

XII

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ADORJÁNI PANNA
ANDRÉ FERENC
BALÁZS IMRE JÓZSEF
BIRÓ ANNAMÁRIA
CSAPODY MIKLÓS
CSUTAK ISTVÁN
DEMÉNY PÉTER
GAGYI JÓZSEF
GYŐRI SÁNTA KINGA
KINDE ANNAMÁRIA
KÓNYA MARCELL
ADA MILEA
PAPP-ZAKOR ILKA
PAULIK HILDA
ROMSICS IGNÁC
SÁNTA MIRIÁM
TAMÁS CSILLA
TELEGDI-CSETRI ÁRON
L. VARGA PÉTER

7

DALSZÖVEGEK KULTÚRÁJA

III. FOLYAM
2016.
JÚLIUS

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXVII/7. • 2016. JÚLIUS

TARTALOM

| | |
|---|----|
| L. VARGA PÉTER • „Jó, hogy vége a '80-as éveknek, és nem jön újra el” | 3 |
| PAPP-ZAKOR ILKA • A „szerzői dalok kultúrája a hetvenes és nyolcvanas években | 15 |
| ADA MILEA • Csak télen szeretsz, A kismalacok, Kés (<i>dalszövegek</i> – Balázs Imre József fordításai) | 29 |
| PAULIK HILDA • A Garabonciás együttes működése és dalszövegei a rendszerváltás előtt | 31 |
| CSUTAK ISTVÁN • A dalok ma is érvényesek (<i>interjú</i> – kérdezett Paulik Hilda) | 42 |
| KINDE ANNAMÁRIA • A kényelem lételem, Vallomás, Kell, Íróasztal, Iskolaidő, Nehéz barátság, Üres lakás, Havazásban, A városban (<i>dalszövegek</i>) | 52 |
| ANDRÉ FERENC • A karakter a fontos (<i>interjú</i> – kérdezett Tamás Csilla) | 58 |
| KÓNYA MARCELL • Területi, nemzeti és globális elemek összjátéka Funkasztikus kortárs magyar rapper művészetében | 62 |
| DEMÉNY PÉTER • Gyanútlan vadállat, Szigfrid dala, Apuka és a Bohócok hármasa, Szigfrid és Szilvia kettőse, Arabella dala (<i>dalszövegek</i>) | 68 |
| ■ TOLL | |
| NAGY KÁROLY • Reflexiók egy Gaál Gábor-jellemzés kapcsán | 71 |
| ■ HISTÓRIA | |
| ROMSICS IGNÁC • Közép- és/vagy Kelet-Európa? | 74 |
| ■ MŰ ÉS VILÁGA | |
| SÁNTA MIRIÁM • Intermedialitás és szemantikai „tartalom”: zenekritika és heavy metal | 90 |





CSAPODY MIKLÓS • Kincsásás,
avagy a címeres halott99

■ **TÉKA**

ADORJÁNI PANNA • A történet, ha kívül-belül igaz (*Sasszé*)107

BIRÓ ANNAMÁRIA • Magyar tudományosság Romániában
2002–2013 között110

GAGYI JÓZSEF • Ezernyi módon heterogén115

TELEGDI-CSETRI ÁRON • Kérdő elidőzés a halálon
és történelmen innen121

■ **ABSTRACTS**125

■ **TÁMOGATÓINK NÉVSORA**127

■ **KÉP**

GYÓRI SÁNTA KINGA



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Susţinem
CLUJ-NAPOCA 2021
Capitală Culturală Europeană
oraş candidat

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Elnök: KÁNTOR LAJOS ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR
Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF
(főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), RIGÁN LÓRÁND
(filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT ■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, EGYED PÉTER, ILIA MIHÁLY, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC,
TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR

■ A megjelenéshez támogatást nyújt a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Bethlen Gábor Alap,
a Kolozsvári Városi Tanács, a Kolozs Megyei Tanács, a Nemzeti Kulturális Alap,
a Romániai Magyar Demokrata Szövetség és a Communitas Alapítvány, az Új Budapest Filmstúdió.

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; Fax: 0264-375-093 ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; e-mail: korunk@gmail.com; korunk@korunk.org

■ Nyomda: ALUTUS, Csikszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés 50, félévi előfizetés díja 26 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 0036-709-429-332, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com.

■ Revistă finanţată cu sprijinul Ministerului Culturii

■ Proiect realizat cu sprijinul Primăriei – Consiliului Local Cluj-Napoca

Proiectul susţine candidatura oraşului Cluj-Napoca la titlul de Capitală Culturală Europeană 2021.

■ Revistă editată de Asociaţia de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

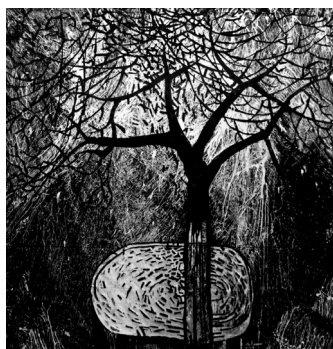
■ ISSN: 1222-8338

L. VARGA PÉTER

„JÓ, HOGY VÉGE A '80-AS ÉVEKNEK, ÉS NEM JÖN ÚJRA EL”

Szerepfunkciók és átalakulások az alternatív-rockzenei közegben – a Kispál és a Tankcsapda pályakezdéséhez

■ 1995-ben négy, akkoriban még undergroundnak vagy „alternatívnak” számító magyar zenekar indult közös koncertturnéra, melynek plakátján a következő felirat népszerűsítette a fellépéseket: „Hazudós Zenekarok Versenye”. A négy zenekar a Kispál és a Borz, a Tankcsapda, a Pál Utcai Fiúk és a Nyers volt, közülük az első kettő tett szert különösen nagy népszerűsége a kilencvenes évek közepére a fiatalok és egyetemisták körében, utóbbi kettő néhány szép sikert megélve nem vált végül mainstream kedvencé. Jelen tanulmány tárgya, a Kispál és a Borz (a továbbiakban: Kispál), valamint a Tankcsapda zenekar az 1989-es rendszerváltás előtt, illetve alatt alakult, és pedig mindkettő vidéken – a Kispál 1987-ben Pécsen, a Tankcsapda 1989-ben Debrecenben. 2010-es feloszlásáig a Lovasi András vezette Kispál pécsi székelyű maradt (és a mai napig is az, miután egy-egy nagyobb koncertre azóta is összeállnak, tehát a státuszuk inkább passzív, mint megszűnt), a Lukács László vezette Tankcsapda, mely mindmáig az ország legnépszerűbb keményrockzenekara, debreceni. A Budapest-központú Magyarországon a nehezen elérhető népszerűsége való törekvést tekintve ezek a konstellációk egyedülállónak mondhatók. A következőkben azt igyekszünk bemutatni, hogy a két, eleinte underground vagy „alternatív” zenekar miként vált meghatározóvá több generáció számára is közvetlenül a szocialista rendszer megszűnésének idején és azt követően, továbbá milyen út vezetett a mostanáig töretlen popularitásukhoz egy szűkösnek mondható



A '89-es rendszerváltás körüli kaotikus szituáció, illetve az azt megelőző, már „puha” diktatúra éveinek hangulata sajátos módon inszcenírozódott a Kispál és a Tankcsapda zenei világában és dalszövegeiben.

A dolgozat elkészítésében nyújtott segítségéért hálás vagyok Fodor Péternek.

zenei piacon, mely a legfrissebb felmérések szerint is viszonylag kevés előadót képes eltartani, ugyanakkor valamiért nem vagy csak igen korlátozott mértékben termeli ki új meghatározó, arculatformáló szereplőit.

Az, hogy mit is jelentett pontosan a „Hazudós Zenekarok Versenye”, egy viccelődésre vezethető vissza, ami azonban túlmutat önmaga pusztá szellemességén. A szereplők magyarázata szerint olyan összeállításban akartak turnéra indulni, amely azokat az „alternatív” bandákat foglalta magában – legalábbis az akkor legkedveltebbeket –, amelyek valamilyen módon ellentétbe állíthatók az úgynevezett „őszinte” zenekarokkal. Utóbbi frázist rendkívül gyakran lehetett hallani az olyan, elsősorban rockot vagy metált játszó csapatokkal kapcsolatban, amelyek az ellenkultúraként felfogott rockzenei szubkultúra (később: színtér) akkori közönségének zenei és társadalmi identitásában meghatározó szerepet igyekeztek betölteni. A Judas Priest vagy az Iron Maiden, valamint azok németországi követőinek stílusában mozgó és egyébként a nyolcvanas évek második felének magyarországi keményzenei szcénájában gyökeret eresztő, sikeres bandák (mint az Ossian vagy a Pokolgép – utóbbi japán rajongótáborral is rendelkezett) nem a zenei egyediségükről vagy előremutató gitárjátékukról voltak híresek, hanem elsősorban arról, hogy újratermelték a nyolc-tíz évvel korábban népszerű riffeket és paneleket a New Wave of British Heavy Metal (NWBHM) mértékadó és Magyarországon is hozzáférhető előadói mintájára, illetőleg magyar nyelven szónokoltak a rockban és a heavy metalban megszokott sablonokról. (E sablonok különösen a szubkulturális elnyomottságról és az ennek megfelelően büszke öntudatról, a heavy metal warriorokról, az autoritásellenességről, a médiából való száműzöttségről, továbbá mindenféle, a rockkal, a heavy metállal és az úgyszólván rebellis vagy önmagába záródó, önmaga legitimációjáért küzdő életstílussal összefüggésbe hozható témákról elmondható, talán már akkor is közhelyesnek számító frázisokat cirkuláltatták. Hozzá kell tenni persze, hogy a Pokolgép vagy az Ossian előtt is léteztek rockzenekarok – P. Mobil, Edda vagy akár a Hobo Blues Band –, amelyeknek a népszerűségéhez az is hozzájárult, hogy őszintébbnek hatottak a kor széles körben kedvelt popzenéjéhez képest, tehát mindenekelőtt a szocializmussal szembeni realizmusigényük miatt. Ez az attitűd tovább élt a Tankcsapda népszerűségében is, azonban ott már nem a szocialista diskurzussal szembeállítva.) Mivel a magyarországi keményzenei közeg csak lassan vált diffúzzá és rétegzetté, tulajdonképpen az első, ugyancsak a nyolcvanas évek végén alapított nagyobb metálzenei újság, az angol *Metal Hammer* mintájára készült *Metallica Hungarica* (később nálunk is *Metal Hammer*, majd *Metal Hammerworld Magazin*) szintén túlnyomórészt ezeket a magyar rock- és metálzenekarokat népszerűsítette, a külföldi kiadványokhoz való hozzáférés értelemszerűen sokkal korlátozottabb volt, mint akár pár esztendővel később.

A „hazudós zenekarok” már saját tréfás elnevezésük révén is olyan együttesek voltak, amelyek markánsan megkülönböztették magukat az előbb említettektől, illetve saját gondolati világukat azok ideológiájától. A Kispál ugyan sohasem annyira rockot, mint inkább „beatet” játszott, zenei gyökerei tehát korábbra nyúltak vissza, mégsem teljesen egyértelműen kötődött a nyolcvanas években egyébként létező olyan, valóban undergroundnak és akár hangsúlyosabban rendszerkritikusnak számító, ugyanakkor a (neo- vagy kortás) avantgárd művészet képviselőihez és felfogásához is sok szálon kapcsolódó zenekaraihoz (pl. Albert Einstein Bizottság, Sziámi), melyek azóta is legfeljebb bizonyos értelmiségi-művészeti körökben népszerűek, ám a magyarországi alternatív regiszterek vizsgálataiban elsődleges szerepük van. A Tankcsapda a Kispálhoz hasonlóan zeneileg sohasem volt igazán előremutató vagy formabontó, egyszerű punkrockot játszottak a kezdetekben, s a mai napig is a Motörhead gyakorolja a legerősebb hatást zenéjükre. A „hazudós zenekarok”, külö-

nősebb (muzikális) egyediséget vagy újszerűséget nélkülöző zenei világuk, valamint a fentebbi, művészeti vagy az avantgárd értelmében vett undergroundhoz való kapcsolódásuk hiánya ellenére is röviddel a rendszerváltást követően igen nagy popularitásra voltak képesek szert tenni, és nem az akkor népszerű videoklip vagy a magazinok, esetleg a kereskedelmi rádiók médiuma segítségével. Az egyik hazai Tankcsapda-kópia zenekar lemezének recenzálásakor a *Metal Hammer* újságírója a kilencvenes évek végén úgy fogalmazott, hogy bár zeneileg sok tekintetben a Tankcsapda vonalán mozog a csapat, a Tankcsapda valamilyen módon *életérzéseként* tud működni, szemben az őket követőkkel (akik tizenöt-húsz évvel ezelőtt és most sem tudtak olyan rajongótáborra szert tenni, mint a debreceni trió). Noha meglehetősen nehéz volna objektíven meghatározni, mit értsünk „életérzés” alatt – a nyolcvanas évek jellegadó rockzenekarai ugyanígy funkcionáltak –, annak, ami a Tankcsapdába vagy a Kispálba szorult oly karakteresen a kilencvenes években, a hangulatnak, az atmoszférának a latens létrejöttében alighanem fontos szerepe van a véletlenszerű időzítésnek, némiképp egzaktabban fogalmazva, a történeti időnek is, ami azért véletlenszerű, mert kalkulálhatatlan, ugyanakkor az utólagosságban felismerhető. Innen nézve talán az a legfontosabb kérdés, miért ezek a zenekarok és nem a kópiacsapatok váltak igazán népszerűvé.

Az alábbiakban egy-egy dalszövegen keresztül rekonstruáljuk azokat a kontextusokat, amelyek a „latencia” illetően létrejöttében, tehát az „életérzésben”, ily módon pedig a magyarországi élőzenei kultúrában a kilencvenes években és az ezredforduló után egyedülálló popularitás kialakulásában szerepet játszottak.

„Ez nem New York, nem Los Angeles”

■ Miként fentebb említettük, nem feltétlenül evidens és törvényszerű, hogy egy zenekar meghatározóvá (generációssá, esetleg több generációssá) válásában milyen közéleti, társadalmi vagy materiális kontextusoknak kell szerepet játszaniuk. A '89-es rendszerváltás körüli kaotikus szituáció, illetve az azt megelőző, már „puha” diktatúra éveinek hangulata sajátos módon inszcenírozódott a Kispál és a Tankcsapda zenei világában és dalszövegeiben. A Kispál például a hatvanas-hetvenes évek beatmuzsikájának egyértelmű megidézésével sajátos kontrasztot képezett egy letűnőben lévő (vagy letűnt) világ, a félmúlt valóságával, egy olyan valósággal, amely a lírai szövegben mehökkentő képek sorozatával fedi fel önnön szürrealitását: a kétforintos mint telefonpénz, a tejjel kifli mint általános iskolai reggelizési forma mind a Kádár-rendszer világának díszletvilágához tartoznak, s ezek íródnak át a dalban a szürreális képtechnika révén:

*Reggel lett, a rádióban esik,
tejjel kifli, ha megyek a boltba.
Lenyeltem egy kétforintost,
hogy telefonáljak a magányomba.*

*A rádióból egy fa nőtt ki este.
Egész éjjel néztem a fát.
És hallgattam, hogy ne nehezítsem
a bemondó távoli halálát.*

(Tejjel kifli, 1991)

Másutt a turkálás mint a múlt relikviáit előhívó cselekvés válik hangsúlyossá, mely az emlékezés beindítását teszi lehetővé. A félmúlt perspektívája egy már lezá-

rult korszak hangulatát idézi meg, ugyanakkor a reflexív távolságtartásban rejlő mozzanatnak erőteljes ismétlésjellege van, ami a dal születésének kontextusában akár folyamatosságként is tetten érhető volna:

*Turkálj a szekrénybe', nézd apu bárányfelhőit!
Ó, telihold, pompás időkre emlékezem.
Egy hatalmas szendvicset ettünk apa felhőivel,
jó, hogy vége a '60-as éveknek, és nem jön újra el.*

*Turkálj a szekrénybe', nézz apu, anyu után!
Jó, hogy vége ennek az évnek, és más jön ezután.
Egy hatalmas szendvicset ettünk apa felhőivel,
jó, hogy vége a '80-as éveknek, és nem jön újra el.*

(A '60-as évek vége, 1991)

A Tankcsapda ezzel szemben a punk dühével és zabolázatlanságával, szókimon-dó módon keverte a regisztereket, amelyek egy anarchista punkzenekar naiv világlá-tását ugyanúgy magukban foglalták, mint – valamivel később – a rendszerváltást közvetlenül követő évek politikai-közérzeti tanácstalanságának érzületét az úgyne-vezett szuverén alany belső világában:

*Részegek kurvák élő hullák részeg kurvák
Kurvák részegek rég halott életek kurva részegek
Világ proletárjai közösjüketek világ proletárjai
(Világ proletárjai, 1989)*

*Egy szemétdombra szülsz,
de ők is kikészültek.
Nincs semmim, nincs helyem,
csak a fejem, hogy a falba verjem.
Én gonoszabb leszek, mint az ördög,
ha eszembe jut, bepörgök,
mint a kerék meg a kormány
meg a mindenható kormány.*

(A legjobb méreg, 1992)

Annak materiális kontextusa, reflexiók rendszere és alapidilemmái, ami ezekben az években a zenekarok emblematikus szövegeiben és dalaiban megjelent, tulajdonképpen nem sokat változott az elkövetkező tíz évben sem. A Tankcsapda első igazán sikeres, először 1992-ben (kazettán) megjelent, *A legjobb méreg* című albumának címadó száma (melyből a fenti részlet is származik) több olyan passzust tartalmaz, amelyek ha nem is közvetlen módon, de Magyarország földrajzi és politikai „köztes-ségét” viszik színre, vagyis azt a sajátos értelemben vett közép-európaiságot, amely kiábrándultságában és kilátástalanságában a keleti blokk emlékezetéhez és jelenéhez fűzte a dalt, és ami olyan, ennél is korábbi dalokban közvetlenül és közvetve megje-lent, mint az 1990-es megjelenésű *Punk & Roll* lemez nyitódala, a *Keleti csőd* („Hiá-ba repülöm át az időt / Az életem egy tipikus keleti csőd”) vagy az ugyanezen a le-mezen szereplő s egyébként a német Nagorny Karabach nevű zenekar (akikkel ez idő tájt együtt turnéztak) *Who Cares?* című számának magyar nyelvű, a Tankcsapda ál-tal átdolgozott verziója (*Kit érdekel?*). *A legjobb méreg*ben elhangzó sorok, mint az „Ez nem New York, nem Los Angeles” mintha a „vadnyugat” mítoszát, tehát a nyu-

gati, elsősorban is egyesült államokbeli, filmekből ismerhető paneleket hangolná a „vadkelet” ily módon medializált, ennél fogva inkább érzésként, hangulatként közvetített valóságára („Ez dzsungel, ez börtön / A negyvenötösömet töltöm / Ez az álom, ez az élet / Lehet, hogy most ér véget”). A kontraszt valójában párhuzamként is fel fogható, hiszen a szocializmus széthullásával számos olyan összefüggés nyomatékossabbá válhatott, amelyek a képek és filmek révén egyébként is a nappalokba kerültek: a bűnözés megugrása, a társadalmi különbségek növekedése vagy a devianciák széles tárházának felbukkanása mind ehhez a jelenséghez kapcsolható. Ennek a valóságnak egyszerre része az a képi-vizuális mátrix, amely az akkoriban videokazettákon (főleg illegálisan) hozzáférhető, B és C kategóriás nyugati akciófilmekből volt ismerhető-rekonstruálható – Magyarországon az első hazai kereskedelmi televíziók 1997-ben kezdtek csak sugározni, s mindez azért is különösen lényeges, mert a nyugati világ termékeihez való hozzáférés lehetősége ekkortájt valósul meg mind konkrét, mind reprezentációs szinten¹ –, valamint az alakuló magyarországi demokratikus berendezkedésből, a nyugati nyitásból származó előnyök hátulütőinek, tulajdonképpen a fogyasztói társadalomnak a negatív képe és az „amerikai álomhoz” való szkeptikus hozzáállásból fakadó erőteljes, ám rendkívül naiv kritikai attitűd:

*Nem kell hajó, nem kell repülőgép,
van mit ennem, van hol aludnom még.*

*Nem kell hajó, nem kell repülőgép,
nyugodt vagyok: a Vadnyugat itt van.*

(Jönnek a férgek, 1994)

Bár a dalban emlegetett „nyugalom” ironikus, nem tekinthetünk el attól, hogy a szöveg kettős kódolású: a „Vadnyugat” és a „nyugodt” szinekdochikusan tartalmazzák és a szövegben kijátsszák egymást, csakúgy, ahogyan egy lehetséges angol verzióban összecezengethető volna – igaz, inkább anagrammatikusan, mint szinekdochikusan – a „rest” és a „West” egyetlen sorban. A „Vadnyugat” természetesen amellett, hogy felidézze a történelmi korszakot, valamint annak filmes-reprezentációs zsánerét (a western – miként a dal egy korábbi pontján az amerikai filmek sugárzása kapcsán sommásan elhangzik: „csak a parabola-mocskot fogjuk”),² jelző és jelzett szó szerinti értelmében is interpretálható. Ez esetben a „nyugodt vagyok” akár tényleges lelkiállapotot is kifejezhet – tehát nem ironikus értelemben vett közlés, amennyiben a szöveg refrénjét megelőző szakaszban az „ott” (a „vad nyugat”) világa a megelőzően sorolt durva attribútumok ellenére végül visszafogottabbá válik az „itt” világához képest, azaz eufemizálódik: „Itt is ez megy, csak durvában / Ahol csuklógig vagy a kurvában / De talpra kell hogy állj / Az ütés bármennyire fáj.”

Tulajdonképpen elmondható, hogy a posztoszocialista közép-európaiság megkonstruáltsága a nyugat és a kelet egymást egyszerre kizáró, valamint rész-egészként tartalmazó képében egészen az ezredfordulót követő néhány évig szinte változatlan maradt. Ennek az érzésvilágnak az egyik komponense valamiféle konstans bizonytalanság és gyanú, amely az autoriter rendszerek emlékezetének tanúja (s olyan frapáns dalszövegekben érhető tetten, mint a Tankcsapda 2001-es lemezének, az *Agyarországnak* a címadójában: „Ahol a kormány, ott van a gáz / Kuplung, sebváltó, ne pofázz”), másik eleme pedig az „amerikai álomhoz” hasonló elképzelt világok, vágyak és elfojtások, behelyettesítések és cserék melankolikus, ugyanakkor ironikus (mert intertextuális effektusokat is magában foglaló) kifejeződése:

*Jó nagy farkú négerekkel állni a szélben,
vagy védhetetlen gólt lőni a tévében...*

Vagy a Van Halenben szólózni, míg sok lány sikonyál...
„Álmodtam egy világot magamnak”, mert muszáj.

(Kispál: *Tiszai pu.*, 2003)³

Meg kell jegyezni, hogy más zenekarokkal, punk- vagy „alternatív” bandákkal el-
lentében a Kispál és a Tankcsapda közvetlen módon sohasem politizált a dalszöve-
geiben (Lovasi Andrást, a Kispál frontemberét rövid ideig leszámítva egyéb módon
sem), azok a referenciák és összefüggések, amelyek a fentebb is idézett dalokban a
politikai-közéleti kontextus felvillantása gyanánt szolgáltak, nehezen volnának to-
vábbkonkretizálhatók vagy valóságos szereplőkhöz és eseményekhez rendelhetők.
Amit korábban *materiális kontextusként* említettünk, sokkal inkább annak a latenciá-
nak, atmoszférának, hangulatnak az olvashatóságához járul hozzá, amely a kilenc-
venes évek közepére népszerűvé és vezetővé váló Kispálnak és Tankcsapdának az
„érzésvilágához” tartozik. Tulajdonképpen tehát abban látnánk az interpretáció tét-
jét, hogy az „érzésvilágon” keresztül létesülő hangulat, távlatosabban pedig ennek
latenciája miként teremti meg *saját* materiális kontextusait. Azokat az összefüggése-
ket, amelyek végül a zenekarok pályájának és reputációjának magyarázatában keret-
ként szolgálnak. Materiális kontextus alatt elsősorban azokat a médiumokat értjük,
amelyek információt és jelentést szolgáltatnak számunkra magunkról és a világról,
ugyanakkor előállítják, konstruálják is azokat. A politikai, társadalmi és közéleti
összefüggések diszkurzívak, de mediálisak is, azaz médiumokhoz kötöttek, *latenci-
aként, hangulatként és „érzésvilágként”* pedig ezek megjelenését és előállítását értjük
abban a zenei és textuális közegben, amelyben a szóban forgó két zenekar mozog.
Mivel jól láthatóan olyan egymásba íródásokról van szó, amelyek komplexebb struk-
túrákat hoznak létre a „hazudós zenekarok” tekintetében, mint az „őszinték” eseté-
ben, a következőkben néhány „mediális hurkot” veszünk szemügyre, hogy lássuk e
struktúrák működésmódját.⁴

„Minek masni a nyers húsokra?”

■ Bár se a Kispál és a Borz, se a Tankcsapda nem volt – a kilencvenes évek elején
sem – politizáló zenekar, ahogy fentebb megjegyeztük, a dalok szövegvilága és zenei
emlékezete nem maradt érintetlen a közhangulatot is alakító beszédhelyzetek meg-
idézésétől. Mindennek természetesen poétikai, retorikai és stilisztikai aspektusai is
vannak; a Kispál első lemezén hallható „beat”-dalok előremutató nosztalgiaja, vala-
mint az unikálisnak bizonyuló szövegek az egyén stabilizálhatatlanságáról egy lezá-
ruló társadalmi (és diszkurzív) szisztéma után egyfajta költői válasz volt a posztso-
cialista közép-európaiság dilemmáira. A Tankcsapda a bemutatkozó *Punk & Rollon*,
de főleg az azt követő *A legjobb méreg* lemezen a punkrock kiábrándultságot és nyer-
seséget egy korábban ebben a formában szintén nem létező, éppen ezért rendkívül
vonzónak – vagy legalábbis bizonyára sokak számára az azonosulás lehetőségét fel-
kínálónak – bizonyuló dekadenciával párosította. Voltaképpen a lemez felét kitevő
dalok a magánéleti széthullás vagy tespedés dekadens eseményeit örökítették meg
meglehetősen plasztikus módon, hol a szerelmi diskurzus kódjai felől („Fekszem a
földön arccal a sárban / A nőm az ágyban, más karjában. / A falhoz vágott üveget né-
zem, / innék még, ha lenne pénzem”), hol a macsó retorika túlhajtásával („Kezem a
telefonkagylón / Én hívom a számod / Hallani fogod a hangom / Tudom, hogy várod.
/ Ma éjjel nincs szerencséd / Nem vagyok könnyű fickó / Messzebb vagy tőlem, baby
/ Mint Tokiótól San Francisco”), másutt pedig az anarchikusnak megfestett állapotok
akciódús képeivel („Emlékszem a helyre, emlékszem a lányra / Egy Molotov-koktél
lobbantotta lánggra”).

Csaknem magától értetődő módon következik a dekadencia szépségéből ama paradoxon, hogy a dalszövegek a zenei expressziót és a punkrock küldetésudatot is el-lentmondásos viszonyban létesítik. Ugyanis már *A legjobb méreg* soraiban is olyan cselekvésként jelenik meg az éppen játszott és hallgatott muzsika, mint ami egyfelől a hallgató (a megszólított) számára autoriter módon tiltott instancia, mégpedig – és másfelől – azért, mert a közeg és annak minden materiális kontextusa menthetetlenül dekadens („Ha gitárt fognál, én szólok / Tűnj el innen, nem a te dolgod. / Csak szemétdomb, csak disznóól / Ez a szanaszétbaszott rock and roll”). A kirekesztés performatívuma még akkor is érvényes – sőt bizonyos tekintetben még nagyobb hangsúlyt nyer –, ha a megszólítás önmegszólítás, hiszen a zárósorok kinyilatkoztatásában az abjektek közt lealjasulva felmagasztosuló én dekadenciájának éppen a nem kért és nem várt (tehát onnan nézve véletlenszerűen létesülő) élet az alapja:

*Le az utcára, ki a térre
Senki se lökhet félre
Patkány vagyok, de nem féreg
Az élet a legjobb méreg*

Az 1994-es *Jönnek a férgek* lemez *Hiába szóltam* című dala a nyugati típusú rocksztár figurájának negatív megjelenítésével ellenpontozza a hozzá kapcsolódó képzeteket, és felütésében megismétli, illetve továbbírja *A legjobb méreg* fentebb citált passzusát („Látod, hiába szóltam, mégis fogtad a gitárt / Tükörbe nézel, látni akarod a sztárt”). E dalról ugyanúgy elmondható, hogy megszólítása – mint minden aposztrophé – önmegszólítás is, amennyiben az egymást követő lemezek szerialitásába illeszkedik, vagyis általa megengedhető a feltételezés, hogy a Tankcsapda-lemezek és dalok közt nem csupán anyagszerű, hanem diszkurzív folytonosság létezik. (Ezt erősíti a lemez nyitódalának, a *Voltam már bajbannak* a második verzéjében hallható, az éppen történő élőzenéről szóló elmélkedés, ahol a dalszöveg nyelvtani jelen ideje és deixise olyan eseményt közvetít, amelynek sokszorosított hordozón való befogadása már csupán annak „történetivé” tett, azaz múltbéli másával szembesít: „Ezeken a rohadt deszkákon állok / Néha azt se tudom, miért / Félek, túl nagy árat kér majd / Valaki a válaszáért / Kinek az arcát látom / Ha belenézek a tükörbe? / Táncolok, mert beleléptem / Valami ördögi körbe.” – A tükör/arc-játék és a téma a lemezen negyedik track *Hiába szóltam* már idézett felütésében tér vissza.)

A zenei műfaj és közeg éltetésével ellentétben, ami az ellenkultúra szerepében fellépő rock önreprezentációjaként, valamint a világról állítható „igazságok” kitüntetett szubkulturális instanciájaként prefigurálódik, a Tankcsapda az 1995-ben publikált *Az ember tervez* című lemezén egy enigmatikus szövegű dalban (*Szemétre való*) ennek a(z ön)reprezentációs eseménynek az elégtelenségét vagy diszfunkcionalitását állítja, továbbá azt, hogy dal-világ viszonyában az esetleges megfelelések sem túl sok jót árulnak el a szóban forgó világról. „Milyen világ az, amit más jobban nem jellemez, / mint egy dal, egy szar, egy szemétre való, mint mondjuk ez.” Ezen a ponton óvatosan talán arra az álláspontra helyezkedhetünk, hogy az önmagát író/játszó dal és a világ széttartása bizonyos értelemben búcsú is a romantikus ihletésű és örökségű lírai ideológiáktól.

A Kispál és a Borz esetében a fenti szituáció többszörösen összetett módon vált reflektálttá a kilencvenes évek első és második felében született lemezeiken. A zenekar a második és harmadik albumával (*Föld, kaland, ilyesmi*, 1992 és *Ágy, asztal, tévé*, 1993) nagy népszerűségre tett szert az értelmiségi fiatalok körében, nem utolsósorban azért, mert a harmadik lemezzel némileg komplexebbé váló és kevésbé a

múltbéli zenei paneleket idéző beatjük mellé komplex értelmezési lehetőségeket kínáló szövegvilág társult, mely igen nagy vonalakban mindig valamilyen nagyobb, de absztrakt koncepciót sugallt (az *Ágy, asztal, tévé* esetében például egy közelebről meg nem határozott világvége horizontja bontakozik ki), és gazdagon tartalmazott szövegközi kapcsolatokat, allúziókat, rájátszásokat, esetenként pastiche-t, paródiát, méghozzá a magyar irodalom és a világirodalom számos pontjával. Kétségtelen, hogy a rétegzett utalásrendszer, a felidézett irodalmi-művészeti műfajok és alkotások e populáris-alternatív zenei közegben az interpretációs potenciál sokrétűvé válását eredményezte, ily módon nem is vált könnyen vagy gyorsan kimeríthetővé. A sokszorosan és reflektáltan ironikus élő előadásmód pedig alighanem egészen egyedi volt a kilencvenes évek alternatív zenei színterén, és rendkívül gyorsan szembesítette a közönséget azzal a töréssel, amely az énekhez/énekeshez/zenéhez társítható szerepek, az „érzésvilággal” történő azonosulás, valamint az ironikus-reflektív előadásmód eltávolító effektusai által a szöveg- és zenei világ közt jelentkezett. A zenekar egyik emblemikus dalában például a lírai beszélő a következőképp jellemzi a világhoz/valósághoz való lehetséges viszony konstruáltságát egy elnagyolt, ironikusan fölnagyított vége-effektus (talán valamifajta apokaliptikus) horizontjában:

*Úgyse hiszi senki el magának,
hogy amit lát, az tényleg van,
hanem várja, hogy a valódi látványt
jelző kürtszó felharsan.*

*És támad akkor olyan sötét,
amiben az élők kezét
többet nem találod,
és ami elér, azt ütöd-vágod.*

(Zsákmányállat, 1993)

Majd a következő lemez egyik dalában az alábbi módon létesít – az előadásmód modalitásával is hangsúlyossá tett – ironikus viszonyt azzal a romantikus költői hagyománnyal, mely a profetikus kijelentések performativitását és igazságigényét a (huszadik századi magyar líra alakulástörténetét is nagyban meghatározó) „képviselési költészet” attribútumává avatta.

