzine-ek hazai intézményesülésének további mérföldkövét jelentette a 2014-ben Szigeti Árpád képzőművész által alapított Hurrikán Press – rizográf stencilgépen alapuló független kiadó és nyomda – megnyitása. Az előállítási folyamat mellett a terjesztési oldalnak is sikerült időközben fenntartható üzleti vállalkozássá válnia a 2017-ben alapult ISBN Galéria (Istvánkó Bea) által. A zine-ek itt egy átfogó művészeti kínálat részeivé válnak, amennyiben feloldódnak a fotókönyvek, művészeti albumok, hivatalos magazinok és szakmai journalok alkotta kínálatban.

A magyar mikrokiadók vagy magánszemélyek által készített füzetek legalább fele kétnyelvű, vagy kizárólag angol nyelven jelenik meg, ami jól jelzi a készítőik igényét a globális piacra való kilépésre.³⁷ Ennek az exportigénynek a 2010-es évek óta gombamód elszaporodó nemzetközi art book fairak hálózata tesz eleget. A *Technologie und das Unheimliche* csoport kiadványai az utóbbi években olyan platformokon turnézták végig a világot, mint a berlini Haus der Kulturen der Welt, „Miss Read” művészkönyvfesztivál (2017–), a lipcei *It’s a Book Independent Publishing Fair* (2014–), a New York-i *Annual Zine & Self-Published Photo Book Fair* (2010–), a berlini Hamburger Bahnhof által befogadott *Friends with Books* (2014–) vagy az Art Basel hetében megrendezett *I never read* művészkönyvvásár (2013–). A nemzetközi áttörést a magyar független kiadói közegekben a Fábíán Áron üzemeltette *Innen* kiadó jelentette, amely 2006-os budapesti alapítása óta ma már svájci székhellyel működik.

A magyar fanzine-ek kutathatóságához nagyban hozzájárult az EPA – Elektronikus Periodika Adatbázis Archívum munkája, amely 2010 óta digitalizálja elsősorban a rendszerváltás első évtizedének zine-termését.

Összefoglaló

A fanzine hasonló változásokon ment keresztül, mint a ’80-as évek más kísérleti, nonkonform műfaja, például a videó, amely a központi szórású

37 A globalizációt és annak nyelvét (angol) előnyben részesítő kiadói kultúra mellett érdemes az alábbi kommentárt is fontolóra venni, amely éppen a regionális és a szomszédságpolitikai szempontot hiányolja a fanzine-ek terjesztésében, különös tekintettel a határon túli magyar kisebbségre. „[...] jellemző a többség hozzáállására, hogy véletlenül sincs az ár egyetlen magyar fanzinben sem cseh koronában vagy román lejben feltüntetve, pedig ott még el is tudnák olvasni.” Genyó Szívó Disztroly 1992/január, 2.

televízió alternatíváját nyújtotta. Amíg a videófelvevő eszközök tömeges elérésének hiányában az amatőr, fringe produkciók képesek voltak videofesztiválok teljes tartalmait megtölteni, addig a 2010-es évekre az eszközök demokratizálásával és a videók tömegesedésével egy minőségi kritérium jelent meg a kiválasztásban. Ahogy a videó-, úgy a fanzine-készítő amatőr közeg is „felnőtt”, professzionalizálódott, a low tech pedig sok esetben megmaradt egy olyan esztétikumnak, ami piacellenes, tekintélyellenes magatartást jelöl, miközben a termékek maguk is a piac részeivé válnak.