*Egy hajó vagy, ködben mész, és közben hosszan dudálsz.
A víz eltűnt egy résen, és halak habzó tetemén jársz.
Pont vihar van, a szél szardellát vág bele az arcodba,
letörlöd, de a mozdulat szerint elfáradtál a harcokba’.*

*Még biztos te is látod,
amit én látomásos
költészetem útján íme most eléd tárok.*

(A pécsi szál, 1994)

E dalban szintén egy elnagyolt világvége-kép rajzolódik ki, és a lírai beszélő a látás-láttatás eseményében tulajdonképpen üres referenciá(ka)t ad meg („amit... íme most eléd tárok”), illetőleg a „látomásos költészet” látomásának az önmagára visszautaló, visszareflektáló lírai szöveget teszi meg. Ez a magatartás kerül ugyancsak reflektált viszonyba a zenekar „történeti” helyzetével, hiszen a pécsi származásra a dalcímbe jelzett „pécsi szál” utalhat, ugyanakkor a világvége-re vonatkozó második

verzében a „Pécs is ég, szálanként” passzus a „szétszalazásnak” ama aktusára utalhat, ami a kívülre mutató metareferenciát visszaírja a zenei-szövegi metareferenciák világába.⁵ Mindennek lehetséges végpontjaként a romantikus-profetikus zenei feloldása (a vég közben is játszó zenekar toposza) és egyúttal ironikus textuális visszavonása már e romantikus hagyomány felülbírálásához vezethet:

*Szarvasok égő aganccsal, nyuszikkal a hátukon
világítják be az estét, gitárosok, én nem tudom,
hogy még mire vártok, inkább szólózzátok szertesztét
a világot, nem kell sok, neki egy szomorú szám pont elég.*
(A pécsi szál)

Nem véletlen, hogy a „látomásos költészet” és a „profetikus” gitármuzsika gunyoros kiüresítése végül éppen a '94-es, *Sika, kasza, lécs* című lemezen *A pécsi szál* című dalt hét trackkel követő számban vezet el a Szécsi Pál és muzsikája által megszemélyesített „romantika” rituális meggyilkolásához (azaz felszámolásához). A *Szécsi Pál* címet viselő (de a hetvenes évek elején hallatlanul népszerű, romantikus könnyűzenei előadót szó szerint meg nem nevező) dalban maga a romantikus hagyomány ég el, miként *A pécsi szál*ban a világ égésének lehetünk tanúi a „lángoszlop” költő tradíciójának kiüresítésével – a dalcímek anagrammatikus cseréje a viszonyok módosulására is utal.

*E dalt alkotó elemek
A közénk elvegyült
Romantikus elemet
Álmodozás közben
Meglépték és rózsaszín
Ruháit letépvé
Benzint locsoltak rá és
Gyufát dobtak habtestére*

*Mondták: nézd, hogy ég –
és kérdezték, hogy
– gondoltál-e ilyen végre?
És botokkal böködték
Hogy szólaljon most már meg végre*

*Az meg nem szólalt meg
Hanem csak égett
Olyan szépen, olyan sárgán
Hogy mentősök sírtak látván
Hogy áll áll áll áll égve áll
Mert képes erre a romantika
Még így, haldokolva is*

*Hát énekeljük ezt a dalt
Amiből sajnós már kihalt
A romantika az előbb
És minden a szigorú erőt
Ünnepli most benne
Legyen példa erre*

*A gitár, és mondjuk ki végre
Nincs is szükség éneklésre*
(Szécsi Pál, 1994)

Az első verze szerint „a dalt alkotó elemek” végeznek a közjük vegyült „romantikus elemmel”, melynek következményeképp a „szigorú erő” – amit a gitár képvisel – mellett „nincs is szükség éneklésre”. Mindez azt is sugallja, hogy az instrumentális hatalom valamiképp eredő nélküli, olyan történés, amely ideológiamentesen, belülről számolja fel saját meghaladott műfaji-közegi múltját. Innen tekintve képes újszerű lenni, azaz létesítő erővel bírni. Talán nem véletlen, hogy a Kispál és a Borz zenekar ez idő tájt hagyta maga mögött az első években játszott hagyományos „beat”-elemeket, és terjesztette ki a zenéjét úgy, hogy egyéb hangszerek és hangzások, további hagyományok (például folk, kesergő, jazz) bevonásával nagyobb ívű zenei konstrukciókat hozott létre a maga keretein belül, nagyon gyakran ironikus, parodisztikus formában. A dekadens szövegvilág bizonyos komponenseit elhagyva a Tankcsapda is egyfajta kísérletezőbb s több ponton belső, önreflektív, feltárulkozó-vallomásos lírai megnyilatkozásokkal operáló világot alkotott a kilencvenes évek második felében, melyhez egy valamivel fiatalabb nemzedék szintén tudott kapcsolódni – és amely megnyilatkozásformának az „én” pozícióját egyszerre megerősítő és viszonylagossá tévő ellenpontja is megszületett a kétezres évek elején.

*Tavasszal újramezdek mindent,
És elmesélem, mennyi minden van itt benn.
Neked, aki ugyanúgy veszed a levegőt, ahogy én,
A különbség csak az a néhány költemény,*

*Meg az a pár akkord, ami a gitárból
Meg a szavakból meg a vitákból
Meg a dobokban lévő erőből
Néha előtör.*

*Tavasszal újra előről kezdem,
És a titkaim madarát majd szabadon eresztem,
hogy elénekelje neked, milyen vagyok én,
És hogy te vagy csak, meg ez a néhány költemény.*

(Tavasszal, 1997)

*Akárki akármit mondhat, leírni engem nem lehet,
én nem vagyok egyszerű mondat.*

(A világ disco, 2001)

Alighanem abban tehát úttörőnek számított a kilencvenes évek alternatív-rockzenei közegében a Kispál és a Tankcsapda, hogy mindketten témává tették és relativizálták a lírai szó közlőerejébe vetett hitet, s a költői magánbeszéd formáit a világszerű-materiális referenciák néma, mert a mindenki – és bárki – által ugyanazon módon értelmezhető nyelvi közlés „némaságát” színre vivő prezenciájában tették viszonylagossá. Ennek horizontjai a szerelmi megnyilatkozás esetlegességét ugyanúgy tartalmazták, mint a létesülő és teremtőerővel bíró „szó” és az általa felidézett „érzés” ellentmondásos dilemmáit:

*Helló, hogy vagy, jó, hogy vagy
és ha azok a szavak elfogytak,
amiket eddig használtál,
hogy elmondjad, hogy hogy voltál,
majd én fogom a szép szavakat
a nyelvedre ráhelyezni,
beszélj velük, hogyha tetszik,
te meg kérded, hogy szeretni
úgy kell-e, hogy sokszor mondom:
„szeretlek”, meg más ilyenek –
minek masni a nyers húskokra?,
mondd meg nekem, én figyelek.
Látod, én már nem beszélek
fontosat meg ami számít.
Én már nem, csak pár kocsi az,
ami elhúzva még megvilágít.*

(Kispál és a Borz: *Helló*, 1994)

„Én már nem beszélek fontosat meg ami számít” – a közlés performatívumából és „igazságából” való visszahúzódásnak, a hátrálásnak ez a paradox aktusa – hiszen a megnyilatkozás tétje éppen a megnyilatkozás maga – bizonyos értelemben felszámolja a szöveg- és zenei világ ideológiai horizontját, miközben nagyon is közlőképes egy olyan szituációról, amelyben elvesztek vagy viszonylagossá váltak sematikus nyelvi funkciók és gesztusok. Távlatosabban, ennek a megváltozott szituációnak a közege az a kilencvenes évek, amelynek „érzésvilága” ebben a posztszocialista közép-európai kontextusban egyszerre hordozza az instabillá váló én/identitás kétségeit, és törekszik arra, hogy a (zenei, textuális) közlés akaratával, megerősítésével egy romantikátlanított és sok esetben dekadens életvilág díszletei értelmezhetővé váljanak a rendszerváltás környéki és az azt követő generáció(k) számára. Az, hogy e közlőerő meddig tart ki, a Kispál és a Borz felől markáns választ nyert: egyes zenekartagok kellő motivációja hiányában Lovasi András 2010-ben feloszlatta a zenekart. A „hazudósok” legnépszerűbbikéről, a Tankcsapdáról szólva egyébként éppen ő tett szellemes megjegyzést, amikor – mintegy tíz esztendővel ezelőtt – a Tankcsapda valamelyik fesztiválkoncertje közben a keverőpulthoz érkező technikus őt megkérdezvén, „mennyi ideje” van még a bandának, nem az aktuálisan zajló koncert hátralévő időtartamát adta meg válasz gyanánt (amire a kérdés vonatkozott), hanem azt felelte: „úgy két évük”.

A Tankcsapda azóta is az egyik legnépszerűbb élőzenekar Magyarországon, és az utóbbi években komplett turnékat bonyolít le Európa-szerte – többek közt Angliában is –, valamint az Egyesült Államokban és Kanadában, külhoni közönségüknek elsősorban a külföldön élő magyar közösségek számítanak. Mindez új horizontot nyit a 2010-es évek közepén is az azonosságunknak, de ez természetesen más történet. A kulturális közkinccsé és értelmiségi referenciaponttá vált Kispál és a Borz feloszlását követően, az utóbbi években néhány koncertet adott, tehát inkább passzív, mint inaktív. Frontemberük és dalszövegírójuk, a 2009-ben a legnagyobb állami elismeréssel, Kossuth-díjjal kitüntetett Lovasi András hiperaktivitása egy azóta szintén meglehetősen népszerűvé vált alterrock-zenekar, a Kiscsillag vezetésében követhető nyomon, mely leginkább azoknak a fiataloknak a körében népszerű, akik a kétezres évektől fölfelé (és mostanában) kezdték meg egyetemi tanulmányaikat. A nyolcvanas évek második felének „őszinte” csapatai, mint az említett Edda, az Ossian vagy a Pokolgép sajátos utakat jártak be két évtizeddel később: az Edda frontembere

ufóhívó, a mulatók zenékkal is próbát tévő figuraként adott hírt magáról a közéletben; a két „őszinte” metálzenekar pedig részben egykori híveinek játszik jelentősebbnek mondható médiavisshang nélkül, részben pedig szélsőjobboldali ideológiák zenei színtereként módosult a megjelenésük. Ez a chiasztikus széttartás alighanem sokatmondó a magyar könnyűzene e színtereinek kilencvenes évekbeli és ezredfordulón túli alakulására nézve.

■ JEGYZETEK

1. Jóllehet nyugati televíziós csatornákat már korábban is fogni lehetett. A műsorok és műfajok tematikai és stíláriis „nyitottsága” ebben a horizontban a vulgaritás (vagy más tekintetben a hétköznapi voyeurizmus és magánéleti narcizmus) megjelenésével kerül párhuzamba: „Szombaton, hogy a farkad álljon / A pucér nőket nézed a Sky-on” (Tankcsapda: *Napra nap*, 1992).
2. E ponton érdemes visszautalnunk arra a televíziózástörténeti eseményre, hogy Magyarországon egyes német és angol nyelvű, parabolaantennán fogható kereskedelmi csatornák előbb voltak nézhetőek, mint a magyar nyelvű kereskedelmi televízióadóok, amelyek az előbbieket mintájára jöttek létre a kilencvenes évek második felében, s kezdtek el saját műsoraikat sugározni.
3. A negyedik sorban szereplő idézet a miskolci Edda zenekar egyik dalára utal (*Álmodtam egy világot*). Az Edda azok közé a népszerű, „őszinte” rockzenekarok közé tartozott a nyolcvanas években, amelyeken a Kispál frontembere, Lovasi András többször is élcélődött. A *Tiszai pu.* cím a miskolci Tiszai pályaudvar nevű vasútállomásra céloz, ezzel is utalva – ironikusan – az Eddára. A vidékiség, később látni fogjuk, e helyütt egészen mást jelent, mint az ezt a témát szintén többször tematizáló Edda esetében.
4. Noha a dolgozatban nem citáltuk, csak utaltunk az „őszinte” zenekarokra, a szembeállítás kérdőjeles lehet, terjedelmi okokból most mégis az olvasó kulturális emlékezetére hagyatkoznánk – e kérdésben legalábbis.
5. Ezt némiképp ellenpontozandó, az utalás érthető a pécsi Sopianae-gyár és a cigaretta (akkori) minőségére és fogyasztási kultúrájára is.



PAPP-ZAKOR ILKA

A „SZERZŐI DALOK” KULTÚRÁJA A HETVENES ÉS NYOLCVANAS ÉVEKBEN

Vlagyimir Viszockij, Jaromír Nohavica,
Jacek Kaczmarski és Cseh Tamás

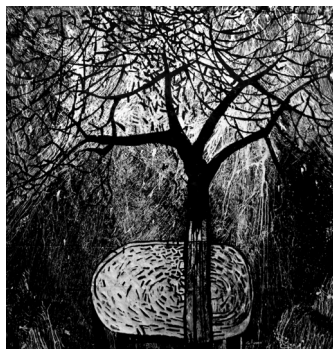
Bevezető

■ A Szovjetunióban és a keleti Tömb több országában új, a nyugati beatkultúra kialakulását idéző jelenség vette kezdetét a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években: a popkultúra egy szegmense megpróbálta kivonni magát a rendszer által propagált sablonok alól.

A Szovjetunióban Vlagyimir Viszockij a legismertebb azok közül a (többnyire csak *bárdokként* emlegetett) énekesek közül, akik megzenésített verseiket adták elő, leggyakrabban magánlakásokban egybegyűlt hallgatóságuknak. Az orosz bárdot nyilvánosan is egyik példaképének tartó Jacek Kaczmarski Lengyelországban alkotott. Jaromír Nohavica a csehszlovák popkultúrának volt egyik legismertebb képviselője a nyolcvanas évektől kezdve, Cseh Tamás pedig, aki legtöbbször Bereményi Géza által írt dalszövegeket adott elő, Magyarországon élt.

Már az első bekezdésben vázoltak is következtetni engednek arra, hogy a szerzőnégyes dalszövegeit egy egész jelenség kontextusában kívánom elemezni. Mindehhez szükségesnek mutatkozik egy olyan kultúrtörténeti/történelmi felvezető, amelyben azt is megpróbálom felvázolni, mi vezethetett az általam tárgyalt jelenség kialakulásához.

A történelmi áttekintő előtt azonban még két fontos kérdést szeretnék tisztázni: az ezután következőkből – tévesen – úgy tűnhet majd, hogy a rendszer által kedvelt vagy legalábbis tolerált művészet minden esetben értéktelen lehetett, míg az ezzel szemembenő kifejezetten és minden esetben



...a kissé ködös
megnevezés azokat
a valahol az ének
és vers határán
elhelyezhető, bárdok
által előadott dalokat
jelölte, amelyek
a cenzúrát és a hatalom
hivatalos álláspontját
semmibe véve beszéltek
a kor emberének
problémáiról.

minőségi lett volna. Téves benyomást kelthet az is, hogy dolgozatom témáját nagyrészt az ellenzéki kultúra szolgáltatja: ez korántsem jelenti, hogy a popkultúra egyévesen szembement volna a rendszer által felállított normarendszerrel. Ami a popkultúrát illeti, a szocialista államhatalom az első perctől azon dolgozott, hogy kialakítsa a sajátját. Ennek köszönhető például a plakátfestészet felvirágzása, de az olyan köznapi szimbólumok kulturális szimbólumi rangra emelése is, mint amilyen a traktor¹ volt. Ezzel párhuzamban a rendszer természetesen „saját” énekeseit is szép számmal kitermelte.

Történet

*„Mindig csodálkoztam, amikor azt hallottam,
hogy Brightonban húsvétkor a punkok és a Hell's Angels megverik egymást.
Nálunk a hetvenes években nagyon jó barátok voltak.”*

HARASZTI MIKLÓS: CIVIL KURÁZSÍTÓL CIVIL TÁRSADALOMIG

Kultúrpolitika a Szovjetunióban

■ A hatvanas-hetvenes évek nem hivatalos kultúrájának meghatározó eleme volt az úgynevezett *szervezői dal* (*avtorszkaja pesznya*). Ez a kissé ködös megnevezés azokat a valahol az ének és vers határán elhelyezhető, bárdok által előadott dalokat jelölte, amelyek a cenzúrát és a hatalom hivatalos álláspontját semmibe véve beszéltek a kor emberének problémáiról. A dalokat leggyakrabban nem túl bonyolult gitárszó kísérette.

Abban, hogy a fenti műfaj ilyen mértékű népszerűsége telt szert nemcsak a Szovjetunióban, de a kommunista tömb már országaiban is, véleményem szerint több – egymással részben összefüggő – tényező is közrejátszott. Ezek közül az egyik leglényegesebb talán a szóbeliség, a szóbeli kultúra felértékelődése. A könyvnyomtatást sújtó cenzúrát a legkézenfekvőbbben az ellenőrzött fórumok megkerülésével lehetett kicselezni, annak az egyértelművé tétele pedig, hogy az illető fórumok nem nélkülözhetetlenek, „kár a gőzért”, a cenzúrázóki hiába fáradtak, bravúros fityiszmutatás lehetett a szovjet művészet védelmén fáradozó szervezeteknek.

A szóbeliségre, illetve a szövegek memorizálására, a nyomtatásban való rögzítés helyett sokan alapoztak, s ez a szövegmentés egy formája lett. Így maradtak fenn Juz Aleskovszkij turagani munkatáborban írott versei, melyeket később meg is zenésített, és így juthattak el a szélesebb közönséghez Arszenyij Tarkovszkij versei cenzúrázatlan formában, egy, a szerző fia, Andrej Tarkovszkij által rendezett film, a *Zerkalo* (*Tükör*) közvetítésével. A megzenésített szöveg nyilvánvalóan könnyebben memorizálható volt a dallam nélkülénél, ráadásul élvezhetőbb is: bármikor elő lehetett kapni a gitárt és énekelni, vég nélkül ismétlgetni, dúdolgatni a szöveget és ily módon át is gondolni azt. Az írás nyilvánvaló megbízhatatlansága szükségessé tette és felértékelte a platóni memorizálás szerepét.

A gitárszó mellett énekelt dalok terjesztése is egyszerűbb volt, mint az általában igen kis példányszámban megjelent szamizdat kiadványoké, és szélesebb rétegekhez szóltak. A dalok a hallgatóság számára szórakozást jelentettek, az együtt éneklés a közösségi szellemet erősíthette, valamint a bizonyosságot, hogy a megénekelte problémák közös problémák, amelyek ellen együtt kell és lehet is tenni.

Ami azt a kérdést illeti, hogy hogyan bírták meg az elsősorban szórakoztató funkcióval rendelkező dalok a komplex (történelmi, társadalmi) tematikát, azt hiszem, a válasz kettős. Egyrészt arról van szó, hogy a téma úgymond adta magát: az emberek jogai nap mint nap sérültek, a hatalom általi visszaélésekkel a közember is szembesült, senki nem tudhatta magát teljes biztonságban. Ezek a kérdések tehát szinte ugyanolyan tömegeket foglalkoztattak, mint a mindenkor dalköltészet állandó témái

(szerelem, élet, halál, barátság, természet stb.), így természetes volt, hogy közējük kerüljenek. Másrészt, popkultúráról lévén szó, nyilván a potenciális közönség elvárásai is meghatározták a dalok tartalmát. Az, hogy azok ilyen mértékű népszerűsége tettek szert, azt bizonyítja, hogy az átlagember a dalok által feldolgozott kérdések közt ráismert saját problémáira, azokról pedig hallani akart, és elgondolkodni róluk.

A tanulmányomban tárgyalt összes bárda jellemző a történelmi témák feldolgozása. Hogy miért volt éppen erre ekkora az igény, az részben szintén nyilvánvaló: a huszadik század bővelkedett olyan tragikus eseményekben, amelyek megrázták, ha nem is az egész emberiséget, sőt talán még csak nem is Európát, de az egyes nemzeteket bizonyosan. A hetvenes-nyolcvanas évek fiatalságának egy része meg is tapasztalhatta a brutális repressziókat, a korábbi eseményeknek családtagjaik eshettek áldozatul. A fenyegetettségérzést fokozhatta, hogy még a legtoleránsabb időszakokban sem lehetett nyíltan beszélni azokról a tragédiákról, amelyek sokak életét teljesen tökretették. A brezsnyevi kultúrpolitika egyik kinyilvánított irányelve volt meggátolni a történelem „befektetését” és a „történelemhamisítást”.² Talán nem lenne túlzás azt feltételezni, hogy a múlt eseményeiről való beszéd ellehetetlenítésével sikerült meggátolni azt is, hogy a nemzetek feldolgozzák saját megrázkódtatásaikat, traumáikat – s talán ez vezetett oda is, hogy gyakorlatilag mind a mai napig kihívást jelent szembenézni történelmi sérelmeinkkel és tudomásul venni azokat.

Vlagyimir Viszockij elődje, Bulat Okudzsava hatására zenésítette meg első verseit. Kezdetben csak barátait szórakoztatta sanzonjaival, később kultúrotthonokba, egyetemista rendezvényekre, klubokba kezdték meghívni. Az ezeken a rendezvényeken készült magnófelvételeket titokban terjesztették, így 1970-re alig volt a Szovjetunióban valaki, aki ne hallott volna róla. Dalszövegei háborúról, barátságról, szerelemről, erkölcsről szólnak, időnként komoly, időnként ironikus vagy humoros hangvételűek.³ Viszockij külföldön is igen nagy népszerűsége tette szert. Elsősorban a keleti tömb országáiban hallgatták, de nevét és munkásságát Nyugaton is ismerték.

Csehország, Csehszlovákia

■ A hatvanas évek csehszlovákiai fiataljai meglehetősen közömbösséggel hallgatták a szocializmus építésére való felhívásokat, ehelyett a nyugati kultúra, a hippimozgalom, a beatköltészet érdekelte őket. (Az első Ginsberg-fordítás 1959-ből származik, Jan Zábřana tollából.) A hatalom mindent megtett, hogy a destruktív nyugati divatot a fiataloktól távol tartsa. Ennek egyik módja a rendőrségi razzia volt, melynek folyamánként a fiatalokat erőszakkal megnyírták, megverték, és némelyiküket le is tartóztatták.⁴ Mindeközben azonban sikerült elérni, hogy olyan „veszélyes emigránsok”, mint Czesław Miłosz vagy Vlagyimir Nabokov írásai legalább folyóiratokban megjelenhessenek.⁵ Emellett olyan, addig tiltott filozófiai ágak jelentek meg és váltak népszerűvé, mint a strukturalizmus, fenomenológia és egzisztencializmus.⁶

A fent vázolt körülmények közt nőtt fel az új művészgeneráció. A hatvanas évek elején a Mladá fronta (Fiatal front) kiadónál debütált fiatal költők szövegei mellett új világrépről tesz tanúbizonyságot Václav Havel 1963-as, első abszurd drámája, a *Zahradní slavnost (Kerti parti)* is. A színház mint olyan fontos szerepet kapott a kulturális életben, az ott játszott, sokszor groteszk, szatirikus darabok elvetették a hivatalosan előírt realizmust.⁷ Külföldön a legnagyobb ismertségre azok tettek szert, akik a filmművészet terén érvényesítették új, művészetről alkotott nézeteiket. A cseh új hullám legfontosabb képviselői, Miloš Forman, Jiří Menzel és Věra Chytilová is ekkor kezdték alkotni.⁸ Ebben az időben sok olyan művészeti alkotás is született, amely többé-kevésbé nyíltan elítéli az önkényuralmat.

A nyugati énekesek (elsősorban Bob Dylan) és a keletiek (Vlagyimir Viszockij) mintájára megjelentek az első olyan énekesek is, akiknek célja a provokatív, elgon-

dolgoztató zene létrehozása volt. Vladimír Merta, Karel Kryl, Jaroslav Hutka az élet irracionalitásáról, az emberi természetről, a szabad szerelemről énekeltek. Sikerük arról is tanúskodott, hogy a fiatal generáció a pusztá költészetet valami nagyon elvontnak, a romantikus távolban elhelyezett érinthetetlen és megközelíthetetlen művészetnek érezte, „saját használatra” pedig valami élvezhetőbbet kívánt.⁹ Úgy gondolom, hogy az, ami a popkultúra terén, illetve a popkultúra és irodalom határán történt, jól beleilleszkedett az általános tendenciába is, hiszen az irodalom új kifejezőeszközöket keresve összességében is elmozdult egy általánosabb, a széles közönségét különböző módokon megszólító kultúra, a készen gyártott normáknak ellenálló kultúra felé. Jiří Kratochvíl *Sedesátá léta dnes* (A hatvanas évek ma) című munkájában így jellemzi a korszakot: „A hatvanas években a cseh irodalom messze túlnyúlt hatósugarán, átlépte az irodalom terét, az írók pedig szinte olyan népszerűek voltak, mint a hokijátékosok vagy a rockénekesek. Az ilyen íróban azonban, hogy a »nemzeti elvárásoknak« megfelelhessen, nemcsak a showmanból és a népszerű énekesből, de a hokista harciasságából is kellett egy kevésnek lennie.”¹⁰

A cseh szamizdatmozgalom erőteljesen kapcsolódik a *Charta '77*-hez, ahhoz a polgári megmozduláshoz, amely az államhatalmat bírálta, s mindenekelőtt azt róta fel neki, hogy teljes mértékben semmibe vesz minden, nemzetközi egyezmények alapján megállapított emberi jogot.¹¹ Azok, akik úgy értékelték, sürgős változásra lesz szükség, elsősorban abban reménykedtek, hogy a szamizdat kiadványok segítségével kiépíthetnek egy alternatív rendszert, amely a közoktatástól a hírszolgálatokon át a politikai struktúrákig mindent képes lesz átalakítani. Megszületett a független koncertek, kiállítások, színház és földalatti egyetemek köré szerveződött nem hivatalos cseh realitás.¹² A szamizdatkultúra igyekezett kapcsolatot tartani nemcsak az emigrációba vonult, de a hivatalosan alkotó és az állam által pártfogolt írókkal is. Utóbbiakkal az együttműködést főként a „szürke zóna”, a megtűrt művészek segítették, s leginkább a színházi élet terén valósult meg.¹³ Az ellenállás kiépítésében nagy szerepet vállaltak a rock- és dzsesszénekesek is.

Jaromír Nohavica 1953-ban született. Zenélni sosem tanult, s bár már 1967-től együttműködött különböző helyi rockcsoportokkal (Atlantis, Noe, Majestic), azt csupán dalszövegíróként tette. 1981-ben szamizdat formájában kiadta Jan Sztaudynger-fordításait. Ugyanebben az évben kezdett szövegeket írni a T-šini Színház számára is. Első hivatalos fellépésére 1982-ben került sor az Ostravai Folkfesztiválon. Mivel szövegei felkeltették a hatóságok figyelmét is, megtiltották neki a művészi önkifejezés minden formáját. Népszerűsége ennek ellenére nem csökkent, egyre többen ismerték meg kézzel kézre járó illegális hangfelvételek alapján. 1987-ben lépett fel újra nyilvánosan, többek között Vlagyimir Viszockijnek ajánlott dalokkal. Alakja szervesen összefonódik az 1989-es bársonyos forradalom eseményeivel, ugyanis Václav Havel őt kérte meg, hogy a Vencel téren egybegyűlt tömegnek énekeljen valami biztatót. Nohavica legtöbb dala a rendszerváltás utáni években született, és a diktatúrát, valamint a rendszerváltást követő újabb kiábrándulást egyaránt próbálja feldolgozni.¹⁴

Lengyelország

■ A Solidarność egyik sikere Lengyelországban az irodalmi cenzúra gyakorlatilag teljes eltörlése volt. Ennek következtében a támogatott, megtűrt és tiltott irodalom fogalma feloldódott, az irodalom három ága egybeforrt. Ezek között a körülmények között vette kezdetét Lengyelországban a bárdmozgalom.

Jacek Kaczmarski értelmiségi családból származott, szülei színészek voltak, zenei oktatásáról nagyanyja gondoskodott. Viszonylag korán, még általános iskolás korában kezdett verseket, illetve Viszockij és Dylan által inspirált dalszövegeket írni.

'74-ben személyesen is találkozott Viszockijjal egy magánlakásban tartott koncerten. Ennek az élménynek a hatására kezdett el dalszövegeket fordítani. 1977-ben elnyerte első zenei díját.

Kaczmarskival kapcsolatban talán az a legérdekesebb, hogy az ő karrierje tökéletesen példázza, mire nem lehet képes a popművészet. A legtöbbször mélyen filozofikus dalszövegeket szerző bárdot ugyanis egy adott ponton túl egyszerűen nem értették. Amíg történelmi, illetve kommunistaellenes témákat dolgozott fel énekeiben – azaz művei megfeleltek a közönség elvárásainak –, minden rendben volt, amikor azonban ironikus hangvételt, a honi antiszemitizmust és a katolikus tanítások vakon való követését kifigurázó dalokkal szórakoztatta hallgatóit, azok „nem vették a lapot”, nem tudták értelmezni az iróniát, zsidóellenes és katolikus tanokat propagáló dalokként értelmezték és tapsolták meg a hallottakat. Hasonló okból kifolyólag – egy dalt teljesen félreértelmezve – tekintettek Kaczmarskira mint oppozicionista, forradalom párti énekesre. A dalnok több interjújában is felszólalt az önkényes értelmezési mód ellen – ő ugyanis pontosan arról próbált énekelni, mennyire nem vezethet sehova a vérontás, sem a forradalom –, de rajongói nem hittek neki. Mindmáig úgy él a köztudatban, mint a „Mester”, aki tudta, mire van szüksége Lengyelországnak ahhoz, hogy lerázza magáról a kommunista rabigát.

Magyarország

■ A hatvanas években a Bakonyban tűnt fel a korszak első magyarországi indiántáborra. Külön érdekessége, hogy – úgy tűnik – a magyar indiánok a csehektől (akiknél ugyancsak volt ilyen mozgalom, a két világháború között és a hatvanas-hetvenes években) teljesen függetlenül kezdtek el szervezkedni, ugyanúgy, ahogy annak idején, a harmincas években a cseh trampek sem tudtak arról, hogy Baktay Ervin 1931-ben Zebegény mellett megalapította Európa első indiántáborát.¹⁵ Elődjükről egyébként Cseh Tamásék sem hallottak, amikor arra a következtetésre jutottak, hogy szabadságukat csak a játék, a teljesen új játékszabályok kidolgozása, a rendszerből való kilépés és egy új, sokkal érzékenyebb közeggel (a természettel) való harmónia adhatja vissza.¹⁶ Az, hogy egymástól függetlenül különböző kultúrkörökben is megszületett az indián életmód iránti nosztalgia, nagyon szépen illusztrálja nemcsak azt a kiszolgáltatottságérzetet, amely lehetővé tette az amerikai őslakosokkal való szolidaritást, de a szervezett társadalomtól való teljes elidegenedést is. Ugyanakkor az indiánregények – ha azokat elfogadjuk „kommersz”, illetve popirodalomnak – hatása az olvasókra a popkultúra társadalomformáló lehetőségeire is rávilágít. Hiszen a Mayregények (melyeket Magyarországon az ötvenes években betiltottak egy időre) az emberi szabadságot – de az emberi kiszolgáltatottságot is – nagyon megfoghatóan, érzékletesen és közérthetően leíró művek, amelyek a kalandvágó fiatalok fantáziáját minden korban rabul ejtették. Különös jellegzetességük azonban emellett az is, hogy a szabadságélményt a békés léttel kötik össze. Az indiánok Karl Maynál nem támadnak, hanem ellenállnak, a két fogalom közt pedig hatalmas a különbség. Agresszív megnyilvánulásaik az olvasó szemében diszkreditálnák őket. A cseh trampek és a bakonyi indiánok sem szervezkedtek a rendszer ellen, csupán kivonultak belőle. Nem bántottak senkit, de nem is hagyták magukat. Ez a jelenség pedig nagyrészt kivetíthető a keleti tömb kulturális ellenállására: a – sokszor egyszerűen megvalósíthatatlan – nyílt szembeszállás helyett legtöbbször egy másik világ kiépítése, az „első nyilvánosságtól” és a hivatalos kultúrától való eltávolodás valósult meg. Azt hiszem, az indiánkultusz, de a *protest* songok is, Viszockij, Nohavica, Kaczmarski és Cseh Tamás dalai azt tükrözik, ahogy egy generáció – vagy annak egy szelete – definiálta, idealizálta (illetve definiálhatta, idealizálhatta – hiszen Kaczmarski esetében nem tette meg, szembeszegült a definícióval) magát: ez volt az a nemzedék, amelyik

tanúja volt annak, mit jelent, ha politikai programot kovácsolnak a „cél szentesíti az eszközt” elvéből. És nem kért belőle. Elhitte, hogy az erőszak diszkreditál, és mert tudta, hogy az ő igaza más úton is védhető, elvetette az erőszakot. Amennyire bele tudok gondolni, nem ismerek olyan protest songot, amely a rendszer leverésére buzdítana. Lehetett ennek félelem is az oka, de a fenti énekeseket a rendszer mindenképp agitátornak tekintette; lehetett jól megfontolt politikai érdek, hiszen a fiatalság nem volt annyira erős, hogy felvegye a harcot a hatalommal, az alaptalan biztatás pedig tragédiákhoz vezethetett; de azt hiszem, ennél többről van szó: egy (legalább ideiglenesen) megváltozott szabadságideálról. Ennek a szabadságideálnak a komolyságáról tanúskodik, hogy (buddhista szerzetesek mintájára) először Magyarországon, majd Csehországban, végül Lengyelországban is magukat felgyújtva protestáltak fiatalok. De ezzel hozható kapcsolatba a buldózeres kiállításon műalkotásaikat saját testükkel védő festők állásfoglalása is. Abban a világban, ahol a forradalmakat vagy ellenforradalmaknak hívták, vagy véres diktatúrákba torkolltak maguk is, fontos volt, hogy evidenssé váljék, ki volt mindvégig az áldozat. Úgy gondolom, szépen foglalja össze ennek a generációnak az önmagáról alkotott képét Jiri Menzel (jóval későbbi) *Őfelsége pincére voltam*, című filmjében a börtönből szabadult pincér és a könnyűvérűsége miatt elmarasztalt szlovák¹⁷ lány párbeszéde a német falu romjainál: „*A vy jste byl ve válce? – Ne, my Češi neválčíme.*” („*És maga volt a háborúban? – Nem, mi csehek nem háborúzunk.*”)

Az a benyomásom, hogy mindenekelőtt a fenti önértelmezés az oka annak is, hogy ebben az időszakban a bárdok, a popkultúra szokatlanul nagy szerepet kapott. A dalszövegek és az irodalmi mű közti legnagyobb különbséget a befogadó szempontjából ugyanis abban látom, hogy a dalszöveg sokkal inkább igényli, de serkenti is az általa kifejtett világnézettel való azonosulást. Persze Cseh Tamásról, ugyanúgy, mint Adyról, el lehet mondani, hogy ahhoz, hogy szeressük, nem kell az ő szemüvegén keresztül néznünk a világot. De nem vagyok benne biztos, hogy ez az elmélet gyakorlatba is átültethető. Hogy miért azonosul az ember inkább egy dalszöveggel, annak több plauzibilis magyarázata lehet, attól kezdve, hogy a koncert közösségi élményt teremt, amelyben a zene az egyetlen összefogó kapocs a társaság tagjai közt, egészen odáig, hogy a popzene „érvelési mechanizmusa” rendkívül célravezető: a zene azt sugallja, jó neked, jól szórakozol, jól érzed magad, amíg engem hallgatsz, hát akkor nyilván egyetértesz azzal is, amit mondok. Az a fajta békés, de erőteljes ellenállás, ami a hatvanas évektől épülni kezdett, a hetvenes évektől pedig meghatározta Kelet-Közép-Európa arculatát, nem lehetett célravezető, ha nem állít a maga oldalára nagy tömegeket. Anélkül, hogy vitatni akarnám a tamizdat és szamizdat kiadványok jelentőségét, kifejezném abbéli meggyőződésemet, hogy a bárdok dalai nélkül Európa ma távolról sem így mutatna.

Cseh Tamás 1943. január 22-én született. Tanárnak és képzőművésznek tanult, 1972. és 1977. között a Huszonötödik Színház, 1982. és 1998. között a Katona József Színház tagja volt. Első lemezét 1976-ban jelentette meg *Levél nővéremnek* címmel. Dalait legtöbbször Bereményi Gézával együtt szerezte – a dalszövegírás feladata általában Bereményire hárult –, dalainak többsége kódolt nyelven mutatja be a magyarok világhelyzetét (*A 74-es év, Krakkói vonat, Horváth Anna, Presszó*). Dalszövegeiben gyakran találkozunk irodalmi utalásokkal és vendégszövegekkel is, utolsó lemeze megzenésített Ady-versekből áll.

„A Homo Ludenst a könyv teszi szabaddá. Legalábbis annyira, amennyire az ember szabad lehet. [...] Szabad egy könyvet nem végigolvasnia, egy másikat pedig a végétől kezdenie és az elején befejeznie. Szabad felkuncognia ott, ahol a szerző nem is várná azt, vagy megtorpannia pár szónál, amelyeket egy életre megjegyez. Végezetül pedig – és erre egyetlen más szórakozás sem nyújt lehetőséget – behallgathat, miről beszél Montaigne vagy egy pillanatra elmerülhet a mezozoikumban.”

WISŁAWA SZYMBORSKA: OPCIONÁLIS OLVASMÁNYOK¹⁸

*„Egy ilyen lehetőségben hinni
az összeforrott, keringő tömegben
nem lehet – ezt csak úgy érted meg
ha Montaigne-t olvasol és Mozartot hallgatsz.”*

JACEK KACZMARSKI: ÉRTEKEZÉS A TÉRRŐL¹⁹

■ Ha elfogadjuk, hogy a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években elsősorban a fiatalok által kiépített kultúra, amelynek egyik elemét a dalnokkultusz jelentette, *ellenkultúra* volt, a rendszer által támogatott életmódbeli és művészetbeli törekvésekkel szembemenő képződmény (és itt voltaképpen lényegtelen, hogy igaza volt-e Haraszti Miklósnak, amikor amiatt aggódott, hogy a sztálinizmus kiépítette saját autonóm kultúráját, vagy azt az álláspontot fogadjuk el, hogy a sztálinista kultúrpolitika csupán „kívülről”, kényszerítéssel és fenyegetéssel deformálta a kulturális életet), automatikusan el kell fogadnunk azt is, hogy ez az *ellenkultúra* legalábbis elvetette a hivatalos kultúra működési elveit. Attól a ponttól, hogy gyakorlatilag minden, amivel a közember foglalkozott, politikai értelmet kapott vagy kaphatott ahhoz, hogy az új mozgalom sikeres lehessen, nem csupán el kellett távolítani ezt az ideológiát, de a lehetőségekhez mérten ki is kellett tölteni valamivel az utána maradt üres helyeket az élet minden területén. Ha a szocialista ideológia szerint a mindennapi tevékenységektől a műalkotások esztétikáig mindennek (és főként az irodalomnak)²⁰ a kommunizmust kellett építenie, s egyetlen feladata lévén a kijelölt cél felé törekvés, mentessé kellett válnia mindentől, ami félreérthető, kétértelmű (a műalkotások nagy részét ezáltal a „nincsen benne semmi, ámde az legalább érthető” kategóriába rendelve), az új kultúra első feladatává vált ezt a célt egy másikkal helyettesíteni. S mivel a társadalmi rendszer azon eleme, amelynek a hatalom érzékelhetően nem tulajdonított különösebb jelentőséget, maga a személy volt, az új struktúra úgy alakult ki, hogy igyekezzék pontosan ennek az eddig elhanyagolt elemnek kedvében járni. A személy visszakapja saját maga és környezete fölötti rendelkezési jogát, és élni kezd vele. Használni kezdi, oly módon, hogy az végre örömet okozzon neki. Az új generáció elvárja, hogy saját rendszerében jól érezze magát, s ezt az elvárást legitimé teszi az, hogy a rendszer, amiben nem jó neki, nem legitim. A kommunista erkölcs által unalmas, érdektelen kötelességgé degradált testiséggel szembemegy a szabad szerelem. Az agyonkoptatott szocialista dörgedelmek alternatívája az élő, formálható, újra színes nyelv lesz, amely képes többértelműsége, iróniára és humorra. Ez a kultúra az irodalommal és a zenével szemben is az élvezhetőség igényével lép fel. A bárdok dalai, úgy látszik, e két utóbbi igényt sikeresen elégítik ki.

Mint arra már korábban is utaltam, ahhoz, hogy reális intellektuális ellenállás létrejöhessen, szükség volt egy egyesítő ideológiára: ez szerintem a békés, ám határozott ellenszegülés mint az egyetlen legitim állásfoglalás elve. Ennek az ideológiának az elfogadásával bárdok és közönségük nemcsak a többek között Gandhi életmódjából inspirálódó nyugati beat- és rock'n'roll-hagyományt vették át, de a kelet-közép-európai nemzeti önképek, sőt, úgy tűnik, a tizenkilencedik században meg-

születő proletár- és pánszláv mozgalmak kelléktárából is átörökítettek néhány, az összetartozás tudatát erősíteni hivatott motívumot, nem utolsósorban pedig szembe-mentek a rendszer hivatalos önábrázolásával és az általa támogatott popzene főbb elemeivel is.

A rendszer egyik legjellemzőbb vonása a forradalomkultusz volt – az egyetlen legitim forradalmat pedig természetesen a proletárforradalom jelenthette. Ez is az oka lehetett annak, hogy a bárdoknak meg sem fordult a fejükben forradalmat hirdetni. Sokkal inkább azt jelezték, hogy ha valami történhet, azelőtt kell megtörténnie, mielőtt a lázadás reflexszé válik. A *Mury (Falak)* című dal ezt explicit módon kijelenti:

*„Ő fiatal volt és ihletett, őket nem számolta volna senki meg
Ő dallal öntött beljünk erőt, arról énekelt, hogy a hajnal közeleg.
Gyertyák ezreit égették neki, a fejük felett hullámozott a füst
Arról énekelt, hogy az idő a falakat ledönti
Ők pedig vele énekeltek. [...]
Nemsokára már fejből tudták az éneket és a dallam szöveg nélkül
A régi tartalmat hordozta magában, megremegtetve szíveket és fejeket. [...]
Aztán meglátták, mennyien is vannak, erőt éreztek és azt, hogy itt az idő,
És az énekkel a közelgő hajnalról bejárták a város utcáit;
Szobrokat döntögettek és feltépték az utcakövet – Ez velünk van! Ez ellenünk!
Aki egyedül van, az a legnagyobb ellenségünk!
És a dalnok is egyedül volt.*

*Csak nézte a menetelő tömeget
Hallgatta a lépések csattogását
A falak pedig nőttek, nőttek, nőttek
A lábakon lánc himbálózott.”*

Cseh Tamásnál (Bereményinél) ugyanez az álláspont a következő módokon árnyalódik: néhol ironikus (lásd *Demonstráció*:

*„Ho-ho-hó, ho-ho-hó, ho-ho-hó, hó!
Szerintem ez valami demonstráció...
Te nem csak véletlen mutatod magad,
mint lepedőbe bűjt kísértetalak! [...]
Ho-ho-hó, ho-ho-hó, ho-ho-hó, hó!
E köpés, ha lehet, még jobb demonstráció... [...]
O-ho-ho-hó, ho-ho-hó, ho-ho-hó, hó!
Ez eltűnés! A lehető-legeslegjobb demonstráció!”),*

néhol lemondó, jóslatszerű (Tíz év múlva:
*„Magamat láttam tíz év múlva itt,
hallottam ezt, a mostani dal hangjait.
És attól féltem, nehogy majd ez legyen,
csak tíz év múlva ne ez a dal legyen”*),

néhol ironikus és lemondó is egyszerre (*Presszó*:
*„És... kérném, nem lehetne másképp?
Nem. Mert ez egy eszpresszó.
És... és mondja, nem lehetne...
A poharára gondol?*

Igen, nem lehetne elvinni innen előlem?

Nem... nem... mert ez egy eszpresszó.

Hm, de finom. Príma hely. Hm, de finom, príma hely.”).

Hogy miként válhattak a bárdok dalai egy generációt összekovácsoló közeggé? Sok szempontból úgy, mint Nyugaton a rock. Az elidegenítő körülmények közt tanuló és dolgozó fiatalok szabadidejükben teremtettek maguknak egy másik, élvezhető világot. Nagy-Britanniában a rockrajongók Amerika képét idealizálták,²¹ Kelet-Közép-Európában a kép komplexebb volt, erre azonban később még kitérek. A dalok hallgatóit egyesítették nemcsak hasonló életkörülményeik, de – már amennyire lehetett – öltözködési módjuk, hajviseletük is.²² Zenehallgatásuk a távolságtartó műélvezettől elmozdult az aktív részvétel felé: ha táncolni nem is táncoltak feltétlenül, énekelni ők maguk is énekelhették a már ismert dalszövegeket, ha gitározni tudtak, ők maguk is játszhatták azokat – ez pedig erőteljes érzelmi reakciót váltott ki bennük.²³ A hallott dalokat szociális, politikai és kulturális helyzetüktől függően értelmezték szintén ők maguk,²⁴ a kedvükért létrehozott kultúrának pedig kritikussai is lehettek, saját maguk diktálva annak szabályait.²⁵ Amit a nyugati popzenével foglalkozó szakirodalomban gyakorta hangsúlyoznak (pl. Will Straw vagy Peter Wicke), az általam tárgyalt dalszövegek hatásmechanizmusának feltérképezéséhez azonban nem adhat fogódzót, az a fogyasztói társadalom hatása, a lemez saját tárgyi valójában való jelentősége. Ezzel szemben viszont a – sokszor magánlakásokban tartott – koncertek, a felvételek titokban történő egymásnak adogatása összeesküvés-hangulatot teremthetett, ez pedig már működhetett úgy, mint közösséget szervező tényező.

Peter Wicke arról ír, hogy a rockot Amerikában sokáig népzenenek tekintették.²⁶ Szergej Usakin, a Princeton antropológia és szláv tanszékének professzora rádiós interjújában²⁷ hasonló módon definiálja azokat a dalokat, amelyekben a háborúból megtért orosz katonák számolnak be élményeikről. Míg nyugaton a rockot népzene-nek tekintők elsősorban abból indulhattak ki, hogy az elitnek legtöbbször nehezen nevezhető társadalmi réteg is igényt tartott saját kultúrára, addig Usakin szerint a katonadal próba a közösségi élmények feldolgozására. Mindkét fenti vonás jellemzi a bárdok zenéjét is – a közösségi tudat kiépítésére való törekvést az anekdoták és politikai viccek számának megnövekedése is jelzi – sőt maga az a banális tény is a népdalokhoz teszi hasonlatossá az általam tárgyalt popszámokat, hogy zene és szöveg leggyakrabban egységet alkot bennük. Mégis van néhány alapvető különbség: ezeknek a daloknak a szövege nem a hagyományos konvenció által előírt képekből építkezik. Szövegükön, dallamukon a közönség igyekszik nem változtatni, amikor továbbadja, szerzőiket nem egyszerűen ismerik, de kultuszuk is kialakul, a rajongókat pedig közös példaképük is összeköti. A bárdok dalai, ha részben hasonló igények is hívták őket életre, mint amelyek a népköltészet kialakulásához vezettek, új elvek szerint működnek.

A legelterjedtebb ideológia a könnyűzene a könnyűzene fölé helyezi.²⁸ Mary Sue Morrow ezt a szemléletmódot összekötötte olyan szélsőséges gyakorlatokkal is, mint a *Mein Kampf* retorikáját alkalmazó, a német „komoly”, „szabályos” zenét a „sekélyes” olasz darabokkal összevető kottafüzetek zeneértelmezése.²⁹ A könnyűzene rajongói később is minden szempontból kiutasítottnak érezhették magukat az úgymond elit szférából, de a *hivatalos* szférából, a társadalom fontosabbik feléből is. Az alternatív kultúrára való igény a kultúra demokratizálódásának igényéből fakad. A „magas”, de ugyanígy a hivatalos irodalomtól is elhatárolódnak a dalszövegek, a kívülálló számára nehezen értelmezhető nyelvet használva – ennek egyik szélsőséges megnyilvánulását a cseh tramp-dalok jelentik, amelyeknek szövegértelmezéséhez külön szótár szükségeltetik. A zene és szöveg elegyből új anyag áll össze, amely a

zenével szemben felmerülő (a diszkurzív nyelv által biztosított)³⁰ érthetőségre, értelmezhetőségre – az esszében megjelenő, kicsit félrevezető terminussal élve: egyértelműsége, az irodalommal szemben pedig a befogadás élvezhetőségének igényére válaszol. Az ezzel a kóddal íródott mű sem a zene-, sem az irodalomtudomány számára nem teljes mértékben áttekinthető, mert nem ugyanabból az anyagból készül, mint a „magas” zene, és nem is ugyanabból, mint a „magas” irodalom.

Van Jacek Kaczmarski dalaiban egyfajta elvont szolidaritáskereső – s ez az, ami nagyon sokban rokonítja őket a Cseh Tamás-dalokkal –: az egyre elérhetlenebb minőségi kultúra az, amiben a megváltás gyanítható; a minden irányba szerteágazó utalások teszik igazán nemzetközivé s egyben politikai szempontból is nagyon aktuálisá és tanulságossá ezeket a szövegeket:

*„Fölöttem a fokhagymaszagú bennszülöttek állnak, én pedig érzem
Ahogy fővárosból küldött levéllel változom, amely mindenkit hidegen hagy.
Valamikor itt Románia lesz, a – már Fekete – tenger hullámszik
A dalok talajává pedig Ovidius teste és világa válik.”*
(Starośc Owidiusza – Ovidius öregkora)

*„Már hemzsegnek az emberek kint
Ahol a Vörös Ló áll mozdulatlan
Ó, hogy szeretnék olyan lenni mint ők mint ők
Mily terhes az mit érzek mit tudok.”*
(Kasandra)

*„Ha engem a vörös elad a vörösnek
és életre kelek a nemzetközi heccért
akkor többet soha már egy szót sem szólok
bárki is venné a szájára Witkacyt.”*
(Witkacy do kraju wraca – Witkacy visszatér az országba).

A Cseh–Bereányi-dalokban a fentire nagyon emlékeztető világnézettel találkozunk. A szolidaritás lebomlik a társadalmi, politikai helyzet által és a kulturális hagyomány által kreált egységre, a két egység pedig két külön szférát fed le. Ami az el-sőt illeti, annak terepe Közép-Európa; ez legkonkrétabban a *Krakkói vonatban* fogalmazódik meg:

*„Habzó cseh sört iszunk az étkezőkocsiban,
nézz ki, a hajnali tájnak hangulata van.
NDK fülbevalód szórja fényeit,
váltunk át koronára 65 zlotyt. [...]
Osztrák öngyújtóm lángja fellobban,
Krakkó felé megyünk. [...]
Nyúlj át az abrosz fölött, lássam gyűrűdet,
azt a szemkápráztató követ,
tavalyelőtt Dubrovnikban vettem még neked,
lám csak hát voltak nekünk élményeink.”*

De az *I love you so* is ennek a közös területnek a határait szabja meg, csak a másik irányból, egyben elhatárolódva attól az idealizált Amerika-képtől, amely a kelet-közép-európai fiatal generáció kulturájának kialakulásában is katalizátor lehetett:

„Minket a tánczene szó,
 valami I love you so
 hozott össze...
 Valami dal, amibe
 azt magyaráztuk mi bele,
 hogy dubidu... [...] *ó az a rohadt énekes
 kár, hogy angolul énekelt
 miért nem énekelt minékünk, bárhogyan, akárhogy, valahogy, magyarul.*”

A második szféra a világirodalom nagyjainak arcképeiből kreálódik meg, talán még kevésbé optimista módon, mint ahogy Kaczmarskinál. A dalokban feltűnik az önmagát ismétlő, cseppet sem dicső, mindenkit korrumpáló történelem képe (*FM. Dosztojevszkij és az ördög:*

„Mert jó, mondjuk szenved ott, Fjodor Mihajlovics,
 és midőn visszatér, sok akadály nincs,
 a nagy könyveket
 írhatja meg. Ám de most figyeljen, Bátyuska!
 Mert e nagy művekben káromolja majd
 régen volt társait, kikkel most összetart,
 s a cár ellen itt
 összeesküszik.”);

történelmi kontextusukból kiemelt, örök érvényű tanulságot hordozó, mondhatni ezópusi tanmeseként olvasott szövegek:

„Itt állunk úgy, mint a mór vezér,
 magunk kifosztva másokért,
 itt állunk és a szánk nyitva van,
 hogy ez aztán tud, ez a Shakespeare William!”
 (Dal a ravaszdi Shakespeare Williamról).

Az írók, költők azonban leggyakrabban mint emblematisz figurák jelennek meg, élettörténetüket, világnézetüket képviselik, azok bizonyulnak érvényesnek az aktuális, elidegenítő körülmények között is:

„Akkor szeretnék megállni ott,
 kinek nincs apja, anyja, nincs köze,
 egy vendég, ki látok és tapasztalok,
 kinek karima alól néz ki szeme.”
 (Ady utolsó fényképe)

Ha egy pillantást vetünk a fenti szemelvényekre, a következő szembeszökő tényel kell számot vetnünk: a dalszövegek olvasatában az irodalom hangsúlyosan ezópusi jelleget ölt. Azaz okít, (követendő vagy elrettentő) példával szolgál, esetleg csak ábrázol, de az is a magunkba tekintést szolgálja. Ennek a fejezetnek a mottójában Wisława Szymborska azt állítja, bizonyos magasröptű intellektuális kalandokra csupán az irodalom szolgáltat(hat) terepet. Az utána következő Kaczmarski-részlet már önmagában is cáfolata ennek a kijelentésnek. Úgy tűnik, a bárdok egyes dalszövegei késznek közönségüket meghívni arra a szellemi kóborlásra, amelyre eddig csak a

könyvek juttathatták el olvasójukat. (Teszik mindezt természetesen saját irodalom-definíciójuknak megfelelően.) Mindemellett csöppet sem lebecsülendő esztétikai élményhez juttatják hallgatóságukat. Autonóm módon játszanak el a rendelkezésükre álló nyelvvél. Funkciójuk tehát kísértetiesen emlékeztet az irodalom által betöltött funkcióra – azzal a különbséggel, hogy a nyelv, amelyből a dalszövegek építkeznek, nem a pusztá *langue*: kihagyhatatlan eleme a zene. Ez az, ami megnehezíti e dalok értelmezését, hiszen a zenét eltávolítva a megcsonkított kód sokszor olyankor is esetlennnek tűnik, ha a szóban forgó dalszöveg saját magával szembeni elvárása az irodalommal is kapcsolatot létesíteni. A következő felvetéssel szeretném megkönnyíteni helyzetemet s áthidalni a zene által jelentett problémát:

Mint azt fentebb már kijelentettem, a bárdok dalainak egy része magában hordozza az irodalom összes – az ő szempontjukból lényeges – funkcióját. Mindezt pedig teszik oly módon, hogy a végeredmény *élvezhető*, könnyen megközelíthető legyen. Teszik ezt egy olyan korban, amelyben az irodalomolvasás az úgymond nem „vájít fü-lűek” számára jelentős kihívás lehet. Plauzibilis lenne tehát a felvetés, hogy ezek a dalszövegek igenis *irodalomként* működnek, szeretnének működni – csakhogy egy másik rendszeren belül (ugyanúgy, ahogy a *zene* fogalmának is egy másik rendszer szabályai szerint felelnek meg). Meg kell próbálni tehát a – véleményem szerint – saját magukkal szemben irodalmi igényvel fellépő vagy az irodalommal kapcsolatba hozható dalszövegeket annak egy, a fentebb már vázolt szubkulturális rendszerbe való *transzponálásaként* értelmezni – transzponálásaként, amely kódváltást igényel és eredményez (a *szubkulturális* szó itt minden pejoratív felhang nélkül értendő, *marginális*, a *magasnak* tekintettől, illetve a hivatalostól eltérő kultúrára utal). Mit is jelent ez pontosan? Azt, hogy (Itamar Even-Zohar *Fordítás és átvitel/átvétel* című, az interlingvális és intralingvális fordítás analóg volta mellett is érvelő esszéjén felbátorodva), megpróbálom *fordításnak* tekinteni az általam vizsgált dalszövegeket. Nem föltétlenül konkrét irodalmi művek átültetésének egy másik kódrendszerbe, hanem pontosan a „magas” irodalom hozzáférhetővé tételének egy nemrég megerősödött és önálló kulturális elvárásokkal fellépő közeg számára. Hiszen itt is arról van szó, hogy a különböző módszerekkel, különböző kódok segítségével láttatott világok egymás mellett nem csupán megférnek, de ki is egészítik egymást egy teljes kép érdekében. Miért ne lehetne ezt az egy nyelv keretein belül működő különböző kulturális rendszerek esetében is érvényesnek tekinteni?

Újabb fogódzót nyújt az a tény, hogy a fordításelméletben minden jel szerint Roman Jakobson óta léteznek azok az alapterminusok, amelyek segítségével a dalok könnyebben leképezhetővé válnak. Jaques Derrida *Bábel-térítők* című írásában idézi az *On translationt*, melyben Jakobson *inter-* és *intralingvális* fordításról, valamint *transzmutációról* beszél. Az első fogalom nem szorul magyarázatra. A *transzmutáció* vagy *interszemiotikus* fordítás „nyelvi jeleket nem nyelvi jelek segítségével interpretál”. Például, horribile dictu, a zene segítségével. Az *intralingvális* fordítás ugyanakkor „nyelvi jeleket értelmez *ugyanazon* nyelv más jeleinek segítségével”, ez pedig „nyilvánvalóan azt feltételezi, hogy végső esetben pontosan meg tudjuk határozni egy nyelv önazonosságát és egységét, határainak pontos vonalát”.³¹ Azt hiszem, ez az utolsó gondolat gyönyörűen összefoglalja azt, amit megpróbáltam vázolni szub- és magaskultúra viszonyával kapcsolatban. Nyitva marad a kérdés, hogy ellenkező irányú fordításról – a populáris kultúra magaskultúrába való transzponálására tett kísérletekről lehet-e beszélni. Nem tartom kizártnak, hogy például a slamköltészet ebbe a kategóriába sorolható, azonban jelen dolgozat keretein belül ennek elemzésével nem foglalkozom.

Adott még a dalok által megejtően elemi, empirikus alapon felvázolt világ kérdése. A korábban már idézett Kodaj-írásban a könnyűzenével kapcsolatban a követke-

zöket olvashatjuk: „ez az a zenetípus, amely közvetlen összefüggésbe hozható a testtel”; „a könnyűzenét jellemzően a szexuális asszociációkat keltő tánc- vagy ábrándzeneként szokás zárójelbe tenni, mintha egyetlen funkciója a nemi fantáziák artikulálása lenne”.³² Mi van akkor, ha a testiség (nemcsak mint szexualitás, hanem mint bármely *közvetlen*, elemi erejű tapasztalat forrása) jelenti az általam tárgyalt dalszövegek számára az utat a világ leképezéséhez? Ez a gondolkodásmód nem elvont, sokkal inkább képi. Vajon megkockáztatható-e a kijelentés, hogy a szabad szerelem és a szolidaritás eszméje nem véletlenül bukkan fel ugyanazon a kulturális rendszeren belül? Jogos lenne-e összefüggésbe hozni, akár egymásból is eredeztetni a kettőt, azt kijelentve, hogy a szabad szerelem képi megfogalmazása a szolidaritás ideálját indukálja? Felfogható-e a kettő mint az eszme mikrorendszerből makrorendszerbe való transzponálása? És végezetül, összekapcsolható-e mindez a fordítás gyakorlatával, amelyről Derrida (először Benjaminget idézve) így számol be: „Ahogy tudniillik egy edény cserepeinek ahhoz, hogy összeilleszthetők legyenek, a legparányibb peremvonalrészletükkel is illeszkedniük kell egymás vonalához, ám azonosnak lenniök korántsem szükséges, így kell a fordításnak, az eredeti mű értelméhez való mindenképpen hasonulás helyett, szeretettel s az eredeti elgondolásmódot saját nyelvi közegében a legapróbb részletekig kidolgozva, olyképp alakulnia, hogy a kettő együtt, mint egyetlen edény töredéke, töredéke egyetlen nagyobb nyelvnek, jelenjék meg.« Kísérjük figyelemmel ezt a szerelmes gesztust, e szerető (liebend) mozdulatát, mely a fordításban működik (œuvre). Nem alkot újra, nem állít helyre, nem ábrázol, lényegében nem adja vissza eredeti értelmét, kivéve az értelemnek végtelenül kicsi érintkezési vagy kényeztetési pontját. Kitágítja a nyelvek testét, a nyelvet szimbolikus kiterjedésébe helyezi”; „lehetővé teszi számára, hogy adjon és kapjon”³³ Úgy gondolom, a korszak vizsgált dalai esetében éppen ez a jelenség figyelhető meg.

■ JEGYZETEK

1. Karel Kouba – Vítek Schmarc: „Tank míru” – Traktor jako popkulturní emblém československého socialistického realizmu („A béke tankja” – a traktor, mint a csehszlovák szocialista realizmus popkulturális emblémája). <http://sorela.cz/web/articles.aspx?id=31> (Utolsó letöltés: 2013. május 9.)
2. *История России. XX - начала XXI века. (Oroszország története. A XX század és a XXI század eleje)*. Szerk. - . В. Милов (L. V. Milov). ЭКСМО (EKSZMO), Moszkva, 2006. 740.
3. *Культура XX. в. (A XX sz. kultúrája)*. Ю. С. Рябцев: История русской культуры. (Ju. Sz. Rjabcev, Az orosz kultúra története). Росмэн (Roszmen), Moszkva, 2003. 380.
4. *Česká literatura od počátku k dnešku (Cseh irodalom a kezdetektől napjainkig)*. Szerk. Jan Lehár, Alexandr Stich, Jaroslava Janáčková, Jiří Holý. Nakladatelství Lidové Noviny, 772.
5. Uo. 775.
6. Uo. 806.
7. Uo. 814.
8. Uo. 807.
9. Uo. 822.
10. Idézi *Česká literatura od počátku k dnešku*. 832.
11. Uo. 867.
12. Uo. 868.
13. Uo. 871.
14. <http://www.nohavica.cz/cz/jn/bio/bio.htm> (Utolsó letöltés: 2013. április 24.)
15. http://dhhbeg.hu/Indiannap_2012 (Utolsó letöltés: 2013. május 8.)
16. <http://veol.hu/hetvege/a-sasokban-minden-lathato-otveneves-a-bakonybeli-indiantabor-1313550>. (utolsó letöltés: 2013. május 8.)
17. A regényben a lány nemzetiségére nem történik utalás, a filmben a beszédmódjából lehet azt kikövetkeztetni, olyan hibákat vét, olyan szavakat téveszt, amelyeket szlovákok szoktak, ha csehül beszélnek. Véleményem szerint elsősorban azért volt fontos ez, hogy a fenti párbeszéd létrejöhesse.
18. Wisława Szymborska: *Lektury nadobowiazkowe*. Wydawnictwo Literackie, Krakkó, 1996. 6. Ford. tőlem.
19. Jacek Kaczmarski: *Traktat o przestrzemi*. Ford. tőlem. Az elkövetkezőkben idézett összes dal a dalnokok hivatalos honlapjáról származik, ezeket nem fogom külön leírni. A fordítások minden esetben az én fordításaim.
20. Wojciech Tomasiak: *helyettesítheti-e az építész az irodalmat? A monumentális propagandáról*. Ford. Dányi Gábor. Korunk 2013/2. 9–28.
21. Peter Wicke: *Rock Music. Culture, aesthetics and sociology*. Ford. Rachel Fogg. Cambridge University Press, Cambridge, 1990. 61.
22. Uo. 73.
23. Uo. 53.

24. Uo. 67.
25. Robin Balliger: Politics. In: *Key terms in popular music and culture*. Szerk. Bruce Horner, Thomas Swiss. Blackwell Publishers, Massachusetts, 1999. 61.
26. Peter Wicke: i.m. 3.
27. Сергей Ушакин: *Солдат или киллер? О чем поют "афганцы"* [Katona vagy gyilkos? Amiről az „afgánok” énekelnek]. (<http://www.svoboda.org/content/article/24958826.html>, utolsó letöltés: 2013.május 15.)
28. Lucy Green: *Ideology*. In: *Key terms in popular music and culture*. 61.
29. Kodaj Dániel: *Értelem szövedéke, hangok*. (<http://www.replika.c3.hu/49/49-07.pdf>, utolsó letöltés: 2013.május 15.)
30. Theodor W. Adorno: *Töredék a zenéről és a nyelvről*. Ford. Zoltai Dénes.
31. Jaques Derrida: *Bábel-térítők*. In: *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*. Szerk. Józán Ildikó, Jeney Éva és Hajdu Péter. Balassi, Bp., 2007. 276.
32. Kodaj Dániel: i.m.
33. Derrida: i.m. 292, 293.



ADA MILEA

Csak télen szeretsz

(Tu mă iubești doar iarna)

Engem csak télen szeretsz mert forró a vérem
Nyáron mindig mást szeretsz ki hidegebb szerelmi téren
Mi mindketten imádunk téged ez lett a mi sorsunk
Ezért van az hogy alig várom ha hidegtől piros az orrunk

Téged nem érdekel ha minden reggel s ebédre is ugyanaz van
Az persze fontos hogy mindig legyen ital a pillepalackban
A második pohár után berúgsz vagy eleve úgy érkezel
De én tűröm ezt is most is és mindig hogy sokadszor is szétesel

Engem csak nyáron szeretsz máskor elfoglalt vagy
Vagyis tavasszal ősszel s télen mindig csak hajtasz hogyha hagylak
Én mindenképp várlak nap nap után mert mindig úgy hiányzol
Lehet nem is szeretnélek úgy ha alig mozdulsz ki a házból

A kismalacok

(Purcelușii)

Tél van igazi tél
Most minden kismalac fél
Mehíztak s megy a zene:
 Ne vágjuk le ne vágjuk le

Bedobtak néhány trükköt ők
 Ne vágjuk le ne vágjuk le
Hogy híres rajzfilmszínésznők
 Ne vágjuk le ne vágjuk le
Hát eljött még egy tél
És még minden malac él
Nagyok lettek s a dolog úgy áll
Hogy tőlük függ élet és halál

Tél van igazi tél
Nyakunkon a pengeél
Bár lenne még mit falniuk
Levágna a malacok

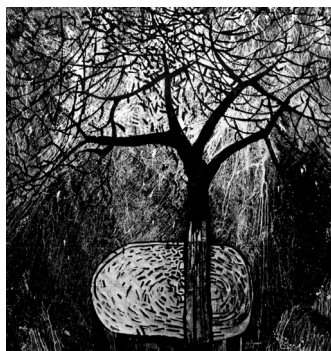
PAULIK HILDA

A GARABONCIÁS EGYÜTTES MŰKÖDÉSE ÉS DALSZÖVEGEI A RENDSZERVÁLTÁS ELŐTT

■ Írásomban a hatvanas-hetvenes években kibontakozó erdélyi magyar könnyűzene helyzetéről szeretnék átfogó, noha szükségképpen vázlatos képet nyújtani. A pontosság és hitelesség kedvéért esettanulmányyszerűen a hetvenes évek második felében megalakult Garabonciás együttes történetét, szövegvilágát és attitűdjét vizsgálom.

A diktatúra éveiben fellendülő erdélyi könnyűzene alakulása a Garabonciás együttes történetén keresztül jól nyomon követhető. A zenekart rendhagyósága miatt szintén érdemes kiemelni, ez főként a zenekar stílusbeli egyediségében gyökerezik, amelyet a beat életérzéseket és magatartásformákat közérthetően megfogalmazó, Kinde Annamária által írott dalszövegek képviselnek. Kinde dalszövegeinek talán legfontosabb jellemzője az, hogy sosem semlegesek, a hallgatót sokszor állítják a vagy-vagy dilemma elé, megidézve ezáltal Janis Joplin vagy Jimi Hendrix sajátos szövegvilágát. Az együttes dalszövegei tehát a romániai magyar könnyűzene, ezen belül a beat és rock stílusának képviselője révén a békés, de határozott lázadó attitűdöt, a fiatalságot érintő, általános érvényű dilemmákat, kérdéseket fogalmazzák meg.

A popkultúrát, pontosabban a country-beat stílust képviselő Garabonciás-dalszövegek a költészet és a könnyűzene elemeiből építkezve egy sajátos elegyet képeznek, poétikusságuk révén irodalomként is értelmezhetők. Az általam vizsgált szövegek a *nem pusztán irodalom, és nem pusztán zene* értelmezéssel ragadhatók meg a leginkább, hiszen egy, a popkultúra és az irodalom határ-



...a hatalomnak való
behódolás, az
eltömegesedés,
az érdektelenség,
a tudatlanság, a
dominálo állapotokra
való reflektálás hiánya,
valamint a monoton
hétköznapiokba való
belenyugvás kapcsán
fogalmazódnak meg
leggyakrabban kritikák
a Garabonciás-
szövegekben.

Részlet egy hosszabb tanulmányból

mezsgyéjén elhelyezhető jelenséggel állunk szemben, ahol „a nyelv, amelyből a dalszövegek építkeznek, nem a pusztá *langue*: kihagyhatatlan eleme a zene”.¹

Az erdélyi zenekar jelentőségét igyekszem az adott történelmi kontextus összefüggésében vizsgálni, ennek értelmében fontosnak tartom a romániai magyar könnyűzene történetének rövid ismertetését. Ezt követően részletesebben foglalkozom az együttes működését befolyásoló tényezőkkel, majd a zenekar által közvetített attitűdök és a domináns témátípusok szempontjából vizsgált dalszövegekre térek rá.

A romániai magyar könnyűzene alakulástörténete

■ Az 1940-es és '50-es években meglehetősen ellentmondásos volt a romániai magyar könnyűzene helyzete, olyan értelemben legalábbis, hogy az legfeljebb szövegében volt és lehetett magyar:² gyakran kimerült a korabeli román nyelvű dalok magyarra való lefordításában. A hatvanas évek vége azonban erőteljes változást hozott, erre az időszakra tehető ugyanis egy, a társadalmi problémákra érzékenyebb, az Amerikai Egyesült Államokban kialakuló, de főként Nyugat-Európában gyökeret verő kulturális mozgalom helyi változataként jelentkező beatnemzedék megérése.

Helyi szinten ebben a periódusban fogalmazódik meg egy olyan jellegű könnyűzene igénye, amely a szórakoztató jellegén túl a művelődés, a művészet részeként működhet.³ Ezt a felismerést követően első intézményes támogatókként jelentkeztek a romániai rádióadók kolozsvári, illetve marosvásárhelyi stúdiói, amelyeknek köszönhetően „elnéptelenednek a városok utcái, a beatkorosztályok fülüket a rádiókra tapasztva ülnék otthon” – írja visszaemlékezésében a folyamatban részt vevő Egyed Péter. Nem sokkal később, 1969-től a Román Televízió magyar nyelvű szerkesztősége szintén meghatározó szerepet vállalt a jellegzetesen romániai magyar könnyűzene kialakításában. A magyar adás nyilvánosságot biztosított a többnyire kommerszként elkönyvelt táncdalok, az irodalmi szövegeket is feldolgozó, ugyanakkor a népzenei hangvétel felé mutató folk, valamint az újonnan jelentkező beat számára egyaránt.

Egyed Péter egy retrospektív jellegű írása az intézményes háttér bemutatásán túl a folyamatban részt vevő fiatalok nézőpontjából mutatja be a korszakot: „Ez volt az élet, amiért érdemes volt... napfény az erdei tisztáson”⁴ – írja. A zene egyfajta közösség-szervező erőként működött, „a kaszthoz való tartozás”⁵ egyik fontos feltétele volt, amelyet a lázadás és az egyre erősödő szabadságéhszmény növelt: „a szabadság zenéjének átélése pszichikusan is felszabadította a beatnikeket, spontánabbá, keresetlenebbé tette a viselkedést és a szóhasználatot, preferálta a rá- és együttérzést, lebontotta a sok rettenetes viselkedési és kommunikációs sémát, nevetségessé tette azokat. Közelebb hozta az embereket egymáshoz, kiengedte természetes érzelmeiket.”⁶ Mindez egy, a társadalmi kérdésekre érzékenyebb nemzedék születését igazolja, amely a hivatalos propagandával szembeni ellenállás kultúrájának alapját képezte.

A rádiókból áradó új stílus hatására, valamint a rendszer visszaszorító kezdeményezéseinek ellenére, vagy éppen ennek zavarát kihasználva, Székelyudvarhelyen könnyűzenei fesztivált szerveztek. Az 1970-es évek elején, a romániai magyar könnyűzene egyre erősödő fórumának számító televízió támogatásával országos sikernek örvendő fesztivál jött létre: a Siculus fesztivál. A rendezvényen a fiatal tehetségek számára lehetőség nyílt a bemutatkozásra, ugyanakkor a kötelezően előadott román nyelvű dalok mellett a fellépők magyar számokkal is színpadra állhattak.⁷ Boros Zoltán, a Román Televízió magyar adásának szerkesztője a magyar számok kapcsán kiemeli azt, hogy ő, illetve a táncdalfesztivál további támogatói és kitalálói nemcsak a hazai együtteseket és magyar nyelvű dalokat támogatták, de főként a saját, hazai szerzeményeket, bízva abban, hogy a zenei műfajokban, akárcsak az iroda-

lomban, létrejöhet egy tipikusan erdélyi változat.⁸ A Siculus fesztiválok fontossága ugyanakkor a stílusbeli és műfaji sokszínűségben gyökerezik, hiszen a folk, a tánczene és a beat képviselői egyaránt teret kaptak a rendezvényeken. Ez utóbbinak, a kapitalista országokból származó beat stílusának hivatalos formában való megjelenése révén „a hatalom hallgatólagosan tudomásul vette, hogy a fiatalok többsége hallgatja és utánozza a nyugati zenét”.⁹

Ez a székelyföldi kezdeményezés négy éven keresztül, az 1973-as évvel bezárólag töretlen sikernek örvendett, ezt követően a hatalom nem engedélyezte tovább ezt a fajta nyugatias légből kapott rendezvényt, fenyegetőnek érezhette ugyanis a tényt, miszerint a fiatalok „közömbösséggel hallgatták a szocializmus építésére való felhívásokat, ehelyett a nyugati kultúra, a hippimozgalom, a beatköltészet érdekelte őket”.¹⁰ Ekkor a művelődés ellenőrzésének, valamint a személyi kultusz kiteljesítésének céljából útjára indult a *Megéneklünk, Románia (Cântarea României)* elnevezésű rendezvénysorozat, amelynek következményeként nagymértékben korlátozott az alkotói szabadság, és erősödött a hivatalos propaganda hatása. A visszatérő nacionalizmus, szocialista realizmus és személyi kultusz „hihetetlen kárt és szenvedést okozott, lefejezte az autentikus zenei beat-rock mozgalmat”.¹¹ Az erdélyi, magyar nyelvű könnyűzene hamarosan elveszítette legfőbb támogatóját, a Román Televízió magyar nyelvű adásának szerkesztőségét, majd nem sokkal később megszűntek a kolozsvári és marosvásárhelyi rádióstúdiók is. Idővel a magyar nyelvű együttesek egyre inkább arra kényszerültek, hogy a különféle rendezvényeken és fesztiválokon román nyelvű dalokkal lépjenek a közönség elé, illetve hogy saját dalokat is román nyelven írják.

Az 1960-as évekre körvonalazódó beat stílus Európa-szerte jelentős sikereket ért el, a magyar zenetörténet új korszakát nyitották meg a hatvanas évek elején megjelenő magyarországi beatzenekarok, így az Illés és az Omega. A romániai magyar kisebbség nem volt ilyen szerencsésnek mondható helyzetben, hisz ami a Ceaușescu-rendszer első, „átmeneti engedmények” korában, azaz 1968 és 1972 között végbemelő ideológiai lazulás periódusában megvalósulhatott, az nehézségekbe ütközött, majd elsorvadt az „erőszakos diktatúra” bevezetésének időszakában.¹² A kényszerű elszigeteltség állapotában élő és az angolszász rockzene hatásaitól óvott fiatal generáció a felvázolt körülmények ellenére igyekezett megteremteni a romániai magyar könnyűzene alapjait.

A country-beat stílusú Garabonciás zenekar története

■ 1976-ban alakult meg a magát country-beat stílusú zenekarként meghatározó Garabonciás együttes. Az erdélyi magyar beatnemzedék nagyváradi képviselője, a híres Metropol Group mellett a Garabonciás együttesnek szintén sikerült felküzdenie magát a legjobb romániai magyar zenekarok közé. A Temesváron megalakult együttes általános népszerűségének oka főként a négy hangra kidolgozott, igényes és gazdag zenei repertoárban keresendő.

Csutak István az együttes létrejöttének történetét néhány meghatározó előzmény összefüggésében látta. Az említett frontember már fiatalon elkezdett saját dalokat írni, illetve főként Áprily-verseket megzenésíteni. Első együttesét a petrozsényi líceumban alapította meg, ennek kapcsán így emlékezik: „főleg olyan dalokat muzsikáltunk, melyeknek kottáihoz hozzájutottam, és a nagy román többségű iskolai közegben elfogadták a diáktársak: Beatles, Omega – és a Szabad Európa Rádió adásaiból magnóra felvett és onnan leírt dalokat”.¹³ A történet komolyabb része akkor következett, amikor a hetvenes évek elején a kolozsvári konzervatórium tanárai rendszeresen járták az országot a tehetséges diákok feltérképezése, „verbuválása” végett: „gon-

dolom, hamar kiderült, hogy exhibicionizmusom mérhetetlen, és hogy én gitározni, énekelni szeretném a saját dalaimat”¹⁴ – emlékezik vissza Csutak István. Az ezt követő periódus a fölfelé ívelés időszaka volt, hiszen Boros Zoltán rendszeresen rögzítette az akkor még középiskolás Csutak István dalait. A Garabonciás zenekar tagjai időközben megismerkedtek egymással, de zenei előképzettséggel kezdetben csak Csutak István rendelkezett, akiből hivatásos zenészt akartak faragni szülei. A zenekar imázsát az említett frontember tudatosan alakította: „kellett nekem egy hosszúszőkehajú gitáros lány, aki egy piros basszusgitáron játszik”.¹⁵ A basszusgitár kapcsán egyik írásában Boros Zoltán megjegyzi: „Már a felállítás (a basszusgitár jelenléte) is jelzi, hogy a popzene felé kacsingatnak”,¹⁶ e hangszer tudniillik a modern zene markereként működött, s ebből kifolyólag gyakran a rendszerellenes tiltakozás jelképeként értelmezték. Az együttes létrehozása ugyanakkor politikai összetevőkkel is járt, a hatalom képviselőinek beleegyezése a kezdeményezés fontos feltételének számított. Ennek kapcsán a következőképpen nyilatkozott Csutak István: „Az együttes léte az ország más részeire kevésbé jellemző, engedékenyebb körülményeknek köszönhető”,¹⁷ majd többször is kiemeli a temesvári Casa Studentilor (Diákház) demokratikusnak nevezett intézményét, amely a magyar nyelvű és kezdő zenészek, zenekarok kezdeményezéseit felkaroló és megkülönböztetés nélkül támogató művelődési szervezetként működött. Temesvár szigetként létezett, olyan értelemben legalábbis, hogy az ország más részeihez képest engedékenyebbnek mondható körülményekből adódóan a magyar cenzúrafelelősök az együttest, illetve általában a magyar egyetemisták csoportját képviselték a rendszer ellenében, és nem fordítva, ugyanakkor nem ragaszkodtak feltétlenül a veszélygyanús szövegek módosításához sem. Fontos kiemelni továbbá a zenekarnak a Román Televízió magyar szerkesztőségével ápoltt szoros kapcsolatából származtatható prioritásait is. A román szerkesztőséghez képest ez utóbbiban a cenzúra sokkal lazább volt: „még farmerban és hosszú hajjal is részt vehettünk a filmezéseken”¹⁸ – emlékezik vissza Fogarassy Ildikó, a zenekar egyetlen női tagja. Mindez nagy szó volt akkoriban, a nyugati beat trendjének imitálását ugyanis rossz szemmel nézte a rendszer. Mindez ugyanakkor korántsem jelenti azt, hogy a magyar zenekarok szabad kezet kaptak: idővel a magyar nyelvű szövegek fokozatosan a figyelem középpontjába kerültek, s ezzel párhuzamosan a tartalmi felülbírálatok száma is növekedett. Így történt, hogy egyetlen alkalommal a Garabonciás zenekar egyik szövegében némi kivetnivalót találtak, így cenzúrázták az *Iskolaidő* című dalban szereplő „a szökőkút, ami nem szökik” szófordulatot. Ennek okát a következőkkel magyarázta Boros: „már az általános takarékoság időszakában voltunk, amikor Ceaușescu vissza akart fizetni minden kölcsönt... Abban, hogy egy szökőkút épp nem működik, nincs semmi különös. De mivel a szökőkutak a legfelsőbb elvtárs parancsára nem működtek, a valóság egyszerű megállapítása is bírálatnak volt értelmezhető.”¹⁹

1979-ben az Ifjúsági Zenei Hétvége elnevezésű könnyűzenei rendezvényre került sor, amelyet Boros Zoltán kezdeményezett: „Temesvárra gondoltam, ahol egy jól szervezett magyar diákszervezet működött. Csutak István, a Garabonciás együttes vezetője ajánlkozott, hogy a helyi szervezést diáktársaival együtt megoldja.”²⁰ Az első alkalommal zavartalanul zajló, színvonalas rendezvényt követően a második, 1980-as műsor közönség nélkül és ötven szekustanonc jelenlétében ment végbe. A történetek okát Csutak István abban látja, hogy nem sokkal a második előadás megrendezése előtt a zenekar visszautasította a *Megéneklünk, Románia* elnevezésű, a művelődés hatékonyabb átláthatóságát szolgáló rendezvényen való részvételét. A Garabonciás végül is részt vett a rendezvényen, de váratlan módon magyar nyelvű produkcióval, *A karrrier* című csípős és gúnyos hangvételű dallal. A dal szövege a konvencióknak megfelelni vágyó, de a siker érdekében gyakran kiskapukat kereső

sznob figura, ugyanakkor a szocialista embereszmény kritikáját fogalmazza meg: „Önérzetes fiatalember, már távolról is látszik, / A társadalmi számlátrán görcsösen felfelé mászik.” A dalválasztást Csutak István a következőkkel magyarázta: „nagyon nagy volt a feszültség, nagy volt a nyomás, éreztem, hogy meg kell védjem az én kis világomat, a hovartartozásomat.”²¹ Szintén a tiltakozás, a be nem hódolás attitűdjére mutat rá, hogy nem sokkal az első kislemez (*Formația Rock Garabonciás*) dalainak felvétele után (a kislemez végül 1981-ben jelent meg), a szigorodni látszó stúdiófelvételek ellenére, a zenekar arra az elhatározásra jutott, miszerint nem hajlandó külsején, öltözködésén és hajviseletén változtatni. Mindezt úgy, hogy a Garabonciás amúgy sem a hippie-kellékekkel, kiegészítőkkal próbálta felhívni magára a közönség figyelmét, hanem előadásai során elsősorban a dalok mondanivalójával üzentek a hallgatóságnak. Az identitás és az egyediség megvédésének problémája, valamint a magyarság melletti kiállás a fentebb leírtak értelmében csak a későbbi, nyolcvanas években vált jelentős problémává, a nacionalizmus erősödésével egy időben jelentkező jelenség volt.

Időközben az akusztikus gitárral kísért tartalmas, szép szövegeket feldolgozó folk műfaját „túlnőve”, a Garabonciás az Erdélyben akkor még újak számító stílust, a folk-beatet vagy saját meghatározásuk alapján a country-beatet célozta meg. A műfajt főként a dallambeli egyszerűség, a változatos hangszerelés, a táncdal műfajára jellemző túlzott szentimentalizmustól való éles elhatárolódás jellemezte: „csupán néhány dallamfordulattal vagy hangszerelési újítással utal a népire, hisz a dallam egészében új szerzemény, a szöveg is tulajdonképpen modern slágerszöveg.”²² A Garabonciás együttes repertoárjában ugyanakkor egyre gyakrabban jelentek meg a bíráló, rendszerellenes szövegek, így válhattak az együttes dalai egyre inkább az ellenkultúra részévé. A Garabonciás, illetve maga a beat, a rock, a már említett „édeskés, szentimentális, ugyanazzal a két, három nyelvi fordulattal operáló, szinte kizárólag szerelmi témájú, olcsó”²³ táncdalok ellen is lázadt. Ennek ellensúlyozását szolgálták a zenekar, illetve a popzene által játszott parodizáló, gyakran gúnyos, cinikus, szatirikus hangvételű dalok. A beat szövegvilágának szintén elengedhetetlen részét képezte a többértelműség, amely a békésnek látszó, de tulajdonképpen határozott ellenszegülés, a rendszerrel szembenő tiltakozás eszköze volt.

A popkultúra művészi igényessége tükröződik az irodalom irányába való elmozdulásban is: a „formai megmunkáltság” és az „igényesen kidolgozott nyelvi, képi világ”²⁴ megteremtésére való törekvésben. Ilyen értelemben az irodalomhoz való viszonyulás terén megfigyelhető egyfajta társadalomtörténeti-funkcionális változás: az irodalom egy-egy réteggel szembe fordított világképét kifejezni képes közegként jelentkezik, a közönség világképét megelevenítő csatornává válik. Másrészt az is elmondható, hogy a dalszövegek az irodalomhoz képest sokkal inkább igénylik az általuk képviselt világnézettel való azonosulást, amely a koncertélmények, a dalszövegekben gyakran jelentkező ironikus és gúnyolódó beszédmód, valamint a rendszer ellenében alkalmazott és intenzív ellenállási reakciót eredményező szimpatikus érvelési mechanizmus révén valósulhatott meg. Így a zene nemcsak a szórakoztatás eszközeként szolgált, de gondolatokat, érzéseket közvetíteni képes, tömegeket megmozgató, egységesítő erőként. Az irodalom a békés ellenállás, a véleménynyilvánítás és az önmeghatározás eszköze lett. A Kinde Annamária által írott szövegek között szintén akadnak (bújtatottan) rezsimellenes megnyilatkozások, így a lázadó, a beatgeneráció elégedetlenségét megszólaltató dalok az ellenkultúra részeként működtek.

Csutak István és zenekara egyfajta önfenntartási ösztönből választotta a zenei pályát, működésüket nagymértékben segítette a temesvári elit közeg. A nyolcvanas évek elején azonban, az együttes megalakulásától számított ötödik évben a Hargita megyei propagandafelelősök megakadályozták a Garabonciás együttes Székelyföldre

telepedését és további működését. Ugyanakkor a Garabonciás együttesről nem beszélhetünk pusztán múlt időben, hiszen harmincévnyi szünet elteltével, a 2010-es évvel kezdődően ismét összeállt az együttes.

A Kinde Annamária által írt dalszövegek

■ Kinde Annamária személye, illetve költői, alkotói munkássága szoros kapcsolatban áll a zeneiséggel, az általa teremtett poétika gyakran szó szerint is dallammal, illetve hangszeres kísérettel egészül ki. Ő maga a megzenésített, dallammal ellátott verset egy folyamatos jelennel bíró műfajként határozta meg, amelyben a szöveg médiumából a zene médiumába átkerülő költemény intenzívebb belső élményt, a szöveg mondanivalójával való könnyebb azonosulást eredményez: „A dallamok kiemelik a verset a hétköznapokból, a közönség lelkét is magukkal ragadják a magasba.”²⁵

A Garabonciás zenekar által képviselt ars poetica már kezdetben rokonságot mutatott a hetvenes években még szintén egyetemi tanulmányait folytató Kinde Annamária szövegeivel. A kesernyés hangvételű társadalomkritika, a rezsim elleni lázadás, illetve egy-egy jellemző, általános érvényű igazság vagy hangulat megragadásának képessége volt az, amiért e szövegek elnyerték a zenekar, majd később a közönség tetszését. Ilyen értelemben a Garabonciás együttes zenei repertoárját a szövegcentrikusság jellemezte: az üzenet, a zenekar által közvetített világszemlélet, rebellis attitűd alkotta e dalok vázát.

A Kinde Annamária által írt szövegek mellett a Garabonciás tagjai, más korabeli zenekarokhoz hasonlóan más költők szövegeit is megzenésítették. A Garabonciás által megzenésített versek között szerepeltek például a Fogarassy Ildikó által szólóban énekelt *Marasztalás* (Weöres Sándor), Kányádi Sándor *Noé bárkája felé* című költeménye, Áprily Lajos *Éjjelizene* című verse, illetve néhány Szabó Lőrinc (*Ráérés, Monológ*) és József Attila (*Medvetánc*) költemény is. A zenekar által dallammal ellátott versek kapcsán Csutak István megjegyezte: „Kinde elég jól viselte azt, hogy más költők verseit is megzenésítettem. Szándékosan mondtam azt, hogy »más költők«, mert Kinde szerintem már akkor is (szárnyait bontogató) költő volt. A rockzenészek szemében a »szöveg« az több mint vers. Tehát amikor a Kinde (dal)szövegeiről beszélek, az a dicséret netovábbja.”²⁶ A megzenésített versek a magyarországi popzenében szintén fontos helyet foglaltak el, gondoljunk csak az Illésre, az Omegára vagy akár a beat-kultúra egyik kései, jelentős magyarországi képviselőjére, a Hobo Blues Bandre.

A zenekar és a költő közötti kapcsolódási pontot Csutak István megfogalmazása szerint „az azonos korosztály, azonos álmok és vágyak” képezték. A Garabonciás által képviselt világnézet, az elegáns, poétikus, és gyakran kesernyés megfogalmazási módnak köszönhetően a cenzúra felelősei nem találtak fogást Kinde szövegein: „nyelvi, irodalmi színvonala hibátlan volt és a mondanivalóját el tudta juttatni a hallgatóságához, ha kellett, az akkor kialakult metanyelven, amit mi is értettünk, a közönség is, és a cenzor mégse találhatott benne kifogásolni valót.”²⁷ A zenekar és a költő közötti barátság, együttműködés Kinde Annamária 2014-ben bekövetkező haláláig tartott.

Csutak István jóvoltából lehetőségem adódott az eredeti, az 1989 előtti, az 1990 utáni, valamint az együttes újra-megalakulására írt dalok textusait megvizsgálni, melynek során nem esztétikai, de tematikus, illetve a dalok társadalmi-funkcionális hatását vizsgáló elemzést folytattam. Most főként a szövegekben megjelenő témátípusok, attitűdök, problémák, üzenetek, visszatérő motívumok és hangulatok változatosságának demonstrálására térnék ki részletesebben.

A szövegekben megjelenő témátípusok igen nagy diverzitást mutatnak, hasonló helyzet áll fenn a szövegek stílusát, hangulatát, képeit és hangvételét illetően is. A leggyakrabban ismétlődő témakörök a következők: emberi kapcsolatok, társadalomkritika/rendszerellenesség, dal és zene, útkeresés, én-definiálás.

Az elsőként megnevezett témátípus nem túl gyakori téma a Garabonciás-dalok körében, ennek magyarázataként az előzőekben már említett, „túl szentimentálisra” sikeredett táncdalok „elrettető példája” szolgálhat, másrésztől nem elhanyagolható a zenekar által képviselt zenei stílus szempontja sem, hiszen a country-rock kevésbé az egyéni, de főként a közösségi, társadalmi szintű problémákra mutatkozott érzékenyebbnek.

A szerelmet, barátságot, elmagányosodást tematizáló Garabonciás-szövegek között akadnak népdalszerű textusok: „Úgy szeretlek, / Ölelnék, / Rőt parázssá hevít-nék... Ablakom alatt szél dudorász / Mehetsz most már, amerre látsz, / ha te más lányt jobban szeretsz / ott az ajtó máris mehetsz” (*Úgy szeretlek*), de kesernyésen humoros szövegek is: „a jó barátot becsüld meg, / mint ételben a sót, / épp ezért a leve-sedbe tettem, / talán egy félkilót” (*Nehéz barátság/Törekeny házasság*). A magány, a meg nem értettség a sznob, karrierfüggő környezet következményeként jelentkezik: „Szögletes emberek / sarkai sértenek / és nem vagy itt, / hogy elmondjam neked.” A személyes érzelmek, lelkiállapotok megéneklésénél fontosabb helyet foglal el a dal, a hivatásként felfogott zenélés, a zene általi közös érdekképviselés: „Én érzem azt, hogy szólni kell, / De nem tudom, hogyan mondjam el, / Mert jó veled, de tudnod kell, / hogy nem maradhatok... / Te meghallgattad énekm / Azt is tudod, mi jó nekem, / A dal az út, az életem.” (*Életem*)

A rendszernek, pénznek és jólétnek behódoló társadalom, valamint a hétköznap-i monotonitást, meghunyászkodást választó egyén kritikájával az előző témához képest sokkal több dalszöveget találkozhattunk. A rock/beat stílust képviselő zenekar szövegeiben a lázadás és antikonformizmus attitűdje meghatározó, így a hatalomnak való behódolás, az eltömegesedés, az érdektelenség, a tudatlanság, a domináló állapotokra való reflektálás hiánya, valamint a monoton hétköznapokba való belenyugvás kapcsán fogalmazódnak meg leggyakrabban kritikák a Garabonciás-szövegekben.

Ezekre a szövegekre gyakran jellemző a csípős, kesernyés humor, példa erre *A kényelem lételem* című dal szövege is: „Mínek mozdulna, ha nyugton csücsülhet, / Mínek dolgozzon, ha másképp is lehet, / Élni könnyen, enni jó sokat, / Nem firtatni soha kényes dolgokat.” Az *Íróasztal* című szövegben a szarkasztikus megfogalmazás-mód szembetűnő: „Az íróasztal jó munkahely, / Az íróasztal tekintélyt emel, / az íróasztal mögé ülve óriás leszel”, amelyben a társadalmi viszonyok tekintélyelvű meghatározottságát karikírozza a szövegíró. A kesernyés, kaján humor egyik legjobb példája a Csutak István és Kinde szövegírói együttműködéséből született *Vallomás*, amelyben a feltörekvő sznob alakja válik a gúny tárgyává:

*„Szorgos állampolgár vagyok,
van házam, feleségem, luxusautóm, és
hétvégi házamban vízöblítéses
hétvégi trónusom...
Mert én hajtok, a világra semmit sem adok
ha látnak az utcán, azt kérdik, ki vagyok? s ha
elgázol egy alakot kerekem: semmi,
a kárát megfizetem,
a fő, hogy tele legyen a zseb, hej hó,
a fő, hogy tele legyen a zseb.”*

A robot, a jelen élehetetlensége, az elfásultság, az egyéni szabadság feladása, a távlatnélküliség, valamint az egyre eluralkodó piac következtében jelentkező varázstanodás problémája, más főbb témátípusokkal kiegészülve, utalások formájában a teljes szövegvilágon végigvonul: „Beástad magad a csendbe, és / hiszed, hogy így marad, ha / szólasz is, semmit se mondasz, / nem érzed jól magad” (*Szól a csengő*), „...de ahol kereskedők a dalnokok / mit is várhatnál egyebet / ki kopog... azt mondják kilyukadt az ég / a lyukon át elszöktek a mesék / nem maradt más csak a valóság” (*Alszik a gyermek*), „És reggel lesz és délután / és este mindennap, / és intézni kell ilyenolyan / fontos dolgokat. / És munkába kell menni, / és hazamenni kell, / egyetlen életünk, / látod, így múlik el.” (*Hétköznapi*), „Mesére vágyom / Mely elringassa horzolt lelkemet...” (*Blues*).

A társadalomkritika mellett a rendszer elleni lázadás problematikája, a hatalommal szembeni elégedetlenség kinyilvánítása szintén jelen van a beat/rock generáció életfelfogásában. A Garabonciás együttes esetében, akárcsak a kommunista blokk más országaiban a popkultúrát képviselő együttesek, énekesek körében (Cseh Tamás, Vlagyimir Viszockij, Jaromír Nohavica, Jacek Kocmorski²⁸) általában érvényes volt a rendszer által propagált sablonok elutasítása. Esetünkben a hetvenes évek folyamán egyre erősödő diktatúra megszorításainak következtében fokozódott a rendszerrel való szembeszegülés vágya. A hatalommal szemben nyílt állásfoglalást tartalmazó Kinde-szövegek főként az 1990-es években íródtak. 1989 előtt született azonban az *Igazság* című rövid szöveg. A szöveg eredetijén ott szerepel Fogarassy Ildikó nagy felkiáltójeles „nu”-ja, jelezve azt, hogy ebből a szövegből nem születet dal.

A szöveg így hangzik:

*„szóban lakott
és a tettben
most a címe
ismeretlen
fegyver hallgattatta el
csörgő pénz temette el
sírjánál a nagyvezérek
mondtak ezer gyászbeszédet.”*

Ezek a szövegek az akkor fiatal zenekar lázadásának okait fogalmazzák meg, amelyeket egy Boros Zoltánnal készített hajdani tévéfelvétel keretén belül konkrétan is megfogalmazott Csutak István: „amennyiben szabad nekünk mint kései beatgenerációnak dühösek lennünk, akkor dühösek vagyunk a kényelemre, azokra, akik okosabbnak tartják magukat, mint mi, és nem azok, dühösek vagyunk azokra, akiknek sok pénzük van, és szerintünk nem úgy költik el, ahogy azt szerintünk értelmes volna elkölteni.”

Az agymosás, a gondok, a szürkék közé való beolvadás ellenszereként e szövegekben gyakran jelenik meg a dal, a zene, az ének: „Énekelni kell, / Nincs ki helyettünk mondja el, / És vannak, akik várják, / Hogy újra nekik énekelj!” (*Énekelj!*), „Teljesen mindegy, hogy ülök vagy állok, / vagy épp megyek, mert mindig énekelek, / nehogy mindennapi gondjaim / a fejemre nőjenek.” (*Mindig énekelek*). A zenélést mint témát feldolgozó dalszövegek számos ars poetica-szerű részletet tartalmaznak, amelyek a zenélést mint hivatást, életutat jelenítik meg: „Minden új dalunk hirdetőtábla, / mely égen, földön azt kiabálja: / ne legyen csend az életemben, / a zene, a ritmus éltet engem.” (*Megmásszuk a csúcsokat*), „Csak színvonalasan, / merészen, okosan, / és érthető legyen, / hogy szeressék sokan...” (*Biztató*). A dal, a ritmus, a dúdolás a Garabonciás-szövegek egyik központi, a szövegek közötti átjárhatóságot mege-

remtő motívuma. Kinde szövegeit most nem szó szerint idézve: a dal hirdetőtábla, megoldás, fény, csatorna, hivatás, igazság, segítség, létszükséglet.

Az útkeresést, belső dilemmákat fogalmazza meg a Kinde-dalok egy másik része, ezek a szövegek gyakran önreflexív jelleggel bírnak, gyakori témájuk a belső káosz, a reménytelenség, a magány. Akadnak pozitívabb hangvételű, a bizakodó útkeresést és lelkes önmeghatározás témáját érintő textusok is.

A fiatalokat érintő kérdéseket, az útkeresést, az identitás problémáját szintén számos dalszöveg érinti, ilyen például a reményt is megsejtető, de alapvetően szomorú *Álmodozás* című dalszöveg:

*„Még mindig nem tudom én,
hogyan hol van a helyem!
Van-e egyáltalán,
és jó-e az nekem?”*

A politikai rendszer igazságtalanságait tematizáló szövegekben szintén megjelenik a kiszolgáltatott „én” alakja. A hatalommal szembeni tehetetlenség, az otthontalanság érzése fogalmazódik meg a *Fölösleges* című dal szövegében: „Nem gyógyul a bizalomvesztés / Túl hosszú a nyúl a hallgatás... / Nem lehetsz jó, / Nem lehetsz ott-hon, / Életed is, halálod is felesleges.” A fogyasztói társadalom által bekebelezett, önmagát feladó egyén szólal meg a *Vergődik bennem a lélek* című szövegben:

*„vergődik bennem a lélek
üzleti szellemben élek
elfeledtem, megtagadtam
igazi önmagam.”*

Ezek a szövegek általános érvényű hangulatokat, képeket örökítenek meg, gyakran poétikusan, metaforikusan. Akad néhány olyan szöveg is, amely az ember és a természet, így az erdő, az évszakok, a csillagok, illetve az ember és a város kapcsolatát mutatják be. Ezekben a szövegekben az egyén, aki helyét az emberek között meg nem lelheti, a természethez fordul segítségért: „Fejem fölött egy csillag állt, / mutatta nekem az irányt. Bíztam benne, azt ígérte / oda vezet, hol mindig él a dal.” (*Blues egy csillagért*), „az éjjeli város fényei / a hajnali város hangjai / nappal az utcák fényei / életemnek részei...” (*A városban*).

A gyakran tájleírást tartalmazó, lírai szövegek esetében a hó, a fagy, a tél, a köd, eső erős motivikus hálót alkotnak, ezek a költő későbbi verseiben még inkább felerősödve központi motívumokká lesznek. Íme néhány szövegrészlet a dalszövegekből:

*„Egy csillag állt felettem
Fényét elnyelte a köd”*
(Blues egy csillagért)

*„Hókrisztályok fénye szűr
rövid a nap az éj az úr”*
(Átmenet)

*„Hó hull a szememben
Látom, de tudom, nem hiszed.”*
(Blues)

Kinde költészete, főként annak korai szakasza magában hordozza dalszövegírói munkásságának nyomait. A feldolgozott témák, a sokszor ismétlődő motívumok

nagy hasonlóságot mutatnak: az évszakok, a múlt, a jövő, a magány, csend, hajnal, hó, köd, fény, út, álom, sötétség, a természet, a város, a látomásos, álomszerű képek dalszövegeiben és költeményeiben egyaránt jelen vannak. A Garabonciásnak írt szövegekben jelentkező lázadó attitűd és társadalomkritika a költőnő összes kötetén végigvonul, bár a kezdetben „lelkes”, a változtatás sikerének tényleges lehetőségét megszólaltató szövegek időközben egyre elkeseredettebb, reménytelenebb hangot ütnek meg, sok költeményben eluralkodik a magány és tehetetlenség érzése. Kinde Annamária költészetének egyik központi témáját képezi ugyanakkor az útkeresés, a vándorlás, az önmeghatározásra irányuló vágy, ugyanakkor legalább ilyen gyakran olvashatunk az egyéni szabadság ellehetetlenüléséről is.

Kinde köteteiben ugyanakkor megszólal valami zene. A fent bemutatott dalszövegek közül a költőnő jó néhányat beemelt *A hiúzok természetéről* (1996) című első verseskötetébe. Így kerültek be a költőnő első kötetébe a *Kolozsvári blues*, a *Dal a lélek épségéről és a béke kékségéről*, a *Kísértetek a hóban*, a *Blues* című szövegek. Később, a 2010-ben ismét összeállt zenekar számára Kinde Annamária írt néhány új dalt, ezekből a *Homázs*, illetve a *December dal* szintén megjelent a költőnő 2011-es, *Hóbanévad* című kötetében. Sok vers címében idézi meg a zenét, ezek a címek általában műfajmegjelöléseket is tartalmaznak: *Gyűrött arc balladája*, *Nemtelen bohóc éneke*, *Csajka-blues*, *Még egy dal a félelemtől*, *Sanzon*, *Haláldal*, *Másnapos angyal éneke*, *Dal az egykori férfiakról*, *Kedd esti dal*, *Lemez* stb.

Összegzés

■ Írásomban az erdélyi magyar könnyűzene helyzetéről próbáltam elsősorban az intézményesültségre épülő képet nyújtani, kiegészítve azt a folyamatban részt vevő személyek visszaemlékezéseivel, véleményeivel. A Garabonciás egyediségének fontos pillérei a beat életérzéseket és magatartásformákat közérthetően megfogalmazó Kinde-dalszövegek. Kinde változatos szövegei „nemcsak felrázták, de el is gondolkottatták a közönséget”.²⁹ A költőnő szövegei mindmáig érvényesek, a politikai igazságtalanságok ellenében írt szövegek ma is aktuálisak, és bár a beat mára már nem uralkodó műfaj, a beatgenerációk által képviselt lázadó attitűd ma is időszerű, a serdülő dilemmái, az érzelmek problematikája szintén. Szövegei sosem semlegesek, „mindig állást foglalnak valami mellett vagy valami ellen”, megidézve ezáltal a korai hippikultúra sajátos szövegvilágát.

■ JEGYZETEK

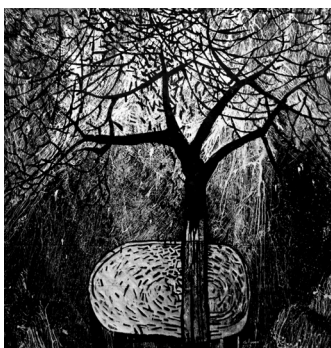
1. Papp-Zakor Ilka: *Az ellenállás kultúrája. Popkultúra a hetvenes és nyolcvanas években*. MA disszertáció, BBTE, Kolozsvár, 2013. 55. Szakirányító dr. Selyem Zsuzsa. (A dolgozat egy rövidített változata jelen lapszám-ban is olvasható – szerk. megj.)
2. L(ászló) F(erenc): *könnyűzene*. Romániai Magyar Irodalom Lexikon Online (<http://lexikon.kriterion.ro/szavak/2304/>, utolsó letöltés: 2016. április 11.)
3. Uo.
4. Egyed Péter: *1968–1971: A tiszta boldogság kora*. Korunk 2013/8. 27.
5. Uo.
6. Uo. 29.
7. Demeter Csanád: *A romániai magyar beat zene rövid tündöklése és bukása*. Transindex, (<http://multikult.transindex.ro/?cikk=13404&nyomtat=1>, utolsó letöltés: 2016. április 8.)
8. Boros Zoltán gondolata, részlet az általam készített interjú anyagából (2014. június 24.)
9. Demeter: i. m.
10. Papp-Zakor: i. m. 15.
11. Egyed: i. m. 33.
12. Demeter: i. m.
13. Részlet a Csutak Istvánnal készített interjú anyagából (2014. június 2.)
14. Uo.
15. Uo.
16. Boros Zoltán: *Garabonciás*. Ifjúmunkás 1979/2.

17. Garabonciás la TVR Timișoara. (<https://www.youtube.com/watch?v=n5KN8f-EWf4>, utolsó letöltés: 2016. március 7.) P. H. ford.
18. Garabonciás la TVR Timișoara. i. m.
19. Boros Zoltán: *Erdélyi magyar könnyűzene a hetvenes években*. Székelyföld 2014/2. (<http://www.hargitakido.ro/cikk.php?a=MjE3Ng>, utolsó letöltés: 2016. május 2.)
20. Boros: *Erdélyi magyar könnyűzene...*, i. m.
21. Garabonciás la TVR Timișoara. i.m.
22. Selmeczi György: *Folk és beat – vagy bevezető egy műfaj történetébe*. A Hét 1973/46.
23. Boros: *Garabonciás*. i.m.
24. Papp-Zakor: i. m. 72.
25. Kinde Annamária gondolata, Varga Melinda interjúja Kinde Annamáriával: *Napos oldalon innen és túl*. Nagyvárad 2014/1-2. (<http://www.varad.ro/node/1034/page/0/1>, utolsó letöltés: 2016. március 10.)
26. Részlet a Csutak Istvánval készített interjú anyagából (2014. június 2.) (A Csutak István-interjú rövid változata jelen lapszámban is olvasható – szerk. megj.)
27. Boros Zoltán, részlet az általam készített interjú anyagából (2014. június 24.)
28. Papp-Zakor: i. m. 1.
29. Marossy Zoltán gondolata, a jellemzés egy Csutak Istvánnak küldött e-mail üzenetben szerepel, 2014. január 31.



CSUTAK ISTVÁN

A DALOK MA IS ÉRVÉNYESEK



A tény, hogy
egyetemisták, még hozzá
temesvári egyetemisták
vagyunk, mint
egy glória vett körbe
bennünket.

42

■ – *Hogyan kezdődött a Garabonciás zenekar története?*

– Első sikeres színpadi fellépésem talán 1965-ban lehetett, Oskar Rieding H moll (opus 35.) hegedűversenyének első tételét adtam elő, zongorakísérettel (másodikos vagy harmadikos lehettem) a petrozsényi színház színpadán. Óriási sikert arattam. Másnap a helyi újság „*vioara enesciană își are urmașii ei*” címmel méltatta a produkciót, óriási fényképpel illusztrálva.

Első kis együttesemet a petrozsényi líceumban alapítottam. A felszerelésből csak három tagra futotta, két gitár és dob állt rendelkezésünkre. Iskolai bulikon léptünk fel. Főleg olyan dalokat muzsikáltunk, melyeknek kottáihoz hozzájutottam, és a nagy román többségű iskolai közegben elfogadták a diáktársak: Beatlest, Omegát és a Szabad Európa Rádió adásaiból magnóra felvett és onnan leírt dalokat. Nagyon szerettem a Mondial együttest, és a Phoenix együttes dalaiból is volt a repertoárunkban.

Iskolai ünnepekre saját számokat is írtam. Nem kis pánikot keltettünk, amikor megszólalt a torzító gitárom. (De egyrészt édesapán igen megbecsült tanára volt annak az iskolának, másrészt én meg eminens tanuló, úgyhogy szemet hunyt mindenki a dolog fölött.) Ezek a dalok Coșbuc, Topârceanu verseire készültek. Volt egy barátom (persze román), irodalmárnak készült – az iskola lapjában közölt verseket. Azokra is írtam néhány dalt.

Első magyar versre írt dalom Áprily Lajos *Tavaszdik* című költeményére készült. El is küldtem a *Jóbarát* című hetilap szerkesztőségébe, Bu-

karestbe. Kaptam is egy udvarias, semmitmondó választ. Fel is dühödtem. Néhány hónap múlva ebből a dalból lett első tévéfelvételem. Ott bezzeg átment a szakmai szűrőn!

Egy napon szólt az osztályfőnököm, hogy menjek le a tanáriba, valami bukaresti magyar újságírók vannak itt, beszélgessek velük. Nem lepődtem meg, kíváncsian szaladtam lefele a lépcsőkhöz.

És itt egy nagyobb zárójelet kell nyitnom, hogy megmagyarázzam, miért nem lepődtem meg.

Az 1970-es évek legelején vagyunk tehát.

A kolozsvári konzervatórium tanárai rendszeresen járták az országot, tehetséges gyerekeket feltérképezendő. Szabó Géza tanár úr (Delly Szabó Géza fia) vezette mindig azt a különítményt, amelyik többek között a petrozsényi zeneiskolát is górcső alá vette. Szabó Géza egy ideig a nagyenyedi kollégium zenetanára volt. Anyai nagyapám is ott volt tanító, anyámat meg apámat tanította volt – innen származott az ismeretség, melynek köszönhetően ajándékba kaptam tőle egy „a mester” saját kezű aláírásával ellátott, Kodály-kórusokat tartalmazó (Hungaroton) nagylemezt. (Talán ennek hatására nem is dedikáltattam életemben soha senkivel magamnak lemezt. Hisz nekem igazi, Kodály által aláírt lemezem volt!) Szabó Géza bácsi olyankor nálunk lakott, mert többé-kevésbé saját költségükön utaztak. Rengeteget mesélt a helikonistákról, akikkel fiatal zongoristaként járt Erdélyt.

Szóval jöttek, a helyi zeneiskola tanárai által ajánlott diákokat meghallgatták. A tehetségeseket, akiket a szülei is elengedtek, vitték Kolozsvárra. Ez igen tudatos munka volt, amivel az amúgy vertikálisan nem mobilis társadalmi rétegekből származó, tehetséges gyerekek számára igyekeztek kiemelkedési lehetőséget nyújtani.

A tanáriban néhai Halász Anna, Simonffy Katalin (a tévé magyar szerkesztőségétől), H. Szabó Gyula (a Kritérion könyvkiadó jövődöbéli szerkesztője) és talán Aradi (Schreiner) József vártak rám. Bár nem vagyok teljesen biztos abban, hogy Aradi ott volt, vagy csak később ismertem meg őt, Bukarestben. Halász Anna hivatalosan talán az *Új Élet* című lap bukaresti szerkesztője volt, de az ő esetében ez nem volt fontos. Ő egyszerűen csak Halász Anna, Anikó volt. Az auschwitz haláltáborát megjárta, bölcs, nagyon művelt úrinő. Egyszemélyes intézmény.

Szóval beszélgettünk. Hogy miről, már nem emlékszem. Valószínűnek tartom, hogy a „jelölteket” beszélgetve próbálták megtudni, hogy milyen érdeklődési köre van, és mit lehet majd elvárni az illető embertől, ha netán arra kerül majd a sor, hogy valamelyik szerkesztőségbe felveszik. Gondolom, hamar kiderült, hogy exhibicionizmusom mérhetetlen, és hogy én gitározni/énekelni szeretném saját dalaimat. Abban egyeztünk meg, hogy néhány hét múlva Bukarestben, a tévé magyar adásának szerkesztőségében fogok jelentkezni, meghallgatásra.

Ugyanis fizikából országos döntőbe jutottam a tanulmányi verseny megyei szakaszáról. Kilencedik osztályos voltam akkor. Nagy dolog volt, hogy egy magyar tagozatos diák Petrozsényből lekörözte a dévai román iskolák diákjait.

És mindenki kétségbeesésére bejelentettem, hogy elmegyek Bukarestbe az országos döntőre. De nem fizikából fogok készülni, hanem saját dalaimból. A versenyen megjelenek, beadok egy üres lapot, elhozom a feladatokat, és irány a Televízió kilencedik emelete, a híres kilencedik, ahol a magyar meg a német adások szerkesztőségei voltak.

Akkoriban kötelező volt az iskolai egyenruha és karszám viselése. Talpig iskolai egyenruhában vonultam be a kilencedik emeleti szerkesztőségbe.

Ott, ha jól emlékszem, Huszár Irma (A Hét-főszerkesztő Huszár Sándor neje), Józsa Erika és Simonffy Katalin vártak. Rutinból ellenőriztem a gitár hangolását. Úgy hallottam, hogy nincs rendben. Szó nélkül felemeltem a hozzám legközelebb levő te-

lefon kagylóját, megkérdeztem, mit kell tárcsázni, hogy városi vonalat kapjak. Ez a hang, köztudomású, 440 Hz, vagyis A hang. Hát a sok humán értelmiségi eléggé bámult, hogy mit akarok én a telefontal meg a gitárral? Szemrebbenés nélkül újrahangoztam a gitárt, és rázendítettem.

Úgy éreztem, tetszik nekik a produkcióm. Huszár Irma azonnal mondta is, hogy a gyerekműsorban mielőbb fel is léphetek. Kapásból mondtam nemet. Vagy a „NAGY” műsorban, vagy sehol. Hát erre kétkedően kezdtek ingadozni a fejek. Huszár Irma megkérdezte, hogy „véletlenül” Márki Zoltán-verset nem zenésítettem meg. Megint kapásból, kissé értetlenkedve, enyhén felháborodva (de hát hogy is képzelik?!) válaszoltam, elvárásaim szerint, mindenki tetszésére: kommunista költők verseivel nem foglalkozom. Hát erre megfagyott körülöttem a levegő. Lehet, hogy valaki a szerkesztőségéből vagy azok közül, akik még ott voltak az eléggé nagy szerkesztőségi szobában, de nem velem foglalkoztak, közelebbi nexusban lehetett Márkival, nem tudom. De akkor egy pillanatra úgy éreztem, na ez a díszmenet itt véget is ért.

De akkor nyílt a főszerkesztő szobájának ajtaja, és Bodor Pál kérdően nézett kollégáira: na, mi a helyzet? Úgy éreztem, hogy fejmozdulatával egyedül Simonffy Katalin pártolt. És Bodor invitált be magához. (Később, évtizedekkel később, kezdtem gyanakodni arra, hogy Halász Anna rokonszenvesnek talált, ez Bodor Pálnál minden vizsgáztatásnál, zsűrizésnél többet nyomott a latban.)

Hellyel kínált, rendkívül udvariasan viselkedett velem, noha már a megjelenésekor éreztem, hogy óriási tiszteletnek örvend, és nagy tekintélye van. Együttérzőn viccelődött a karszámon, a kötelező módon viselendő egyenruhán. Beszélt irodalomról, esélyt adva arra, hogy a Szabó Géza bácsitól hallott helikonos történetekre utaljak. Szóval néhány perc alatt villámgyorsan „lekáderezett”. Fogalmam nincs, honnan tudta, ha tudta, hogy Huszár Irma gyerekműsorában nem óhajtok fellépni – gondolom, itt is Halász Anna szólt előre –, behívta Boros Zoltánt, aki zenei szerkesztő, hangmérnök és általában a fontosabb zenei felvételek gazdája volt, hogy *itt van ez a gyerek, nem fogsz csalódní benne*.

Boros maga is nagy műveltségű ember (papgyerek, bölcsészkarra járt, de kirúgták egészségtelen társadalmi származása miatt, kitűnő zongorista – a kolozsvári zene-művészetin fejezte be egyetemi tanulmányait), nagyon választékos modorú ő is, gyorsan „körbejárt”. Elkérte otthoni telefonszámomat azzal, hogy két vagy három vagy hat? – nem emlékszem már – hét múlva hívni fog. Két dalt készítek elő hangfelvételle.

És csörgött a telefon, és boldogan rohantam. Kilencedikes kölyök, első osztályú hálókocsiban Petroszénytől Bukarestig. A vonatkísérő nem akart felengedni, anyám majd elájult, hogy most mi lesz az egyetlen aranytojóval Bukarestben? Én meg lebegtem...

Első tévészereplésem közös debüt volt a Breuer testvérekkel (Ildikó és Ferenc) és két zenetanárral, Kacsó Mártával és talán Kohn vagy Kontur Máriával. Simonffy Katalin volt a műsorvezető.

Én a *Jóbarát* szerkesztője által nem igazán értékelt Áprily-dallal, illetve egy Hervay Gizella-versre írt dallal készültem. A Hervay-versre írt dalban háromszólamú refrén volt, szépen lekottázva, kigyakorolva. Olvasmányaimból tudtam, hogy többsávos magnóra, stúdiókban, fülhallgatóval, lehet több szólamot vagy hangszert felvenni, akár ugyanannak a személynek is. Azt is tudtam, hogy „füles”-nek mondják a magyar zsargonban a fülhallgatót. Miután illedelmesen elpengettettem az Áprily-verset, gitár-ének, a tőlem telhető legnagyobb hanyag természetességgel kiszóltam, az üveglakon túlra, a keverőnél ülő Boros Zoltánnak: ehhez a dalhoz egy fület is kérek szépen, mert három szólamban akarok énekelni. Borosnak szeme se rezdült. Bizonyára ő is kíváncsi volt. (Nem elég ugye, hogy petroszényi létére úgy

beszél és énekel magyarul, hogy nem kell javítani, de még három szólamban is akarja? Hát lássuk!)

A technikus hozta a fülhallgatót, én kivettem a kottát, és – láss csodát – első próbálkozásra sikerült a két másik szólamot is felénekelni. Azt hiszem, az volt a pillanat, amikor a Boros szívébe loptam magam. Első alkalommal nem kért semmiféle kottát vagy egyéb információt a dalokról, amikkel készültünk. Úgyis inkább próba-felvétel volt. De tőlem a továbbiakban se, soha nem kért se kottát, se szöveget előre. Az alatt a néhány perc alatt sikerült meggyőződnöm.

És mire észbe kaptam, sminkkel az arcomon, már újra a hálókocsiban, ezúttal hazafele utaztam, első sikeres hang- és tévéfelvételemen túl voltam. És attól fogva elég rendszeresen, úgy negyedévente egyszer utaztam Bukarestbe új dalokat felvenni.

– *Petrozsényben végül nem nyílt lehetőség magyar zenekar alapítására – a temesvári közeg mit nyújthatott egy pályakezdő zenész/zenekar számára?*

– A magyar diákok, bár sokan voltak, de mégis kisebbségben. A magyar diákélet közművelődési összetevője egyfajta önfenntartási ösztönből, külön felső ösztönzés nélkül működött. (És a temesvári román közeg ezt nemcsak tolerálta, de támogatta is.)

Az 1976–77-es egyetemi tanévet Székelyudvarhelyen, a szejkai Zenés Karaván egyhetes forgatása miatt késve kezdtem. Úgy érkeztem Temesvárra, az első évre, gitárral... Szerepelni akartam, színpadon, közönség előtt. Két évfolyamtársammal együtttest alakítottunk ETC néven, ez volt a szakunk neve (Electronică și TeleComunicații – gyengeáram és távközlés). Borzasztóan játszhattunk, borzasztót buktunk. A foghíjas teremből elég intenzíven távoztak a nézők, miközben mi a színpadon...

Ugyanakkor, Csortán Mártonnak köszönhetően, megismerkedtem a virágénekek érdekes világával, no meg, a Thaly Kálmán óta ingoványos tereppé vált kurucdalok világával. A Román Televízió magyar adásában, Csortán Mártonnal együtt, engem ért az a megtiszteltetés, hogy elsőként énekelhettem a képernyőn az „Erdély, Erdélyország” szavakat, kurucdalban persze.

A televíziós felvételeimmel párhuzamosan a Kriterion Könyvkiadó főleg bukaresti könyvbemutatóira rendszeresen elhívtak, egy-két virágéneket elénekelendő. Ennek köszönhetően sok író, költőt személyesen is megismertem. Ezekben a berkekben a virágénekeket sokkal inkább értékelték, mint költők verseire írt dalaimat. Kezdet kialakulni bennem az érzés, hogy ilyen dalokból összeállított műsorokkal kellene járni szerte Erdélyben. Ez a „járkálósdi” nyilván a „nagyoktól” tanult minta követését is jelentette. És abban az időben már tudtam, hogy a *Zenés Karaván I* gyűjtőalbumon én is szerepelni fogok József Attila *Medvetánc* című versére írt dalommal.

A Thália diákszínjátzó csoportban kerestem a helyem, de színjátszóként nem éreztem jól magam. A Tháliában megismerkedtem Antal Imrével. Kellemes éneklő hangja volt, és az átlagosnál muzikálisabb alkat. Hangszeren nem játszott, de szereplési vágy hajtotta, ambíciózus is volt. Megtanult valamennyire blockflötézni meg cserépdobokon játszani. De kellett nekem egy hosszú-szőkehajú gitáros lány.

Így vittek el diáktársaim a Fogarassy családhoz. A Józsefvárosban laktak, Temesvár egyik patinás negyedében. A falon ott volt a kutyaőr is. Két lányuk volt. Mindkettő kiváló nevelést kapott. Ildikó volt a tehetségesebb. Zongorázni tanult, és tudott is. (Nem mindenki tudja azt, amit tanítanak is neki.) Természetesen nem volt szőke a haja, és hosszú sem volt. De mindez nem tűnt problémának, amellet, hogy bemutatkozó látogatásra mentünk, talán Antal Imre is ott volt, meg vagy két másik diákszínjátzó, akik ismerték Ildikót. Magamban jól megijedtem, hogy itt kirúgás lesz a dologból, mert hát egy ilyen úri család hogy fogja székelyföldi turnéra elengedni az érettségi előtt álló féltett kislányt.

H. Szabó Gyula, a Kriterion Könyvkiadó későbbi szerkesztője és akkor még csak vőlegénye a televízió magyar szerkesztőségében dolgozó Simonffy Katalinnak, szóval H. Szabó Gyula meghívott egy székelői körútra, virágénekeket, kurucdalokat énekelni. Akkor már megjelent volt a Sebő együttes első nagylemeze, azon is volt néhány versmegzenésítés, amit elő akartam adni. És arra gondoltam, hogy két fiú és egy lány sokkal hatásosabb, mint két árva legényke. Hát ezért kellett nekem egy lány a jövőendő kis formációba.

Igyekeztem kellően magabiztos, mégis rokonszenvesen szerény lenni. Előadtam, hogy muzsika, virágének, magyarság (akkor még nem volt divatban az összmagyarság, netán Kárpát-medencei magyarság), turné. Hanyagul megjegyeztem, hogy a tévéfelvételek, alkalomadtán lemezfelvételek útját már kijártam, tehát aki velem együtt lép fel, az ilyesmire is számíthat. Eléggé nevetséges lehettem... Legnagyobb meglepetésemre Ildikó szülei minden különösebb fakszni nélkül elengedték Ildikót a számukra ismeretlen két egyetemistával Székelyföldre turnézni.

Már csak néhány „apróságot” kellett elintéznem. Ildikó tudott gitározni, de gitározni én akartam. Blockflötézni nem tudott, de mégsem állíthatom oda, hogy csörgődobokat ütögessen. Ergo Antal Imre lett a ritmusszekció, és csak másodállásban furulyás. Ildikó mondta, hogy ő zongorázni meg gitározni tud. Soha nem blockflötézett. Ezután majd fogsz, mondtam neki, és megtanult blockflötén játszani. És én nyugodtan domboríthattam a gitárral. Mindhárman énekelünk, és megszületett a Vándorok nevű együttes.

Nagyon szerettem volna koncertezni, saját együttesel fellépni és mást is játszani. Alapvetően urbánus lélek voltam (és maradtam). Jobban szerettem volna rockzenét játszani. Így hát természetes módon adódott, hogy megkerestem Vasiu Tibor barátomat, nem csatlakozna-e. Ő is gitározott, és volt egy óriási aduja: szülei vásároltak neki egy Jolana márkájú, Csehszlovákiából hozott elektromos gitárt. Ezenkívül Vasiu Tibor még barkácsolt is, erősítőket, gitártorzítót, phase-shifert.

Tibor azért került be csak később a képbe, mert utánam érettségizett és felvételizett, és rá is várt volna a kilenc hónapos katonaság. Csakhogy érettségi előtt kitört rajta a cukorbetegség, ezért nem sorozták be. Így lettünk évfolyamtársak. De nekem már – ma úgy mondanám – folyamatban levő „projektjeim” voltak, ezért nem tudtam az első pillanattól kezdve bevonni a „munkába”.

Vasiu Tibor nagyon hamar összebarátkozott Bacsí Jánossal. Bacsí Nagyváradról érkezett. Katonaszolgában barátkoztunk össze. Bacsí volt az évfolyam legjobb barkácsolója. Akkoriban pénzünk nem volt, de nem is vásárolhattunk könnyen hangosító berendezéseket, de még alkatrészeket sem.

A barkácsolóké egy külön világ volt, Vasiu Tibor pedig mindkét világban otthonosan mozgott. Később Bacsí lett a Garabonciás műszaki tótumfaktuma, hangosítója. A tervezésben és kivitelezésben Vasiu Tibor is részt vett, de ő a színpadon vigédkedett, velünk.

Bacsí Jánosnak köszönhetem, hogy megismertem Kinde Annamáriát. Osztálytársak voltak a gimnáziumban. De erről bővebben majd később.

A rockosabb felállásnak kerestem egy nevet. Mégpedig olyant, amit nem lehet lefordítani románra, van neki erős magyar üzenete, és talál is az egyetemi hallgatókból álló együttesre. Végül – többünk emlékei szerint is – Mátray László javasolta a Garabonciás nevet. A rockosabb felállásban a Thália egyik produkciójában szerepelünk – Király László-versek megzenésítésével. De akkor már nagyon éreztem, hogy szűk nekem a Thálián belüli mozgástér.

Nekem fogalmam nem volt arról, hogy egy új diákegyüttes létrehozása milyen bizonytalan és bizonytalan kimenetelű folyamat.

Bementem a diákház igazgatójához, Valeriu Panasiuhoz. Mondom neki, hogy mit szeretnék. Falfehér lett. Gondolom, állandóan félt, hogy mi fog történni a diákházban, hisz Temesváron akkortájt több mint 16 000 egyetemi hallgató volt, szép számmal külföldiek, közöttük, arabok, feketék. Védte, amit tudott, de egy új magyar együttes engedélyezése már nem az ő hatásköre volt. Végül Kilyéni Istvánhoz irányítottak, azonnal fogadott. Mondom, ki vagyok. Mondja, tudom, hogy ki vagy. Mondom, hogy mit szeretnék. Nem hagyta, hogy végigmondjam. Menj be a diákházba, mondd meg Panasiunak, hogy beszéltél velem, minden rendben van, az együttes neve is. (Különben Temesváron, abban az időben, közművelődés területén, lehet, máshol is, volt egy magyar „aktivista”, akiben a rendszer megbízott. Ezek az emberek elsősorban azt nézték, hogyan segíthetnek, az esetleges gondokat hogyan oldhatják meg, hogyan magyarázhatják ki a történeteket. Szóval kötelességüknek tekintették, hogy a magyarokért tartsák a hátukat. A cenzúra erősödésével párhuzamosan ezt tapasztaltam Albert Ferenc professzor úrnál és Csizmarek László tanár úrnál is. Előbbi az egyetemi központ pártbizottságában volt „a magyar”, utóbbi a Szocialista Kultúra és Nevelés Temes megyei bizottságában volt „a magyar”.)

És így intézményesült a temesvári Garabonciás együttes.

Öt évvel később egy Hargita megyei (székely? magyar? székelymagyar?) aktivista tette lehetetlenné az együttes további működését.

De addig még életem legszebb öt éve állt előttem.

– *Hogyan jellemezné a megalakulás időszakának romániai zenei életét?*

– Romániában 1968 és 1972 között viszonylagos ideológiai lazulás következett be. Ez nagyjából a Varsói Szerződés tagállamainak Szovjetunió által vezetett, a „prágai tavasz”-nak véget vetni hivatott csehszlovákiai katonai beavatkozásával kezdődött, és a Román Kommunista Párt főtitkárának, Nicolae Ceaușescunak az Észak-Korea-ba tett látogatásáig tartott. E látogatásból „szuvenírként” hozta Ceaușescu a kulturális forradalom gyakorlatát.

A rock iránt érdeklődő fiatalok Cornel Chiriac *Metronom* című rádióműsorának bővületében éltek. Chiriac határozta meg annak a generációnak a zenei ízlését. Úgy tűnik, nem is rosszul, mert mindaz, ami abból a korból a rock műfajában fennmaradt, a *Metronom*ban hallható volt. Chiriac 1969-ig a Román Rádió zenei szerkesztője volt. Disszidálása után a Szabad Európa Rádió (SZER) román adásának hullámhosszain folytatta. 1975-ben gyilkosság áldozata lett.

Magyarországon az Aczél György nevével fémjelzett kultúrpolitika alternatívát próbált állítani a SZER, a Luxemburgi Rádió, az Amerika Hangja által Kelet-Európa felé sugárzott zenei műsoroknak – ilyen volt a *Tánczenei koktél*. A nyugati határ mellett élők a szerb rádió- és tévéadókat figyelték, illetve a magyar tévé adásait nézték.

Romániában a hatalom megkísérelte elszigetelni a társadalmat az angolszász rock rohamától. A lemezgyár (Electrecord) a román (inkább esztrádjellegű) könnyűzenei produkciók mellett megpróbálkozott olasz (Remo Germani), netán spanyol (Los Paraguayos) előadók kiadásával.

De kezdtek megjelenni a román együttesek is. Ilyen volt a Sideral, majd a Sideral Modal Quartet. Ők még valamilyen csodával határos módon engedélyt kaptak arra, hogy a Német Szövetségi Köztársaságba menjenek „vendéglátózni”. Nem tértek vissza, őket már csak Cornel Chiriac műsoraiban hallhattam.

A mainstream temesvári volt: a Phoenix, majd később a Progresiv TM is. Ám Bukarestben is mocorogtak az emberek: Sincron, Roșu și Negru, Mondial. Én ezekre az együttesekre emlékszem, mert ezek jutottak el szülővárosomba, Petrozsényba. Jelentős hatást gyakorolt még az akkori romániai rockéletre a Dan Andrei Aldea nevével fémjelzett Sfinx. De mire a Garabonciás megalakult, már a Phoenix is disszidált.

A román könnyűzene, a szó szoros értelmében, egyre inkább hazafias jelleget öltött. A rockegyüttesektől is elvárták, hogy ha már nem hazafias, de legalább népi ihletésű kompozíciókkal lépjenek színre. A Phoenix együttes briliáns módon oldotta meg a feladatot, de a román hatalom számára a dologban nem volt köszönet. „Közben”, 1973-tól Adrian Păunescu az általa vezetett *Flacăra* című hetilap égisze alatt igazi átfogó hadműveletbe kezdett, a román fiatalokat a Román Kommunista Párt (RKP) holdudvarába beterenlni. Egyedül neki volt szabad például Bob Dylan-szöveget közölni, lefordítani (nem is rossz a fordítás) és hatalmas tömeget megmozgató hazafias-nacionalista vers- és folkműsorokkal az angolszász orientációjú (ellen)kultúra eljelentéktelenítését megkísérelni. Persze mindezt korlátlan pénzforrásokkal és támogató politikai háttérrel.

1976-tól a *Cântarea României* (Megéneklünk, Románia) elnevezésű „fesztivál” égisze alá kellett besorolni minden rendezvényt. A *Megéneklünk, Románia* fesztiválon nem fellépni egyenlő volt az öngyilkossággal.

Ilyen körülmények között (teljes elszigeteltség és 1972-től egyre brutálisabb diktatúra) fogott neki a Román Televízió magyar adásának szerkesztősége (Boros Zoltán, Simonffy Katalin, és háttérben persze az elképzelést támogató és oltalmazó, nagy hatalmú és nagy tekintélyű Bodor Pál) megteremteni a romániai magyar folk-pop-rock életet. Ezt a folyamatot erősítette Domokos Géza azáltal, hogy a Kriterion könyvbemutatóira meg író-olvasó találkozókra egyszálgitáros előadókat hívott meg.

A *Hét*tel párhuzamosan induló *Săptămâna* a későbbi nagyromániás Eugen Barbu vezénylete alatt helyet adott egy rockzenei rovatnak és egy román és külön külföldi dalokból összeállított slágerlistának. Nem volt hát akadálya annak, hogy a *Hét*ben ugyanez megtörténjen. Csakhogy a *Hét* slágerlistáján kizárólag a romániai magyar dalok, előadók, együttesek szerepeltek. A slágerlistát a Román Rádió bukaresti magyar adása heti rendszerességgel sugározta.

Borosék kitalálták, hogy nagyszabású szórakoztató műsorokat vesznek fel vidéken. Megszületett a Zenés Karaván. Hihetetlenül bőre szabták a keretet. Belefért a vajdahunyadi várban filmezett középkori történet, a nagyenyedi kollégium helyett a csíksomlyói kolostorban felvett Bethlen Gábor-émlékműsor és természetesen a magyar vidékeken egy kalap alatt több helyre eljutó zenés előadások filmezése is.

Gyakorlatilag a teljes bukaresti magyar elit összefogott azért, hogy megteremtse a romániai magyar fiatalok számára a „hazai magyar” rockot. Nota bene, az *Iffjúmunkás Matiné* is, akárcsak a Zenés Karaván, sokkal több volt, mint rock- vagy könnyűzenekoncertek sorozata. Hajtottunk tehát, hogy ott lehessünk a Zenés Karavánban, a „Matinén”, a könyvbemutatókon. Hajtottunk, hogy Boros Zoltán támogatásával lemezfelvételeink jelenjenek meg.

– *Mikor, miben észlelte Ön legelső alkalommal a diktatúrának az együttes működésére irányuló megszorításait? Fel tudna-e idézni konkrét eseteket, például a koncertek, tévéfelvételek során volt-e ilyesfajta tapasztalatuk? Hogyan reagált a rendszer közbelépéseire a zenekar?*

– A rockzenének alapvetően a társadalombíráló, a kommunista rezsimit kritizáló szerepét tartottuk fontosnak. Ezért a Garabonciás együttes repertoárjában szerelmes dalok nem is voltak.

Temesvár önmagában egy sziget volt. A cenzúra, főleg a magyar előadások cenzúrája olyan magyar emberek kezében volt (Kilyéni István, Albert Ferenc, Csizmarek László), akik nem a rendszert képviselték velünk szemben, hanem fordítva.

A Román Televízió magyar adásának szerkesztősége és ily módon a Garabonciás együttes dalai is egyfajta védettséget, különleges státust élveztek, nem utolsósorban Bodor Pálnak köszönhetően. Bodor volt talán az egyedüli, aki azokban az időkben

szakállasan jelent meg a képernyőn. Őt követte Boros. Érthető módon, enyhe irigykedéssel figyelte mindenki, hogy „bezzeg” a magyarok filmezhetnek farmerban, szakállasan, hosszabb hajjal.

Kinézetünkkel soha senki nem kötekedett. A tény, hogy egyetemisták, még hozzá temesvári egyetemisták vagyunk, mint egy glória vett körbe bennünket. Egyetemre jártunk, egyikünk se a hippikellékekkel óhajtott kitűnni. Ildikó óvónő volt. Hát ő sem Janis Joplin legvadabb húzásával akart kitűnni. Előadásainkon elsősorban a mondanivalóra összpontosítottunk, szövegcentrikus dalaink voltak. Se pénzünk, se technikánk nem volt a látványshow-hoz.

Temesvári előadásainkon mindig ott ült az első sorban Bárányi Ferenc és Albert Ferenc. Bárányi Temesvár talán legismertebb és legnépszerűbb orvosa volt. Albert Ferenc meg nagy tekintélyű egyetemi tanár és hivatásos magyar az egyetemi pártbizottságban. Ez egy ideig mindentől megvédett. Amúgy se kockáztattuk volna, hogy a 400-500 magyar egyetemista által végignézett előadásainkon valamilyen botrány kitorjjon.

A problémát a temesvári magyar Ifjúsági Zenei Napok (magyar rockfesztivál), az ürügyet a *Megéneklünk, Románia* fesztivál szolgáltatta. Szakmailag akkor már eléggé jó nevünk volt. Nagyon szerettem volna a temesvári Ion Vidu zenei középiskola európai hírű hangversenytermében fellépni. Kitaláltam hát, hogy egy magyar rockfesztivál gáláját lehetne ott megszervezni, meg filmezéseket. Természetesen a Román Televízió magyar adásának szerkesztősége is benne volt.

Az első rendezvény óriási siker volt. A második gálájára már felvonult a Szekuritáté. Körbevette az épületet. Senkit nem engedett be. A közönséget kordonnal vették körül. Óriási botrány lett. Nemcsak minket, a Garabonciás együttes tagjait, de azt a 20-25 magyar egyetemistát is, aki körülöttünk önkénteskedett, el akarták távolítani az egyetemről.

Az ürügy, mind mondtam, a *Megéneklünk, Románia* fesztivál volt. Eléggé kategorikusan közölték velünk, hogy ott is fel kell lépni. Előző évben háritani tudtam azzal, hogy csak magyarul tudunk énekelni. Elfogadták, megúsztuk. Ám ezúttal azt mondták, nem baj, előtte elmondod románul a szöveg tartalmát, és aztán előadjátok a dalt.

A *Karriert* választottam. Ez volt az egyedüli olyan dal, amelyhez nem kellett hangszer. A capella kompozíció volt. Ezzel kiküszöböltem a hangosítással járó hercehurcát. Csakhogy valamelyik észláda, azzal a felkiáltással, hogy ezt a dalt a neoprotestánsoknál már hallotta, kitalálta, hogy mi neoprotestáns propagandát folytatunk.

Soha nem tudtam meg, hogyan és mi áron sikerült Albert Ferencnek és Kilyéni Istvánnak megmenteni a bőrünket.

1981-ben, amikor én kényszerből Csíkszeredát „választottam”, hideg zuhanyként ért az ottani magyar (székely) pártaktivisták sötét butasága és tömény rosszindulata.

– *Boros Zoltán a Garabonciással is kapcsolatos visszaemlékezéseiben beszámolt „a szökökút, ami nem szökök” szövegrészlet cenzúrázásának esetéről, ebből a szójátékból a rendszer rejtett bírálatát vélték kiolvasni akkoriban. Voltak-e még példák hasonló tartalmi szabályozásra, és ha igen, miben találtak kifogásolnivalót a cenzúra-felelősök?*

– Igazából nem nagyon voltak ilyen példák. Legalábbis Temesváron nem. Csizmarek László a Szocialista Kultúra és Nevelés Temes megyei Tanácsánál volt. A vége fele már az ő jóváhagyása is kellett. Bementem hozzá. Leültetett. Ideadta a pecsétet, hogy minden szöveget pecsételjek le. Elment, visszajött. Maga elé húzta a dossziét. Minden pecsétre ráírta a nevét. Becsukta a dossziét és visszatolta. „Na, most mondja el, miből lesz a botrány?” Hát ez volt Temesváron az RKP magyar főcenzora. Albert Ferenc tanár úr odajött egy előadásunk után a színpadra. A diákház

igazgatója majdnem elájult. Ő tudta, hogy Albert professzor úr mekkora hatalom. Szóval a tanár úr odajött, gratulált. Aztán mondta a telefonszámát, hogy hívjam csak nyugodtan, bármilyen problémám van. Egyszer kellett hívnom. Közbe is lépett, megvédett.

Amíg Bodor Pál volt a főszerkesztő, a tévénél sem volt gond. Boros is azért emlékszik erre a történetre, mert ez az egy volt. Maga a „szökés” szó is irritálta már a „Pártot”. No meg nemcsak a szökés gondolata volt benne, hanem az is, hogy a megszorítások miatt a szökőkut(ak)ban tényleg nem „szökött” (felfele) a víz.

– *Miért épp Kinde Annamária lett a fő szövegíró? Hogyan alakult ki az évekig tartó kapcsolat és együttműködés a zenekar és az akkor brassói egyetemista Kinde között?*

– Ebben én teljesen ártatlan vagyok. A hibás a már emlegetett Bacsí János, aki Nagyváradon osztálytárs volt Kindével, a speciális matematika osztályban.

Bacsí mondta, hogy van neki egy barátja, Kinde Ani, aki szövegeket, verseket ír, zenét viszont nem. Nagyváradon akkor Mátza Gyula volt a menő szövegíró. Trifán Laci meg Virányi Attila Mátza szövegeire írta a Metropol Group dalait. Kinde ott labdába nem rúghatott.

Amúgy sem jártam még Nagyváradon. Leszerelésünk után örömmel fogadtam el Bacsí meghívását, töltsék néhány napot náluk. A Majomszigeten találkoztunk Kindével. Biztos hozott magával szövegeket, már nem emlékszem. Nem is sokat filozofálgattunk. Címet cseréltünk. Kindével elsősorban levélben tartottuk a kapcsolatot, pontosabban levélben küldte szövegeit. És maximum visszaírtam, hogy miből lesz a következő dal.

– *Ön szerint miben áll Kinde dalszövegeinek különlegessége, sajátossága? Hogyan vélekedett erről a kérdésről a hetvenes és nyolcvanas években?*

– Számomra világos volt: kesernyés humor, önironia, társadalombírálat – és áttételesen az Adamis Anna, Bródy János szövegeinek hatása ott volt a Kinde szövegeiben. Életünk folyamán ritkán találkoztunk, kevés időt töltöttünk együtt. Annyira egy húron pendültünk, hogy túlbeszélésnek tűnt minden olyan próbálkozásunk, hogy szövegekről, dalokról beszéljünk.

Kinde akkori szövegei, legalábbis azok, amelyekből dalok születtek, ma is érvényesek. Legalábbis én úgy érzem. Kinde elég jól viselte el azt, hogy más költők verseit is megzenésítettem. Szándékosan mondtam azt, hogy „más költők”, mert Kinde szerintem már akkor is (szárnyait bontogató) költő volt. A rockzenészek szemében a „szöveg” több, mint vers. Tehát amikor a Kinde (dal)szövegeiről beszélek, az a dicséret netovábbja.

És Kindének sikerült úgy megfogalmaznia a dolgokat, hogy, bár mindenki tudta, érezte, hogy miről szólnak a szövegek, a cenzúra mégsem talált fogást rajtuk.

– *Egy 2012-es interjúban arra a kérdésre, hogy van-e jövője az énekelt versnek, Kinde Annamára a következő választ adta: „Nem jövője, hanem folyamatos jelene van ennek a műfajnak. A dallamok kiemelik a verset a hétköznapiakból, a közönség lelkét is magukkal ragadják a magasba.” Kinde dalszövegei, főként a stílus és hangulatvilág tekintetében nagyfokú diverzitást mutatnak. E sokféleséget szemlélteti például az ironikus, a karrieristákat kifigurázó szövege, valamint a komolyabb hangvételű Kell című dala. A frappáns, változatos szövegvilág mellett Ön szerint mi az, ami e dalok változatlan sikerét előidézte, mi az a többlet, amit a vers az énekelhetőség által a hallgatóságnak adhat?*

– Csupán a pontosság kedvéért: a *Karrier* szövegét én írtam. Nem is éri el a Kinde leggyengébb szövegeinek alsó szintjét sem. Ehhez hasonlót fogalmazott meg Kinde a *Vallomás*ban. Sokkal jobban, elegánsabban.

A közönség lelke, hogy őszinte legyek, sohasem érdekelt. Azt énekeltek, amit a nagy és kis dolgokról gondoltunk és éreztünk. Az egyetemistákból álló temesvári

törzsközönségünk pedig tomboló tapsviharral ünnepelte, remélem, önmagát és ezzel együtt dalainkat és a Garabonciást. Ha akkor országos hírnévnek örvendett a Garabonciás együttes, ebben része volt Kindének, és ő maga is országos hírnévre tett szert. Büszkéek voltunk szövegeinkre, tehát rá.

A Kinde szövegei, mint mondtam, szinte kivétel nélkül ma is érvényesek. „Nehéz a súly, / De mégis vinned kell. / Szemben mindennel, / Mindenkivel.” A legtöbb ember ma is ezt érzi. Hát ez az, amit csak a költő, bocsánat szövegíró tud. Úgy megfogalmazni életérzéseket, hogy évtizedek múlva is érthető és hatásos a szöveg.

Gondolom, hogy nagy része azoknak, akik szerették a Garabonciás együttest, a dalok egy részével (és itt elsősorban a szövegre gondolok) azonosultak. Talán ez a titok nyitja.

– *Volt-e a zenekarnak a költőnő által írt kedvenc szövege? Ha igen, mivel magyarázná az együttesnek ezt a választását?*

– Nem tudom, hogy volt-e ilyen szöveg. Erről sohasem beszéltünk. A fennebb már idézett *Kell* című dal, vélhetően szövege miatt is, az egyik legsikeresebb dalunk volt. Talán ez volt a kedvencünk. De mindegyik Kinde-szövegben volt valami, ami miatt kötődtünk a dalhoz. A koncertek rostáján kihullt néhány dal, nem sok. Attól tartok, hogy elsősorban a gyengus zene miatt (amit én írtam), és kevésbé a szöveg gyengeségei miatt.

– *Részt vett-e a zenekar a dalszövegek írásában?*

– Nem. Kinde készen küldte a szövegeket. Ő Brassóban, mi Temesváron voltunk egyetemisták. Kinde szövegei nem szorultak „javításokra”. Főleg a mi javításainkra nem. Persze kötőszavak, ismétlések még bekerültek. Néha, főleg én, hisz én írtam a zenét, húztam egy-egy mondatot, olyankor, amikor a szöveg versként érkezett. Nem akartam megbontani a dalok ritmikai egyensúlyát, folytonosságát, hát olyankor, ha prózodialag nem tudtam belekényszeríteni a Prokrusztész-ágyba a szöveget, húztam belőle. Persze igyekeztem jelezni Kindének. Csak nagyon ritkán fordult elő, hogy visszaszólt: ne úgy, hanem így.

Gyakorlatilag nem húztunk a Kinde a szövegeiből, és nem is matattunk bele. Úgy ítéltük meg, és ma is úgy dolgozunk a ránk hagyott szövegeivel, hogy nem változtattunk azokon semmit.

– *Country-beat vagy country-rock? A Garabonciás együttest általában ezzel a két stílussal azonosítják. Mennyiben volt beat, illetve rock ez a zenekar?*

– Hangszeres tudásunk, de hangszereink gyenge minősége sem tette lehetővé, hogy rockos hangzásunk legyen. A „beat” a műfaj kezdeti időszakára utalt, akkor volt használatos. Amúgy a magyarországi „polbeat” kifejezés meg a „beates magyar úr” mulatók használata eléggé lejáratta a kifejezést.

Tiszta countryt sem mondhattunk, de nem is azt akartunk-tudtunk játszani. A kaliforniai Eagles magyarországi változata, a Fonográf hangzása volt megközelíthető számunkra.

Hát ezért lett aztán country-rock. Másrészt a „hazai magyar” piacon a Metropol és a Táltos Rt. között maradt egy műfaji rés, ahova ezzel pont befértünk.

– *Mennyiben érzi úgy, hogy az Önök által játszott zene egy ellenkultúra része volt a korszakban?*

– Az volt. Mi annak tekintettük. A rendszer annak tekintette. Rezsimellenes magyar produkciók voltak.

Ma is ellenkultúrát művelünk. Csakhogy ma már nem a románokkal szemben, hanem kizárólag a számunkra döbbenetes folyamatok láttán. Pontosabban egyszerű létünket, új dalainkat érezzük ellenkultúrának.

KINDE ANNAMÁRIA

A kényelem lételem

kékes fényvel világít a hó
karosszékekben üldöggélni jó
elindulni – hova és minek
bolond aki ilyenkor az utcára kimegy
mert
megy a tévé szól a rádió
működik ó a kenyérpíró
hűtőszekrény aragázrezsó
az ételt rágni néha bizony elég fárasztó

mer' a kényelem lételem
a kényelem lételem
a kényelem

minek mozdulna mikor nyugton csücsülhet
minek dolgozna ha másképp is lehet
élni könnyedén enni jó sokat
nem firtatni soha kényes dolgokat

Vallomás

szorgos állampolgár vagyok
van házam feleségem luxusautóm és
hétvégi házamban vízöblítéses
hétvégi trónusom és
mellékes a fizetéshez és fiam lányom ki
angolórára magántanárhoz jár

mert én
hajtok s a világra semmit sem adok
ha látnak az utcán azt kérdik ki vagyok
s ha elgázol egy alakot kerekem – semmi
a kárát megfizetem
a fő hogy tele legyen a zseb hej hó
a fő hogy tele legyen a zseb

minden szín megkopik
minden szó kevés
minden út véget ér és

kezdődik a tespedés
nehéz az álmom mert jókat eszem
egyre kevesebbet használom az eszem

mert én
hajtok s a világra semmit sem adok
ha látnak az utcán azt kérdik ki vagyok
s ha elgázol egy alakot kerekem – semmi
a kárát megfizetem
a fő hogy tele legyen a zseb hej hó
a fő hogy tele legyen a zseb

Kell

az összefüggést kell érteni
és ezzel senkit nem kell sérteni
messzi tüzeknél
távmelegedni
időben élni
s mégsem öregedni

a teenager kor messze tűnt
de fényes csillag még szemünk
a gondok fészket
mélyebbre raknak
értelmet kell
adni a napoknak

ha megérted felelőssé lettél
nem csak magadért – mindenkiért
nehéz a súly
mégis vinned kell
szemben mindennel
mindenkivel

az összefüggést kell érteni
s ha nem lehet másként – sérteni
időben élni
nem öregedni
messzi tüzeknél
távmelegedni

Íróasztal

van íróasztalom
van jó meleg helyem
gondolatok miatt
nem fáj a fejem

íróasztalomban
vannak kis fiók
mindegyik fióban
fontos papírok

az íróasztal jó munkahely
az íróasztal tekintélyt emel
az íróasztal mögé ülve óriás leszel

az édes álom titkát
neked elárulom
mert otthon is van már
íróasztalom

Iskolaidő

ma is mint minden reggel
felcsörgetett a vekker
ma sem kért ma sem simogatott
kérvényt sem írt hogy kelj fel

megint előadóterem
meg-meglazuló figyelem
az ablakon benevet a nap
csak nehezíti dolgodat

de nem engedted el magad
dolgozik az öntudat
beszélni sem lehet veled míg
keményen töröd a fejed

ma is mint minden délben
galambok búgnak a téren
a szökőkút ami nem szökik
őrizgeti a cseppjeit

körülrajong a délután
rohansz a dolgaid után
jó lenne egyszerűen ülni
a könyvtárt messze elkerülni

de nem engeded el magad
dolgozik az öntudat
beszélni sem lehet veled míg
keményen töröd a fejed

a dal rólad szól hallhatod
legalább ez legyen zeneadagod
és akkor majd elviseled
a szédítő iramot

Nehéz barátság

a párnádat bekentem mézzel
hogy édesebb álmod legyen
nem értem mért vagy ideges
mért kiabálsz velem
mert neked semmi sem jó
a lelke kithetem
ahelyett hogy aludnál szépen te csak
kiabálsz velem

a bakancsodat megtöltöttem tollal
hogy könnyebb legyen utad
neked bármit megcsinálok
csak jól érezd magad
de neked semmi sem jó
a lelke kithetem
mennyi utat bejártál volna míg csak
kiabálsz velem

a jóbarátot becsüld meg
mint ételben a sót
épp ezért a levesedbe tettem
talán egy félkilót
de neked semmi sem jó
a lelke kithetem
nem alszol nem mész nem eszel csak egyre
kiabálsz velem

Üres lakás

a telefon felhívta önmagát
azt mondta téves kapcsolás
a lexikon kinyílt az ember szónál
értelmezni akarta a hiányt

a növények fellélegeznek
az ablak nyitja-csukja magát
az asztal megterül vacsorához
a tányérokba könnyű por szítál

refr:

te hol vagy és én hol vagyok?
a tárgyak nem értik
a tárgyak nem kérdik
te hol vagy és én hol vagyok
a tárgyak szokott életüket élik
nélküled nélkülem

az ablak az utcára nézett
autókat látott villamost
a székek a szobában tévét néznek
a konyhában a kagyló mosogat

aztán megveti magát az ágy
a fürdőszobában víz csobog
a csillárok kialusznak lassan
a takaró kicsit még mocomorog

refr:

Havazásban

halvány szálú hó hull reád
nyitja az álmok kapuját
egy dal melletted elsuhan
hópihe-dallam súlytalan

refr:

a kapuk tárva-nyitva állnak
lassan lengnek a kapuszárnyak
a halvány szálú havazásban
elindultál már utánam
a kapuk tárva-nyitva állnak
lassan lengnek a kapuszárnyak
belépsz könnyű vagy és boldog
halkan dúdolnak a dolgok

dúdoló dolgaim között
asztalon kávé gőzölög
az asztal túlsó oldalán
látom a szemed néz reám

szemed alatt a karikák
őrzik a holnap zálogát
a kapu tárva-nyitva áll
szemedben is hó hulldogál

refr.

a havazás fehér szálain
szállnak a szélben álmaid
a tél hatalma most való
odakinn halkán sír a hó

A városban

van mikor az utcai lámpák
halványan reszkető csillagok
van mikor a csend köpenyében
alvó városban dúdolok

aszfalton koppanó gesztenyék
levélszőnyeg terül eléd
házak közt szelídül a szél
máshol már nem is élhetnél

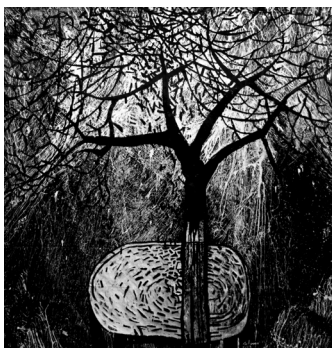
az éjjeli város fényei
a hajnali város hangjai
nappal az utcák képei
életemnek részei

csak tükörkép az életem
még önmagam sem érthetem
úgy érzem

az éjjeli város fényei
a hajnali város hangjai
nappal az utcák képei
életemnek részei

ANDRÉ FERENC

A KARAKTER A FONTOS



Szerettem volna hallani
jó, kemény
underground rapzenét
[...] Szerettem volna
hallani jó electrozenét,
minőségi elektronikus
alaphangzásokra rávive
magyar dallamokat...

Létezik-e jó, minőségi magyar zene Erdélyben – ezt a kérdést teszi fel 2016-ban már másodjára az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület Ifjúsági Szervezete és a Gitár East Egyesület a Legszebb Erdélyi Magyar Dal pályázattal, ahol erdélyi zenekarok saját szerzésű, magyar nyelvű dalai szállnak versenybe. A dalokról, szövegekről, az erdélyi zenei élet erősségeiről és hiányairól kérdeztem André Ferenc költőt, slammert, a pályázat egyik zsűritagját.

■ – *Milyen elvárásokkal, milyen előzetes tapasztalatokkal vágtál bele erdélyi magyar előadók magyar nyelvű produkcióinak végighallgatásába?*

– Őszintén? Nagy kíváncsisággal fogtam bele. Korábban még én is zenekarozgattam amatőr szinten, tehát láttam, milyen színpadon lenni, miből áll egy dalszerzés, meg ilyesmi, tehát volt egy prekonceptióm valamilyen szinten. És tényleg kíváncsi voltam, hogy jelenleg hol áll az erdélyi magyar zenekari szcéná. Főleg a fiatalabb zenekarokra voltam kíváncsi, mert azt tapasztaltam, hogy kevés erdélyi zenekart ismerek. Egyszerűen nem kerülnek előtérbe, nem tudom, miért – persze van egypár, amit ismerek, jók, ügyesek, talpraesettek, de nem túl sok. És meg vagyok győződve arról, hogy sokkal-sokkal több van ennél, mint amit én látok-hallok.

– *És a tavalyi mezőny* változtatott valamit az elvárásaidon? Amire a tavaly még nem gondoltál, hogy feltétlenül szeretnéd ebben a mezőnyben látni, de most azt mondd, hogy igen, erre vagyok kíváncsi továbbra is ebben a versenyben.*

A LEMD 2015 díjazottjai: 1. Bagossy Brothers Company: *Elviszlek*; 2. Stereogám: *Neked adom*; 3. Dzsejtán: *Varázsének*; 4. Ego Sum: *Tata*; 5. Mercedes Band: *Hamu a szélben*; Különdíj: Kevin & The Roots: *Tépőzárási pánik*.

– Például a Dzseztán meglepett, megmutatták, hogy lehet szépen komponálni, összefüggésbe hozni a versritmust a dalszöveggel. A többieket azért úgy ismergettem innen-onnan, mind a döntősök közül, mind a nem döntősökből, a jelentkezők majdnem feléről hallogattam legalább, de róluk nem, és meglepett, hogy szép váltásokkal, szervesen építkező szövegekkel jelentek meg. Mindig volt a dalban egy kis csavarás, amire nem számítottam; nem volt egyértelműen kiszámítható, „verze-refrén-verze-refrén-szólo-refrén”, s vége van, hanem szépen felépült és építkezett a dal. Úgyhogy több ilyen, ami meglep. Egy daltól azt várom, hogy lépjen meg, legyen eredeti, olyan, hogy ha meghallom, akkor felismerjem. Minden zenekarban ez a fontos, a karakter. Nem is feltétlenül az, hogy az elejétől fogva minőségi módon szóljon – hány nagy banda, például a punk bandák vagy az AC/DC nem pontos zenészek, vagyis most már igen, de nem erről szólt, hanem hogy olyan hatalmas kreativitás van benne. Minden számuk ugyanúgy szól, de ezer közül is felismersz egy AC/DC riffet. És ez hiányzik, ezt keresem, hogy saját hangon szólaljon meg a zenekar. Persze nem az a baj, ha más elemeket is felhasznál, mert mindenki ezt csinálja, mindig máshonnan építkeznek, de legyen meg az a személyes világlátás és gondolatiság a zenében, hogy az működjön és mozgasson meg bennem valamit.

– *Milyen érveket látsz az angolul, illetve magyarul előadott dalok repertoáron tartása mellett? Melyik a fontosabb, vagy lehet-e ilyen mondani, hogy valamelyik fontosabb?*

– Nem fontosabb egyik sem, egyszerűen ismerek én olyan embereket, akik valamiért úgy érzik, hogy angolul könnyebben ki tudják fejezni magukat. Más a nyelvnek a struktúrája, más a dallama, emiatt másabb hangzások hozhatók ki belőlük. A magyar reggae furcsábban szól szerintem, mint az angol reggae, persze lehet nagyon jól csinálni azt is, nem azt mondom, hogy nem... mint ahogy egy magyar népdalhangzás furcsán szólna angol szöveggel. De mindent meg lehet csinálni jóra, hogyha úgy kapja el az ember. És igen, fontos, hogy legyenek magyar nyelvű dalok is, hogyha valaki úgy érzi, hogy magyarul szeretne énekelni, viszont a zenében nem a nyelv az elsődleges. Például a Rammstein az egyik kedvenc zenekarom, pedig nem igazán tudok németül, de attól még az a hangzás, az az összhatás, amit létrehoznak, számomra működőképes. Azt várom el a daltól, hogy a nyelvnek a hangzását tudja beleépíteni a dallamvilágba, és a kettő együtt működjön.

– *A pályázat egyik célja a magyar nyelvű dalok születésének az elősegítése. Hogy látod, van-e erre szükség, hogy bátorítsuk az előadókat, hogy magyarul is írjanak, hogyha már magyar zenészek?*

– Van, nem is feltétlenül szükség, ami elég kényszerítő fogalom, de érdemes erre lehetőséget nyújtani. Például van a magyarországi Subscribe zenekar, ők eleinte angolul írtak szövegeket, aztán írtak egy-két magyar dalt, ami tök jól működik, és most megalapította az énekes egypár másik magyarországi zenésszel együtt az USEME zenekart. Ők magyarul tolják, ez egy pop-rockos dolog, tök bulis, és tökre működik magyarul is. Talán jobban is, mint angolul. Bebizonyították, hogy magyar nyelven is működhet ez az alternatív pop-rock műfaj, ami tök fantasztikus. Vagy a Blind Myself metálzenekar, amelyik angol szövegekből fokozatosan lépett át magyarba, és szerintem jobb szövegeik vannak magyarul. Tehát lehet, hogy valaki azt hiszi, hogy angolul jobban tud írni, viszont rájön, hogy magyarul sokkal jobban ki fogja tudni fejezni magát, elvégre az anyanyelve, és sokkal jobban érzi az árnyalatait a szövegeknek, a hangulatnak.

– *Mik az általános benyomásaid a tavalyi mezőny dalairól, a szövegvilágot tekintve? Miről szólnak? Mennyire kidolgozottak?*

– Nem igazán éreztem, hogy tényleg-tényleg kidolgozottak lettek volna azok a szövegek, egytől egyig, de azért voltak precízebb, átgondoltabb világok. Nagyon gya-

kori téma persze a szerelem meg a vándorélet-hangulat, ami eleve zenében gyakran jön elő. Még Borbély András hívta fel rá a figyelmet az angol rockzene kapcsán, hogy mennyire a romantika költészetéből építkeznek. Például Alice Cooper *Poison* című dala egyértelműen az angolszász romantikus költészet hagyományait viszi tovább. És ezt érzem a magyarban is, s ez talán jó is, de nem feltétlen elégséges az, hogy ezekből a kockákból rakják össze a szövegeket, és érződik egy kis... petőfis hangzás. Szinte minden egyes szám szövege sortól sorig épül fel, szakaszok vannak, rímek vannak nagyjából mindegyikben, ami működhet, de nem kötelező. A Kistehén-szövegekben hányszor nincsen rím, csak pörög-pörög... vagy a Hiperkarmánál, ahol nincs is egyértelmű refrénszöveg, csak a szövegdarálás, ami működik. A rapzenében is sokszor nem egyértelmű, hogy itt van a sor vége, hanem belső rímekkel, áthajlásokkal van tele, ami jobban pörgeti előre az egészet. Tehát ez volt a legmarkánsabb észrevételem, hogy a magyar szövegvilág is a romantikus költészetből építkeznek, leglátványosabban az EDDA, az Illés, és ezt a hagyományt folytatják sokan. Kevésbé láttam azt a fajta szabadabb szövegkezelést, amit mondjuk Kispálék csinálnak meg sokszor, hogy szabadversszerű szövegekkel dolgoznak, és mindig más a dallam, nem kikövetkeztethető, hogy van egy verze-rész, és az így szól, van egy refrén, és az úgy szól... A verze mindig másképp hangzik, nem tudod egyértelműen, hogy a következő hajlítás hova fog kerülni, mire esik a hangsúly, hol van egy kis szünet, átvezető vagy ilyesmi. Ezt várnám a leginkább, hogy a meglepetés a szövegvilágban és a dallamvilágban is jöjjön be. Nem elvárás, de szeretem az ilyesmit, amikor a szöveg meglep.

– *Volt-e olyan, ami meglepett? Ami hűha-érzés volt?*

– Nagyon hűha-érzés nem, de volt pár szövegrészlet, ami megmaradt. Volt egy ilyen szövegrész, nem vagyok benne biztos, de talán a Még 5 Perc zenekartól, hogy „Bagoly van a beleimben, onnan huhog énreám”. Ez nagyon furcsa kép volt, és nagyon karakteres. Persze az *Elviszlek* (Bagossy Brothers Company) is szépen építkeznek, van egy jó koncepciója, és az letisztult szöveg; vagy a *Neked adom* (Stereogám), annak is van egy jó felépítése és egy jó ritmusa. De annyira egyik sem lepott meg, hogy azt mondjam, hogy hűha, és hogy belemásson a fülembé reggeltől estig. Volt egy-kettő, amit még így dúdolgattam utána, de nem sok.

– *Mi volt az, ami hiányzott? Ami nagyon nem volt képviselve, és amit nagyon vártál volna?*

– Szerettem volna hallani jó, kemény underground rapzenét, ami tényleg ez a mocskos, de minőségi, igényes szövegekkel dolgozó. Olyan, mint Kendrick Lamar vagy Dope D.O.D., vagy akár a híresebbek közül Eminem vagy 2pac. Ami underground és kemény szövegekkel dolgozó, de jól kigondolt retorikával operáló rapzene, ami szól és üt. Szerettem volna hallani jó electrozenét, minőségi elektronikus alaphangzásokra rávive magyar dallamokat, amiket például az Anima Sound System csinált annak idején magyarok közül nagyon jól a dubos világban, ahogy keverte a magyar népies hangzást a dubzenével, és nagyon vagány hangú összhatásokat hozott létre. Meg hiányoltam az igényes, jó, kemény metálzenét, ami hörögjön, ha akar, de az jól, motiváltan legyen megcsinálva.

– *Kidolgozottságban, hozzáértésben hogy láttad, mennyire voltak szinten, mennyire kell még fejlődniük a zenekaroknak?*

– Hát minden zenekar mindig fejlődhet bárhova, nincsen soha egy olyan végső pont, amire azt lehet mondani, hogy na ez így tökéletes. De voltak nagyon jól kidolgozott dalok, amik szépen építkeztek. Főleg a nyertes dalok, amik eljutottak A-ból B-be, és folyamatosan fenn tudták tartani a figyelmet és az érdeklődést a riffekkel, a szólókkal... Ahogy egymás után léptek be, és párbeszédbe léptek egymással a hangszeresek, és nem csak léteztek egymás mellett.

– Nyilván nem közvetlenül befolyásolják a zsűrizésedet a személyes preferenciáid, de kíváncsi lennék, hogy dalszövegek tekintetében magyar nyelvterületen számodra kik jelentik a mércét?

– Hát egyértelműen ott van a Kistehén, amelyiknek Erdős Virág írja rengeteg szövegét, de nem csak. Nagyon-nagyon jó szövegek vannak, nagyon szeretem azt, ahogy a kisvárosi ember apró kis dolgait képesek úgy felnagyítani, hogy ott vagyok bennük. A 30Y-nak is vannak kiváló szövegei, a Kispálnak voltak, nem mindig, de ők is sokszor nagyon jól elkapták... Meg aki nekem nagy etalon a magyar metál szférában, a Watch My Dying zenekar, egy death metál banda, de sokszor nagyon igényes, költői minőségű szövegekkel állnak elő. Engem sokat inspiráltak, hogy verset írjak egyáltalán, nagy kedvenceim mai napig. Meg a Blind Myselfnek is érdekes, vagány szövegeik voltak... s az Isten Háta Mögött zenekar szintén, ők is nagyon jók, nagyon absztrakt világgal dolgoznak.

– Ha már szóba került a versírás, mennyire kerül kölcsönhatásba a kortárs irodalom a zenével? Látsz-e olyan pontot, ahol nagyon-nagyon be kéne hozni ezt a kapcsolatot?

– Nagyon be kell hozni, mert nagyon működik a kortárs irodalom a zenével. Van egy fiatal rapper srác – Rímibiózis néven zenél –, aki slammal foglalkozik meg kortárs irodalommal, és a szövegein látszik, hogy rengeteg irodalmat olvas, és ez a lényeg. Az irodalmat eleve mainstreammé tette Akkezdet Phiai és nagyon keményen futott. Beck Zoli a 30Y-ból a pécsi egyetemen roma irodalmat tanít, tehát ő is foglalkozik szövegírással; a Kistehén énekesének most jelent meg prózakötete; az Elefánt zenekarban Szendrői Csaba, aki nem tudom, hgy publikál-e szövegeket, de szintén elég minőségi szöveggel és zenével jön elő... És még rengeteg zenekar van, ahol nem feltétlenül kell költő legyen az énekes, de az irodalmi hatás segít abban, hogy árnyaltabb, minőségibb szövegeket lehessen létrehozni. És ez igenis fontos, hogy a hallgatónak a gondolkodását is fejlessze azáltal, hogy jó dalszövegeket ültet el a fejében, és jó gondolatokat ébreszt benne, meg hogy egyáltalán gondolatokat ébresszen. Tehát hogy ne öncélú legyen a zene, hogy akkor én most nyomorgok a szerelmemben, hanem úgy írjam meg, hogy amikor meghallgatja valaki, akkor ő is szerelmes legyen, és ő is legyen szomorú – és akármiről lehet így írni. Fontos az, hogy egy dal hangzása legyen kiváló, de egy jó szöveg mindig pluszt ad, mind a publicitásban, mind a befogadási lehetőségben. Lehet verset megzenésíteni nagyon jól, vagy lehet kortárs költőkkel beszélgetni, hogy most tessék, írjunk együtt zenét vagy bármit.

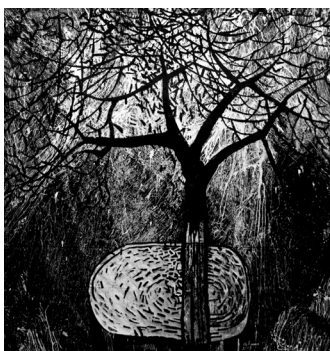
– Ha te kiválaszthatnád, akkor az erdélyi magyar kortárs irodalomból kinek, melyik szövegét és milyen zenével tudnád elképzelni a színpadon, ami neked nagyon-nagyon nagy kedvenced lehetne?

– Ez egy nagyon nehéz kérdés, ezen még nem gondolkodtam el... Rengeteg nagyon jó erdélyi kortárs szöveg van, ami különböző kontextusokban megállná a helyét. Például el tudnám képzelni Horváth Benji szövegeit stoner metálként, Seres-tély Zalánt egy kicsit pszichedelikus progresszív rockzenével látnám nagyon működőképesnek, vagy Varga László Edgárnak működhetnének szövegei alternatív rockos zenével.

Kérdezett Tamás Csilla

KÓNYA MARCELL

TERÜLETI, NEMZETI ÉS GLOBÁLIS ELEMÉK ÖSSZJÁTÉKA FUNKTASZTIKUS KORTÁRS MAGYAR RAPPER MŰVÉSZETÉBEN



...a zenész egy alternatív vagy a populáristól eltérő „őszinte” rapperként értelmezhető a szellemisége, technikája és marginális pozíciója miatt.

■ Az utóbbi öt-hat évben, egy viszonylag hosszú statikus időszak után a magyar hiphop zene olyan szintű újbóli népszerűsége telt szert, mely tisztán látható a laikus (mainstream) zenehallgató számára is. Nem kell a hiphop szubkultúrához tartozónak lenni ahhoz, hogy például a Hősök, Halott Pénz, Akkezdet Phiai vagy Punnany Massif előadók neve ismerősnek hangozzék, ugyanis ma egy nagyközönséget megcélzó magyar zenei fesztiválon egészen biztos, hogy fellép az előbb említettek közül legalább egy. „Utat tört a pop-rap a nagyszínpadra.”¹ Így definiálják a hiphopban végbemelő átalakulást Rendben Man (Felcser Máté) és Wolfie (Farkas Roland), a nagy sikerű Punnany Massif formáció alapítói. A rapzene térnyerése és népszerűvé válása azt eredményezte, hogy némelyik underground rapperként számon tartott (vagy magát annak valló) előadó országos ismertségre tett szert, és dalai egy részét ma a zenei média már a fősodorbeli populáris zenével együtt játssza. A hiphop társadalomban, egy alapvetően szubkulturaként funkcionáló közösségben az ilyen szintű népszerűség rendkívül problémás lehet. Talán soha nem volt még ennyire jellemző a magyar hiphopra a *battle rap*, valamint azoknak a kérdéseknek a folytonos feszegetése, hogy ki az, aki eladta magát, vagy ki a *real* és ki a *fake* MC ma Magyarországon.

Csató Adorján mezőkövesdi rapper igazán figyelemre méltó egyénisége a kortárs hazai hiphop

kultúrának, különösen ha az előbb említett mai magyar underground-mainstream kontextusban vizsgáljuk a munkásságát. A művész már több mint húsz éve a magyar hiphop vérkeringésében van, és három egymástól többé-kevésbé elkülönülő identitás és alkotói korszak kapcsolható alakjához. Kezdetben a Funk N' Stein majd az Interfunk nevet viselte, önmegvalósításának kiteljesedése pedig a Funktasztikus névhez kötődik. Legelső lemezét az utóbbi névvel 2009-ben adta ki, és úgy tűnik, Funk épp a szerencsés pillanatban találta meg hangját, ugyanis a hiphop magyarországi reneszánszával együtt ő is kicsit újjászületett, és népszerűsége számottevően növekedett.

Ma már a harmadik Funktasztikus lemeznél járunk, és a rapper ott tart, hogy kizárólag zenélésből tartja fenn magát. Bár egyre közismertebb, mind a szakma, mind a közönsége azért tiszteli, mert nem adja el magát, és gyakran emlegetik *real* előadóként, mely egyszerre jelenti a valóság közvetítését és hitelességet a rap műfaji jegyein belül. E tanulmány célja, hogy bemutassa Funktasztikus rapper személyiségét, és egyúttal amellet is érveljen, hogy a zenész egy alternatív vagy a populáristól eltérő „őszinte” rapperként értelmezhető a szellemisége, technikája és marginális pozíciója miatt. Ezzel együtt a legfrissebb alkotói korszakáról szeretnék átfogó képet alkotni és így bemutatni a területi (nemzeti és regionális) identitás és a globális, műfaji sajátosságok egyedi összjátékát a *Tartsd Lent!* (2014), *Táncdalok, sanzonok, melodramák* (2011) és *Jelentések Fanyarországról* (2009) című Funktasztikus albumok dal-szövegeiben, zenéiben és videoklipjeiben.

Funktasztikus (ön)pozicionálása a mai hiphop világban okozhat némi gondot annak, aki kategorizálni szeretné a művészt és zenéjét. Egyrészt azért, mert napjainkban már tulajdonképpen nem is működik a megszokott fősodor-földalatti ellentét. Ma a legnagyobb népszerűségnek örvendő rapperek is tarthatják magukat undergroundnak, illetve egy kevésbé ismert, undergroundként működő előadó is lehet népszerűségért küzdő, pénzhajhász rapper. Továbbá az elmúlt években betörő új internetes médiumok, mint például az ingyenes videómegosztó portálok és zene-streamelő szolgáltatások mind tovább mossa a határvonalakat.² Ezeknek köszönhetően napjainkban már nem kell televízió, rádió vagy akár kiadott lemez ahhoz, hogy egy rapper tömegeket érjen el. Funktasztikus undergroundhoz való viszonya is sokat változott az elmúlt években. Véleménye szerint sok rapper, akinek semmi köze a stílushoz és nem is tesz hozzá semmit, kisajátítja a kifejezést, valamint jogtalanul használja azt. Éppen ezért már ő maga sem szívesen használja a szót, és nem is szívesen képviseli az undergroundot.³

Funktasztikus a hiphop egyénisége kialakításakor nem törekszik az (afro-)amerikai sztereotipikus gengszter identitás pontos megidézésére. Önreprezentációjának kialakítása során sokkal inkább hangsúlyt kap egyszerűsége, csórósága és hétköznapi mivolta. Láthattuk már szobapapucsban ülni egy panelház lépcsőjén, vagy miközben anyuka a haját vágja, illetve őszintén beszél arról is, hogy „szakadt mamusból kilóg a nagylábujjam”,⁴ „kilyukadt a légtalpam, esőben sziszeg a lépőm”,⁵ vagy „sajna levált a kedvenc Airmax-em talpa.”⁶ Funktasztikus nem kíván sztár lenni, nem harcol a népszerűségért, és nem a pénzszerzés motiválja. „Én rappelek, nem azért, hogy az utcán felismerjenek, / Hogy azok, akik fel sem érnek, elismerjenek.”⁷ Low-budget és DIY lemezeit és videoklipjeit egy mezőkövesdi lakótelep panellakásának földszinti kishabájában készíti saját kezűleg, valódi földalatti szellemiségben. A rapper mellett a saját és független Funkton label meghatározó alakja édesanyja, „Anyuka”, aki olykor beleporszívózik vagy belekiabál a felvételbe. Természetesen ezek a gegek felfoghatók tréfálkozásként, viccelődésként, ugyanakkor tudatos identitásképzésről is árulkodnak. Funktasztikus a *fiú a szomszédból* szerepével tehát nemcsak a gengszter rappel szemben definiálja önmagát, hanem a „maszkabállal”⁸

szemben is, amely a szótárában a mai magyar hiphop divat- és üzletorientált celeb- és bulvárvilágát jelenti, amelyet erősen kritizál is legfrissebb albumán. A tömegkultúrától, illetve a populáris hiphoptól való iszonyodás egyértelműen szubkultúrába sorolja a rappert és egyben egy megkülönböztetett szerepbe, mely különleges tudást és magasabb rendű művészetet tulajdonít neki.⁹

A Funktasztikus által képviselt szellemiséghez elengedhetetlen az a magánstúdió, amelyet a rapper a saját lakásán alakított ki a zenélésből származó jövedelméből. A 2009-es *Fényterápia* című daltól kezdve ebben a stúdióban tevékenykedik a rapper, és dalait teljes egészében maga készíti. „Majdnem minden vasamat régi vasakra költöm.”¹⁰ Funktasztikus a zene készítése és rögzítése során a műfaj olyan, többnyire külföldről beszerzett ikonikus hangtechnikai eszközeit, „vasait” használja, melyeket az amerikai hiphop fénykorában, a kilencvenes évek elején gyártottak. A kasszobájában így helyet kapó Mo Phatt és Planet Phatt hangmodulok vagy a samplek, mint például az MPC 3000 vagy 2000 XL mind azt a célt szolgálják, hogy a zenész elérje az általa képviselt autentikus hiphop hangzást. A saját stúdió által biztosított szellemi szabadság és alkotói függetlenség természetesen elősegíti a kreatív és őszinte művészi kifejezőmódot, és pozitív hatással van az előállított zene minőségére is, hiszen nincs időkorláthoz kötve a stúdióhasználat. Részéről tehát az előbb említett technikai apparátus használata egyben tisztelet és egyfajta szentimentális ragaszkodás a hiphop amerikai gyökereihez és az aranykorszakhoz, valamint törekvés az eredetiségre, igényességre és magas zenei színvonalra.

Funktasztikus felfogása a műfajról a hiphop azon földalatti irányzatába sorolható, mely szerint az amerikai rapzene kiüresedett, csupán a külsőségekről, a vagyonszerzésről szól, és félő, hogy a hazai rap is erre a sorsra jut vagy talán már jutott is. Önmagát a tiszta és őszinte rap őrzőjének tartja, „Kösd be az infúziót, visszatér az aranykor / VÉRÁTÖMLESZTÉSÉNél én maradtam a donor.” A kilencvenes évek elejéről, a hiphop aranykorából merít, mely a zenealapok gyártási stílusát is meghatározza. A korszak fő módszerét a napjainkban már teljesen háttérbe szoruló hangminta alapú zenekészítést vagy boom bap zenei stílust követve Funktasztikus is főleg hangmintákat használ jazz, funk és soul bakelit lemezekről, és mindezt a már említett korabeli eszközökkel teszi meg. Funktasztikus ezzel a Harlemben és Bronxban kibontakozó rapzene esztétikájához és műszaki fejlődéséhez nyúl vissza, hiszen hagyományosan ez a fajta zene mindig is a különböző zenei technológiák kreatív felhasználásáról szólt.¹¹ Bár már az ezt megelőző alkotói korszakában is kísérletezett a módszerrel, a koncepció mostanra forrott ki igazán, illetve a házi körülmények között végzett zenegyártás is kellett a kivitelezéshez. Ami igazán különlegessé teszi zenei alapjait, az az, hogy hangmintáit előszeretettel gyűjti be Magyarország történelméből. Főleg a kádári, szocialista időszakban megjelent hangfelvételekről, legyenek csöpögős, de profin hangszerelt táncdalok, mozgalmi dalok, beszédek vagy mesejátékok.¹² Funktasztikus így egy különös viszonyrendszerbe kerül, ugyanis a boom bap stílussal világosan elhatárolja magát a ma népszerűként ismert hiphoptól, és erősíti kapcsolatát a műfaj eredetével, illetve egyben a magyar kulturális és történelmi örökséggel is – mindezeket felhasználva kritizálja a mai helyzetet.

„Én örök értéket őrzök a kultúra mezsgyéjén.”¹³ Funktasztikus szövegei és hangmintái sokszor olyan műveket idéznek meg, melyek bár egykor talán népszerűnek számítottak, ma már inkább a magaskultúrához soroljuk őket, mint például Rátonyi Róbert *Szervusz*, *Vizibusz* vagy Bilicsi Tivadar *Jöjj vissza csókos, ifjú nyár*. Az intertextualitás nem idegen a raptól, azonban ahogyan azt Richard Shusterman amerikai filozófus megállapítja, a rap kifejezetten a populáris műfajokra hivatkozik, hiszen ezáltal képes megteremteni egy közös alapot, mely befogadhatóbbá tudja tenni a zenét.¹⁴ Funktasztikus esetében azonban azt látjuk, hogy az általa alkalmazott szö-

veggöztiség nem elsősorban a könnyebb befogadást szolgálja, hiszen nehezen elképzelhető, hogy a Funkton célcsoport ezekhez hasonló dalokat hallgatna. Ezek a főként hangmintákban jelen levő utalások sokkal inkább a jelentésalkotásban játszanak nagy szerepet, a magyar valóság ironikus és kritikai ábrázolásában. Mindezekon túl pedig a magyar kultúra továbbhagyományozását is szolgálják, illetve egyben tiszteltetés is ez a művész részéről.

A Funktasztikus-féle szempling egyik példaértékű előfordulása a legelső boom bap lemezen, a *Jelentések Fanyarországról* albumon található *Hárdkór* című dalban hallható. Különlegessége, mely egyben az egész alkotói korszak jellegzetessége is, hogy a rapper nem egy zenei felvételt, hanem Kellér Dezső konferanszié és humorista szavait használja hangmintaként, mégpedig úgy, hogy dialógusba lép vele. A múlt századi humorista megszólaltatása a dalban talán nem véletlen. Kellér a szocialista Magyarország számos társadalmi és politikai problémájára rávilágított az ironikus, csipkelődő konferanszaiban megbúvó gondolataival. A Funktasztikussal folytatott beszélgetésben pedig egyenesen felhatalmazza a rappert, hogy legyen szókimondó.

*De azért azt el kell hogy mondjam még a
beszélgetésünk elején...*

– *Mi a baj?*

– *...hogy nem kis fejtörést okozott nekem ezzel
a meghívással.*

– *Igen?*

– *De itt megnyugtatót, hogy nem kell
visszafognom magam.*

– *Igen.*

– *Hát nem is fogom.*

– *Csak tessék mondani.*

És Funk mondja is! Az ironizáló, fanyar stílus és a kényes társadalmi témák mind megtalálhatók a Funktasztikus albumokon. A három közül talán a legfrissebb, a *Tartsd lent!* című lemezzel kíván leginkább a rapper aktuálpolitikai és kényesebb társadalmi problémákra reflektálni. A *Kegyetlen vakszerencse* című dal a borsodi cigányélet és nyomor letargikus és szépítésektől mentes ábrázolása. A reményvesztettség, kilátástalanság megszólaltatása és a felelősök vagy megoldás keresése, illetve annak képtelensége fájdalmasan hat együtt a dalban helyet kapó hangmintával, Grósz Károly szavaival: „Egyetlen politikai rendszer sem viselhet a hátán ilyen morális terhet. Egyetlen vezetés sem hagyhatja gyermekeinek meg unokáinak megválaszolatlanul ezt a kérdést. Ezt nekünk kell megválaszolni.” Miközben Grósz szavait halljuk, a videoklip fekete-fehérben, a realitás legmeggyőzőbb erejével mutatja be a mélyszegénységet, a romák helyzetének máig tartó megoldatlanságát reményvesztett tekintetű roma fiatalok és bánatos szemű gyerekek közeli felvételein keresztül.

Az előbb említett mindkét példa egyértelmű bizonyítéka annak, hogy a boom bap zenei stílus és a rap aranykorához való hűség nem zárja ki a nemzeti vagy a lokális identitás jegyeinek jelenlétét a rapben. Sőt Funktasztikus szemléletmódja a hitelességről egyszerre jelenti a rap globális nyelvéhez való tiszta hasonulást és a területi sajátosságok beépítését művészetébe. A hip-hop globalizációja miatt ugyanis egy nem amerikai rappernek két szinten kell bizonyítania hitelességét. Amellett, hogy lojális marad az amerikai hip-hop kultúrához, és igazolja, hogy méltó képviselője a stílusnak, az is a feladata, hogy hitelesen mutassa be közvetlen környezetét dalaiban.¹⁵ Funktasztikus esetében ez többet jelent a borítón megjelenő matyó motívumnál és a borsodi nyelvjárás szavainak gyakori használatánál. Funktasztikus rap-

szövegei és videoklipjei a térség múltjából merítenek, és a megélt borsodi valóságot, valamint hétköznapi életet ábrázolják, melyet gyakran társadalomkritikai hozzáállás és olykor-olykor aktuálpolitikában való elmélyülés jellemez.

Ez a funkció nem áll messze a raptól, hiszen már kezdetben is az (afro)amerikai rapperek leggyakrabban kisebbségi történelmüket és közvetlen környezetük, a gettók nyomorát fogalmazták meg dalaikban. Shusterman megállapítja, hogy az általa „tudás-rapnek” nevezett stílus képviselői „újra és újra hangsúlyozzák, hogy művész- és költőszerepük elválaszthatatlan a valóság éleslátó kutatójának és az igazság kutatójának szerepkörétől, különösen a valóságnak és az igazságnak attól az aspektusától, amelyet az államgépezet történelemkönyvei és a kortárs média tudósításai rendre elhanyagolnak vagy eltorzítanak”.¹⁶ Az első Funktasztikus album, a *Jelentések Fanyarországról* tisztán kijelöli ezt a csapásirányt (melyen azóta is következetesen halad a művész), hiszen már pusztán a cím is mintegy megnevezve a betöltött szerepet, azt állítja, hogy a dalok objektív jelentések, tudósítások a rapper közegeből és az így bemutatott fejlődésben megtorpant Borsod régió Magyarország/„Fanyarország” allegóriájaként értelmezhető.

„Borsod-Abaúj-Zemplén a rendszer vesztese”,¹⁷ állapítja meg Funktasztikus. Ábrázolásában a régió a nehézipar leépülésének következményeitől szenved, és a bemutatott társadalmi problémák zöme évtizedekkel ezelőtti politikai döntésekhez vezethető vissza, melyek a „módszerváltozás” óta eltelt idő alatt egyre inkább csak súlyosbodtak. A környéket sújtó gondok közül Funktasztikus dalai leggyakrabban a nélkülözést, munkanélküliséget, társadalmi egyenlőtlenséget és a szegényes lakhatási körülményeket jelenítik meg. A rapper fájdalmas őszinteséggel beszél mind ezekről, beismerve, hogy ő maga is hasonló nehézségekkel küzd. „A kopogó szemeim adják az ütemet a korgó gyomrom a basszust.”¹⁸ Személyes élményei és tapasztalatai a nincstelenségről szerves része dalainak. Művészete a régióban tengődő szegénység hangja, „szegények zenéje, tiszta forrásból.”¹⁹

Funktasztikus többször is felhívja a figyelmet az egyenlőtlenségre és szakadéknyi különbségekre a magyar társadalomban, különösképpen a Borsod térségben, ahol „az élet egy nyeretlen kaparós sorsjegy”.²⁰ A rapper bemutatja a különbséget a kiváló dolgozó, kisember és a tisztviselők és közjogi méltóságok között, bírálva a politikai vezetést és a szociális ellátórendszert. „Fent a toronyból fingod nincs a nyomorról”,²¹ szól be nyíltan a rapper, és felemlégeti a sokat vitatott kérdéseket, hogy meg lehet-e élni ma ötvenezer forintból, illetve hogy mennyire etikus, hogy javakban dúskáló politikusok döntenek nyomorban élő emberek sorsáról. A hatalmas LCD monitorokkal felszerelt, légkondicionált munkaügyi hivatalban alszik az ügyintéző, aki közli az előtte megjelenő álláskeresővel, hogy jöjjön vissza pár hónap múlva, mert most nincs munka.²² Mindeközben pedig élénk tárul a sokszor abszurditástól sem mentes „nélkülözésben edződött keleti vég”²³ képe, ahol a pénztelenség odáig vezet, hogy verebet kopasztanak,²⁴ illetve egy dohányzó állapotos asszony kényszerül eladni gyermekét külföldre, mivel nincs hol laknia.²⁵

A lakhatási szegénység drasztikus mélyülése a térségben olyan probléma, ami egyre több családot érint, és a rapper könyörtelenül igyekszik ezt az őt hallgatók tudtára adni. Dalaiban megannyiszor bemutatja „a peremre eldugott szovjet mintára felhúzott összkomfortos kriptákat”,²⁶ a térségre leginkább jellemző panel lakótelepek nyomorúságos világát, azoknak oly sajátos atmoszférájával együtt. A sok közül talán ez a társadalmi probléma az, amely a legnagyobb vizuális reprezentációval rendelkezik a rapper saját maga által készített videoklipjeiben. Az ipar pusztulásával együtt bekövetkező leépülés rendkívül látványosan érzékelhető a Funktasztikus által bemutatott borsodi vasbeton lakóházakon. Talán csak a Detroitban készült videoklipekben látnánk több omladozó és málladozó épületet, tárgyakat és járműve-

ket. A B. A. Z. című dalhoz készült videoklip az egyik első olyan darab, melyben tudatosan igyekeznek a rapper sokkolni a nézőt a televíziós valósággal.

Funktasztikus munkásságát és szellemiségét tekintve a magyar hiphop szcéna egyik alternatív vagy a populáristól eltérő rappereként pozícionálható. A hangminta alapú gyártási stílus, mellyel zenéit készíti saját stúdiójában, egyszerre köti művészetét a rap amerikai aranykorához és a magyar nemzeti kulturális és történelmi örökséghez. Hangmintái szinte mindig jelentéskonstruáló szereppel bírnak, és hozzájárulnak az ironikus és kritikus ábrázolásmódhoz. A rapper közvetlen környezete, Borsod régió dalaiban és videoklipjeiben Magyarország allegóriájaként értelmezhető, mint egy fejlődésben megtorpant társadalom vagy terület, ahol megállt az idő. A Funktasztikus alkotói korszak ez ideig elkészült három albuma fontos kordokumentumokat tartalmaznak Észak-Magyarország mindennapjairól és társadalmi problémáiról, nélkülözésről, pusztuló panel lakótelepekről, bezárt gyárakról, cigányokról és családi problémákról.

■ JEGYZETEK

1. Punnany Massif: „Változások”. 2016.
2. Tófalvy Tamás: *Underground és közösségi média*. In: Guld Ádám – Havasréti József (szerk.): *Zenei szubkultúrák médiareprezentációja*. Gondolat – PTE – ZEN, Bp.–Pécs, 2012. 40–49.
3. Funktasztikus (Csató Adorján) személyes közlése.
4. Funktasztikus: „Nincs az a pénz”. *Tartsd lent!* 2014.
5. Funktasztikus: „Peremvidék”. *Tartsd lent!* 2014.
6. Funktasztikus: „A legutolsó”. *Jelentések Fanyarországról*. 2009.
7. Funktasztikus: „Finnugor rep”. *Jelentések Fanyarországról*. 2009.
8. Uo.
9. Kacsuk Zoltán: *Szubkultúrák, posztsubkultúrák és neo-törzsek*. Replika 2005. 53. 102.
10. Funktasztikus: „Nincs az a pénz”. *Tartsd lent!* 2014.
11. Murray Forman: *Looking for the Perfect Beat: Hip-Hop Aesthetics and Technologies of Production*. In: Mark Anthony Neal – Murray Forman (szerk.): *That's the Joint!: the Hip-Hop Studies Reader*. Routledge, Abingdon, 2004. 389.
12. Funktasztikus (Csató Adorján) személyes közlése.
13. Funktasztikus: „Felbecsülhetetlen”. *Tartsd lent!* 2014.
14. Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika*. Kalligram, Bp., 2003. 385.
15. Marina Terkourafi: *Introduction: A Fresh Look at Some Old Questions*. In: Marina Terkourafi (szerk.): *The Languages of Global Hip Hop*. Continuum, London–New York, 2010. 1–18.
16. Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika*. Kalligram, Pozsony, 2003. 239.
17. Funktasztikus: „B. A. Z.”. *Táncdalok, szonok, melodramák*. 2011.
18. Funktasztikus: „Peremvidék”. *Tartsd lent!* 2014.
19. Funktasztikus: „Felbecsülhetetlen”. *Tartsd lent!* 2014.
20. Funktasztikus: „B. A. Z.”. *Táncdalok, szonok, melodramák*. 2011.
21. Funktasztikus: „Rap alkímia”. *Tartsd lent!* 2014.
22. Funktasztikus: „Élek és virulok”. *Táncdalok, szonok, melodramák*. 2011.
23. Funktasztikus: „Peremvidék”. *Tartsd lent!* 2014.
24. Funktasztikus: „B. A. Z.”. *Táncdalok, szonok, melodramák*. 2011.
25. Funktasztikus: „Rap alkímia”. *Tartsd lent!* 2014.
26. Funktasztikus: „B. A. Z.”. *Táncdalok, szonok, melodramák*. 2011.

DEMÉNY PÉTER

Gyanútlan vadállat

A színházhoz mindig hű voltam. Gyermekkori szeretet, későbbi szenvedély – mindegy; mindig érdekelt, mindig felkavart, mindig akartam. Úgyhogy amikor Vásárhelyre költözésemtől Keresztes Attila felhívott, hogy dramatizáljam A kisfiú meg az oroszlánok című Lázár Ervin-meseregényét, örömmel vállaltam. A dolgok aztán mindig bonyolultabbak, az ember ismét rájön, hogy nem érthet mindenhez, nyugtatja magát, hogy soha nem mindig az csinálta, aki értett hozzá, közben írja a szöveget, mely radikálisan módosul a próbákon, és a dalokat, melyek úgy maradnak.

Megfigyeléseim utólagosak, de büszke vagyok. Büszke vagyok arra, hogy nem a Weöres–Kányádi–Varró Dániel-féle hagyományba illeszkedtem, hanem egy másikba, mely olyan, mintha Kiss Ottó dalokat írta; hogy a dalszövegeimben még áthajlások is vannak, és így talán meggyőzhetem a felnőtteket, hogy a gyermekeiknek nemcsak a ritmusos dalok tetszenek; hogy hű voltam magamhoz, már ami a gyerekeknek írt dolgaimat illeti, melyek mindig nagyobbaknak nézik őket, mint az említett nevekkel fémjelzett vonulat.

És büszke vagyok arra, hogy sok gyomorgörcs után méltó lehettem Ruszuly Ervinhez, aki Attilával együtt rendezte meg a darabot, Boros Csabához, aki a dalok zenéjét szerezte, Dull Bencéhez, aki a kisfiút eljátszotta, és az egész Tompa Miklós Társulathoz.

Előre nem merem volna, utólag merem: ide nekem az oroszlánokat is!

Szigfrid dala

Az egyik előlről rontott nekem,
de én az arcába vágtam a fejem,
a másik hátulról támadott,
de hátsó lábamba vágtatott,
a harmadik meg a negyedik
megrémült, az ötödik pedig szintén
– hát ez volt a nagy csata,
ez voltam én, Szigfrid, a szavanna
rettenetes, vérszomjas uraaa!

Az egyiket jobbra dobtam én,
a másik balra ment, jaj, szegény,
a harmadik meg a negyedik elfutott,
az ötödik is a sorsukra jutott
– hát ez volt a nagy csata,
ez voltam én, a szavanna
rettenetes, vérszomjas uraaa!

Apuka és a Bohócok hármasa

69

Apuka: Én megmondtam neked százszor, ezerszer,
hogy a mese nem egyszerű vegyszer,
lebontja minden érzékedet,
elrontja minden vészfékedet,
nem szabad hinni a mesékben,
ahogy a föld nem hisz az égben!

Bohócok: Meg kéne értse a fiát,
ő még nyiladozó virág,
övé még az egész világ,
valóság és képzelet
mind az övé, a fékeket
nem érti ő, nem érti sohasem –
hát ne legyen mérges, apuka,
vagy olyan szomorú! Hazug a
bánat, hét lakattal
bezár, örökre ott marasztal,
ott fog mindig a félelemben,
fojtó személyes szégyenekben!

Apuka: Én megmondtam neki százszor, ezerszer,
hogy a mese nem egyszerű vegyszer,
lebontja minden érzékedet,
elrontja minden vészfékedet,
nem szabad hinni a mesékben,
ahogy a föld nem hisz az égben!

Bohócok: Hát ezt meg honnan veszi,
hogy a föld nem szenvedheti
az eget, tenger a napot?
Teljesen tanácstalan vagyok!

Meg kéne értse a fiát,
ő még nyiladozó virág,
övé még az egész világ,
valóság és képzelet
mind az övé, a fékeket
nem érti ő, nem érti sohasem –
hát ne legyen mérges, apuka,
vagy olyan szomorú! Hazug a
bánat, hét lakattal
bezár, örökre ott marasztal,
ott fog mindig a félelemben,
fojtó személyes szégyenekben!

Szigfrid és Szilvia kettőse

Szigfrid: Szerettelek, de már lemondtam rólad,
elfeledtem a szerelmes szókat,
azt hittem, elvesztettelek,
hogy többé nem találkozom veled –
és íme, mégis, mégis itt vagy,
nekem te örökre elég vagy,
én soha mást nem szerettem,
ültem és sírtam a ketrecben,
a porondon és a garázsban,
nem hittem én már a varázsban!

Szilvia: Mégis itt vagyok, te is látod,
eljött hát mégis a varázsod,
kiderült hát a te eged,
ahogy megláttál engemet,
és kiderült biz az enyém is,
sötétség volt eddig a fény is,
mert te nem voltál mellettem,
miért van Isten is ellenem?

Mindketten: De itt vagy, drágám, itt, te angyal,
nem beszélek már a falakkal,
porszemekkel és fájdalommal,
csak szerelemről szólt a vágydal,
tele volt minden a hiánnyal,
de már csak veled van tele,
boldogságom záloga, te!

Arabella dala

Robertóm talán még ma hív,
Oly magányos vadász a szív...
Robertóm, te gondolj reám,
ne fojtson a morcos magány,
mert úgy belém száll most minden szerelem,
úgy lennék veled, és te lennél velem,
és minden kötél, porond és oroszlán
azt súgja: legyél végre már okos lány,
és hagyd azt a gonosz fiút,
mert ő a varázból kibújt,
de én mindig csak, mindig csak őt szeretem,
az övé lesz mindig, mindig mindenem,
mert ő az én álmom, a szívem dala,
és őt nem hagyom el sohaa!

REFLEXIÓK

EGY GAÁL GÁBOR-JELLEMZÉS

KAPCSÁN

■ Lakatos Artúr történész Gaál Gábornak a párt megbízásából készített bizalmas jellemzéseit közölte a *Korunkban*,* amelyek némelyike Nagy István íróra vonatkozik, és amelyekben Gaál erősen balos, szektás, dogmatikus szentenciákkal olyan vádakot varrt Nagy István nyakába, amelyek közül egy is elég lett volna ahhoz, hogy legalábbis megvonják publikálási jogát. Mert hát tömörítve mit is állít Gaál Gábor? Nem kevesebbet, mint azt, hogy Nagy István, a korábbi kommunista, írói ambíciói kielégítése végett és hiúságból horthystává vált, feladva a proletariátus érdekeit az akkori uralkodó osztály kiszolgálójává vált.

Akik Nagy István életét csak kicsit is ismerik, ezeket olvasva felháborodnak vagy legyintenek – rágalom. De hányan vannak még ilyenek, és hányan olyanok, akik csak ezután ismerkedhetnek meg Nagy István munkáival?

No de milyen érvekkel vagy tények elhallgatásával támasztja alá Gaál Gábor 1952-es, rágalmazásszámba menő féligazságait? Kezdem talán az elhallgatásokkal.

1941 nyarán, miután Magyarország belépett a szovjetellenes háborúba, megkezdte a „bolsevista mételty” felszámolását Észak-Erdélyben is. A tömeges letartóztatások során Nagy Istvánt is a szamosfalvi nyomozó táborba vitték, és ott másokkal együtt nemcsak a korábbi Sziguranca által alkalmazott kínzásoknak vetették alá (gumibotozás, veseöklözés), hanem „modernebbeknek” is. Például megásatták velük a tömegsírokat, és megfenyegették őket, hogy amennyiben nem tesznek vallomást – lévén háború –, a statáriális bíróság gondoskodik arról, hogy a gödrök ne maradjanak üresen. Nagy István nem tett sem másra, sem önmagára nézve terhelő vallomást. Minderről, bár Gaál Gábor tudott, nem tett említést. Miért? Azért, mert e tények ismertetése után nehéz lett volna azt bizonyítani, hogy az efféle „íróavatás” alkalmas arra, hogy valaki Horthyék ölelő karjaiba vesse magát. Miután nem volt ellene bizonyíték, és egy budapesti írócsoport amúgy is tiltakozott a belügyminiszternél fogva tartása miatt, két hét elteltével szabadlábba helyezték.

Ha Nagy István naiv ember, a szabadon bocsátás után megnyugszik, és folytatja megszokott életét. De hát nem volt az, és korábbi romániai tapasztalataiból tudta, hogy az ilyen „szabadon bocsátások” mögött rendszerint csapda rejlik, a nyomozók a szabadlábba helyezettet megfigyelik, kapcsolatait nyomon követik.

Éppen ezért apán szabadulása után még a teljesen közömbös ismerőseit is messze elkerülte, majd felutazott Budapestre, és az ottani baloldali folyóiratokban és napilapokban – elsősorban a *Népszavában* – kezdett publikálni, majd kiadta legjobb, burkoltan mozgalmi témájú regényeit (például *A szom-*

*Lakatos Artúr: *Az író és a Párt: Gaál Gábor bizalmas jellemzései kortársairól*. I–II. Korunk 2016. március–április. 91–100; 81–91.

szédság nevében). Ekkoriban került rendszeresebb kapcsolatba a népi írókkal is, akiknek a java a falusi szegénység nyomorát tárta az olvasók elé. Hogy a népi írókkal kiépült kapcsolataiban nem csúsztak-e be hibák, hogy a nagyon szigorú cenzúra-viszonyok miatt félreérthetetlenül fejezte-e ki magát, azt ugyan bizony ma már ki mondhatná meg? Gaál Gábor a már említett jellemzésében ezt a tevékenységet mindenestől elítéli, és azt állítja, hogy ennek során Nagy István szinte teljesen a jobboldali nacionalizmus befolyása alá került. Bizonyítékkul idézi apám egyik kijelentését: „Nagy István egyik írásában így fogalmaz: a trianoni békével összetákolt államok...”

Aligha hihető, hogy a *Korunk* néhai szerkesztője ne tudta volna, hogy húsz évvel Nagy István előtt valaki már tett ilyen kijelentést. Tudniillik Lenin a trianoni békét rablóbékének minősítette, és a Szovjetunió soha nem ismerte el a trianoni határokat.

Nemcsak számomra, Nagy István immár nyolcvanhat éves fiaként, de bármely elfogulatlan olvasó számára is gondolom, eléggé felháborítóak az idézett Gaál Gábor-i érvek.

Ennek ellenére botorság lenne részemről most, majdnem nyolcvan év után polemizálni Gaál Gáborral, de nem is polémia ez, hanem tetemrehívás, mert az idézett jellemzésnek nagyon súlyos következményei lettek Nagy Istvánra nézve.

A jellemzést olvasva ismerősnek tűnt a szöveg, de nem Gaál Gáborra, hanem az 1952-es „jobboldali elhajlást” „leleplező” kampányra emlékeztetett.

Ekkor, miután megtörtént Luka László, Pauker Anna és Teohari Georgescu, az RMP internacionalista vezetőnek előbb csak „jobboldali frakcionistáknak”, majd „imperialista ügynököknek” való minősítése, kezdetét vette a vidéki támogatók „leleplezése” is.

Ennek kapcsán 1952. június 10-én elhangzott Mogyorós Sándornak, az RMP egyik központi titkárának „leleplező” beszéde a Kolozs tartományi pártaktíva előtt. Ebben Mogyorós – szóról szóra felolvassa Gaál Gábor szövegét – Nagy Istvánt minősítette a fő-fő kolozsári elhajlónak, és mellette még két magyar kommunistát: Dán Istvánt és Veress Pált. Hogy mindez így történt, ellenőriztem az *Igazság* akkori lapszámaiban. Aznap éjjel apám két társát letartóztatták. Apámat nem, vele távolabbi tervek voltak.

Az év júliusában a család Hargita-fürdőn nyaralt. Apámat hirtelen táviratilag Bukarestbe rendelték. Egy hónapig volt távol. Mikor visszatért, közölte velünk, azzal vádolják, hogy Balogh Edgárral, Demeter Jánossal, Jordáky Lajossal és gróf Teleky Ádival együtt összeesküvést szőttek Észak-Erdély elszakításáért. Ő ezeket a koholt vádakot természetesen elutasította, de hogy mi lesz, azt nem tudni, mert Edgár és Teleky gróf, valamint Demeter János már letartóztatásban vannak. 1952 novemberében apámat titokban kizárták a pártból, így hát minden okunk megvolt az aggodalomra.

Amint *Tanúság* című könyvemben korábban már megírtam, a Nagy István ellen irányuló különböző provokációkból már tudtuk, hogy valakinek vagy valakiknek nagyon az útjában áll, arra azonban, hogy egy koncepció per áldozatává válhat, nem gondoltunk.

Valamikor az '53-as év folyamán – Nagy István megvádolása nélkül – lezajlott a per. Az összes vádlottat – azt már nem tudom, hogy beismerő vallomások alapján vagy anélkül – súlyos börtönbüntetésre ítélték. Csak apám hetvenedik születésnapjakor tudtuk meg Fazakas János RKP központi bizottsági titkártól, aki őt meglátogatta, hogy miért nem került '53-ban bíróság elé ő is. Valakinek, „ott, fent az Olimposzon” eszébe jutott, hogy 1948-ban a Kominform

öt világnyelvre lefordította és világszerte terjesztette apám *Ami felér a győzelemmel!* című regényét, és így az ő „összeesküvését” senki se hiszi majd el.

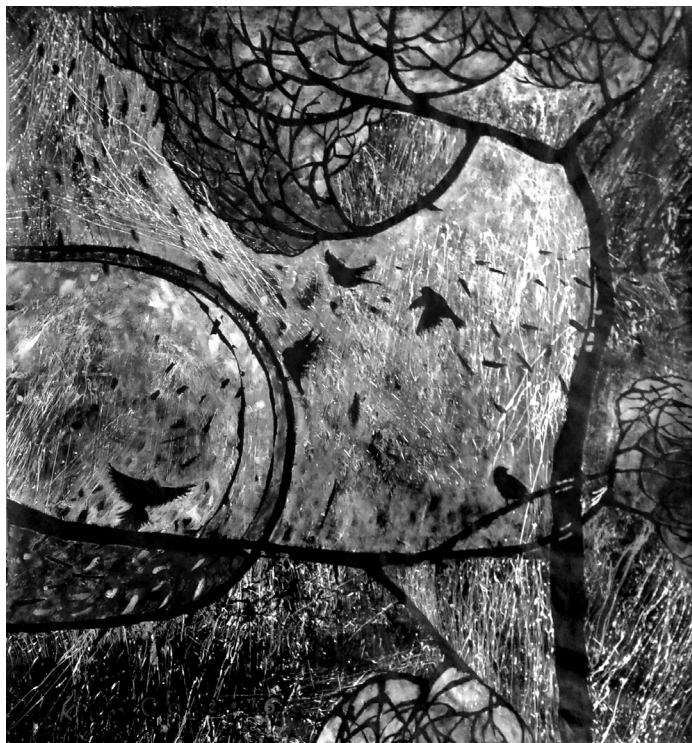
Hát ez valóban felért egy győzelemmel, és miután lefordította románra az összes publicisztikai írását, s átadta a KB Ellenőrző Bizottságának, kiderült, hogy Nagy István nem volt sem jobboldali, sem pedig horthysta. Így aztán ugyancsak titokban visszavették a pártba, és egy csomó funkcióval és kitüntetéssel igyekeztek „kompenzálni” sérelmeit. Mindhiába, ő továbbra is a maga útját járta, és ez volt élete tragédiája. Kommunista volt, de élete végéig igyekezett a maga választotta értékrendszer szerint cselekedni, márpedig ez gyakran eltért az éppen regnáló „vezér” elvárásaitól.

Nagyon röviden ezek voltak az előzményei annak, hogy apám 1976-ban ezekkel a szavakkal kezdte önéletrajzi regényciklusának ötödik, utolsó kötetét: „Azzal a tudattal írom ezeket a sorokat, hogy közlésüket már meg nem érem, [...] s mire megjelenik, lesznek még olyan erők, amelyek Romániában a helyes vágányra, a tényleges szocializmus vágányára zökkentik a történelem vonatát.”

Ennyit a Nagy István-jellemzésről.

Ps. Egyébként 1943 nyaratól, tehát a második szárszói találkozótól Nagy István már az MKP utasítására vett részt a népi írók mozgalmában, mely utasítást Kállai Gyula KB-titkár közölte vele. Feladata volt visszatartani a népi írókat a teljes jobbra tolódástól.

Nagy Károly



ROMSICS IGNÁC

KÖZÉP- ÉS/VAGY KELET-EURÓPA?

Egy definíciós vita, és ami mögötte van

■ A földrészeknek s a földrészekben belüli makro- és mikrorégióknak általában egy, esetleg két nevük van. Az a nagyrégió viszont, amely északon a nyugatra és keletre egyaránt nyitott Lengyel Alföldből, középen a Kárpátok övezte Duna-medencéből és a hozzá csatlakozó cseh, morva és osztrák medencékből, valamint dombságokból, délen pedig a Balkán-félsziget magas hegyvonulataiból áll, s amelyet északon a Balti-tenger, délen pedig az Adriai-, Földközi-, Égei- és a Fekete-tenger határol, legalább fél tucat néven ismert. Hívták és hívják Közép-Európának, Kelet-Európának, Északkelet- és Délkelet-Európának, Közép-Kelet- és Kelet-Közép-Európának, s mindezek mellett Köztes-Európának is.

A fogalmaknak ez a kavalkádja nem olyan régi, mint gondolnánk. A Kr. utáni 5–6. évszázadig Európa egyet jelentett a mediterrán világgal, előbb a görög városállamokkal és befolyási övezeteikkel, később a Római Birodalom magterületeivel. Ezekről északra már nem Európa, hanem a Barbaricum terült el. A történetírás atyjaként tisztelt Hérodotosz, aki az elsők között használta a fogalmat, Angliát ugyan már Európa részének tekintette, de az Alpoktól északra fekvő területeket még nem. A Kr. u. 1. évszázadtól a térségünkön belüli civilizációs választóvonal nagyjából a Duna vonalát követte, bár mintegy 150 évre az attól északra fekvő Erdély is római provincia lett.

A Nyugatrómai Birodalom 476-os bukása után a fogalom átértelmeződött. Bár a Keleten kialakult Bizánci Birodalom is Róma örökösének gondolta magát, Európával a frank birodalmat azonosították. Isidorus Pacensis, 8. századi ibériai krónikás Martell Károly 732. évi győzelmét a mai Franciaországba beözönlő arabok felett már az „európaiak” fegyvertényeként írta le. Unokáját, Nagy Károlyt pedig *pater Europae*-ként, vagyis Európa atyjaként, országát pedig *regnum Europae*-ként, vagyis Európa királyságaként említik a források.

Miután Nagy Károly birodalma a 9. század második felében felbomlott, s a nyugati kereszténység északon Skandináviáig, keleten pedig a lengyel, cseh, magyar területéig tolta ki határát, az Európa-fogalom részben kibővült, részben megjelentek mellette a kereszténységre és a latin nyelvű kultúrára utaló rokon értelmű elnevezések. Ilyen volt a *respublica Christiana* (keresztény univerzalitás), *orbis Christianus* (keresztény világ) vagy egyszerűen a *Latinitas*, vagyis latin világ. Európát és ezeket a fogalmakat többnyire szinonimaként használták. Így járt el Szent Columbán ír szerzetes, amikor a pápát már a 7. században „Egész Európa összes egyháza szépséges fejének” nevezte, és később, a 15. században II. Pius pápa (1458–1464), amikor Bizánc 1453-as esete után „európai” összefogást sürgetett az Oszmán Birodalom ellen a

Respublica Christiana megvédése érdekében. Előtte és utána pedig a kor szellemóriásai közül Dante és Petrarca, Machiavelli, Montaigne és Pascal.¹

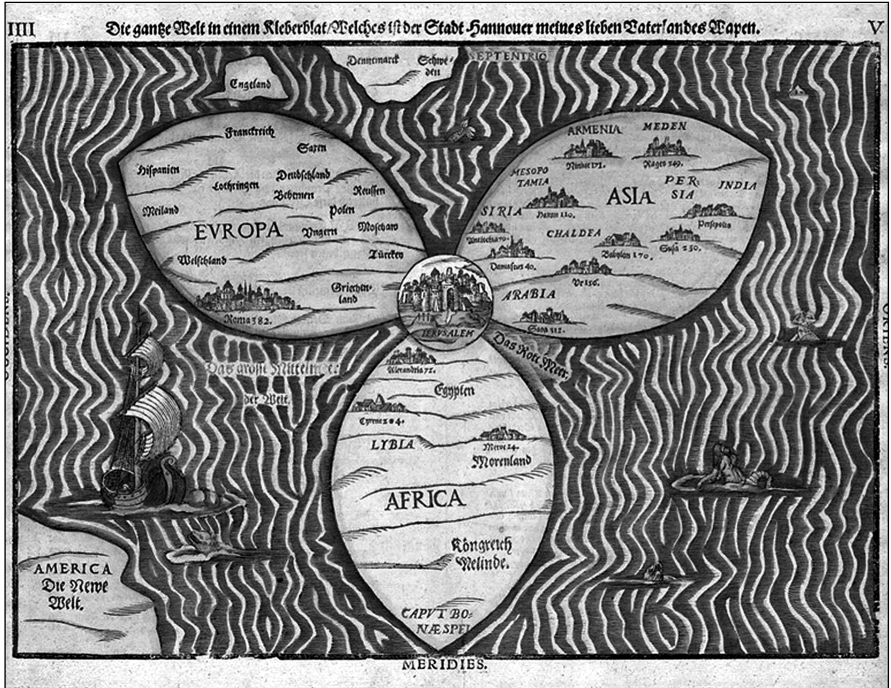
A keresztény Európán belüli régiók megkülönböztetése a 13–14. században bukkant fel először. A Nyugat-Európa fogalmat a párizsi egyetemen filozófiát és teológiát tanító Jacques de Vitry használta először *Historia occidentalis* című, 1220 körül keletkezett munkájában, amelyben a Sorbonne-on megforduló angol, normann, breton, burgundiai, lombardiai, római és német diákokat jellemezte. A Kelet-Európa fogalom pedig egy név szerint ismeretlen francia domonkos szerzetes *Descriptio Europae Orientalis* című 1308-as „útleírásában” jelent meg elsőként. Az országok ismertetése ebben Görögországgal kezdődött, majd Szerbiával, Bulgáriával, Oroszországgal, Albániával és Magyarországgal folytatódott, s a sort Lengyelország és Csehország zárta.

Európa nyugati és keleti felének a megkülönböztetése eleinte nem utalt a közöttük kezdettől meglévő fejlettségbeli különbségekre. Az említett 1308-as leírás a Magyar Királyságot természeti kincsekben, élelmiszerekben nagyon gazdag és a „világ legnagyobb országainak egyikeként” jellemezte.² Aeneas Sylvius Piccolomini, a későbbi II. Pius pápa 1490-es *De Europa* című munkájában pedig nemcsak Magyarországgal kezdte a kontinens országainak bemutatását, hanem neki szentelte a leghosszabb szöveget is. A királyság jelentőségéről értekezve megállapította, hogy „a magyar nemzet hatalma sokkal meszszebb terjed ki, mint maga Magyarország”.³

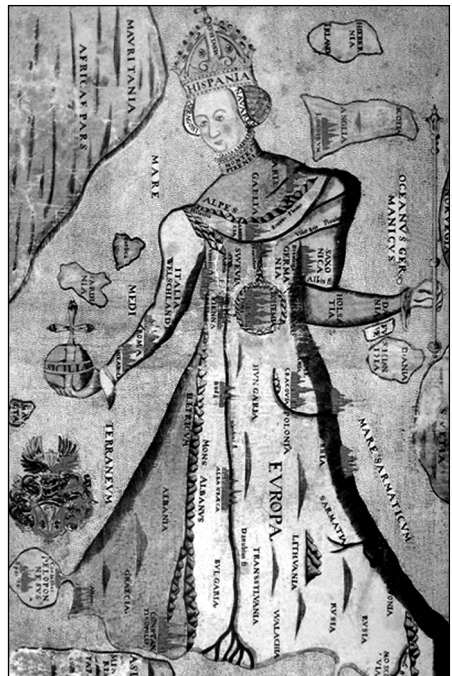
Úgy tűnik, hogy a két fogalom nemcsak égtájakra, hanem civilizációs különbségekre is utaló használata a 16–17. század korszakos jelentőségű változásai következtében kezdett meghonosodni. A nagy földrajzi felfedezések és ezek előnyös gazdasági-társadalmi következményei az atlanti partvidéken egyfelől, az oszmán terjeszkedés és uralom okozta pusztítás Európa keleti régióiban másfelől markánsabbá és ezáltal láthatóbbá tették az addig is meglévő másságot. Az egyik angol utazó 1669–1670-es benyomásai jól tükrözik ezeket a különbségeket. Bécs felől Magyarországra érkezvén – olvasható Edward Brown feljegyzéseiben – az ember „azt hiszi, hogy más világba érkezett, ugyanis Győrön és Komáromon túl már minden különbözik és elüt a nyugati országoktól. Innen kezdve már nem látunk többé haját, kézelőket, kalapot, kesztyűt, ágyat; itt már nem isznak sört és a miénktől teljesen eltérő rendkívüli ruházatot, szokásokat és életmódot találunk”.⁴ Az utazók benyomásai számos egzakt adattal támaszthatók alá. Ilyen a városiasodás mértéke, az egyetemek, nyomdák és operák gyakorisága vagy a különböző művészeti stílusok, így például a barokk építészeti emlékek elterjedése.

A gazdasági, társadalmi és kulturális különbségekhez járult a reformáció, és ennek következtében az addig egységes nyugati kereszténység kettéhasadása, valamint a keresztény univerzalizmust és szolidaritást felváltó állami partikularizmus és érdekérvényesítés mindenek fölé helyezése. A 17. század végétől politikai és ideológia szempontból Európa többé nem egy közös hit által összetartott államok közösségét, hanem egymással rivalizáló és egyre inkább szekularizálódó államok szövetségeit jelentette. A spanyol örökösödési háborút lezáró 1714-es utrechti békében ugyan még szerepel a *respublica Christiana* szókapcsolat, Európa biztonságát és szabadságát azonban már nem a hitnek, hanem a „hatalmi egyensúlynak” kellett biztosítania.⁵

A markánsabbá vált civilizációs különbségek ellenére a kora újkori geográfusok általában még egységes egészként kezelték Európát. Akkor is, ha egy fa egyik leveleként ábrázolták, a középpontban Jeruzsálemmel, és akkor is, ha – a szó mitológiai eredetének megfelelően – királynőként. A királynő fejét álta-



Az ismert világ szimbolikus ábrázolása (1581)



Regina Európa: 16. századi ábrázolások

lában az Ibériai félszigettel, nyaktájékat Galliával, mellét Germániával, szívét Bohémiával, ágyékát Hungáriával és Poloniával azonosították, míg a hölgyek szoknyájának alsó részén többek között Litvánia, Erdély, Bulgária, Albánia és Moscovia vagy Rusia megnevezések olvashatók. A 17. század egyik legnagyobb pedagógusa, a cseh-morva Johannes Amos Comenius ezzel összhangban még 1645-ben is arra szólította fel olvasóit, hogy „Mi, európaiak úgy kell tekintsünk önmagunkra, mint egy és ugyanazon hajó utasaira”.⁶ Kérdéses azonban, hogy ez a felszólítás mennyiben tekinthető a 17. századi művelt európaiak önidentifikációjának és mennyiben a Sárospatakon is tanító szerző jámbor óhajának. Az ugyanis véletlenül sem fordult elő, hogy a kor térképészei az Európát szimbolizáló hölgyek fejét valamelyik balti vagy balkáni állammal, netán Oroszországgal, szoknyájának alsó részét pedig Hispániával vagy Galliával azonosították volna.

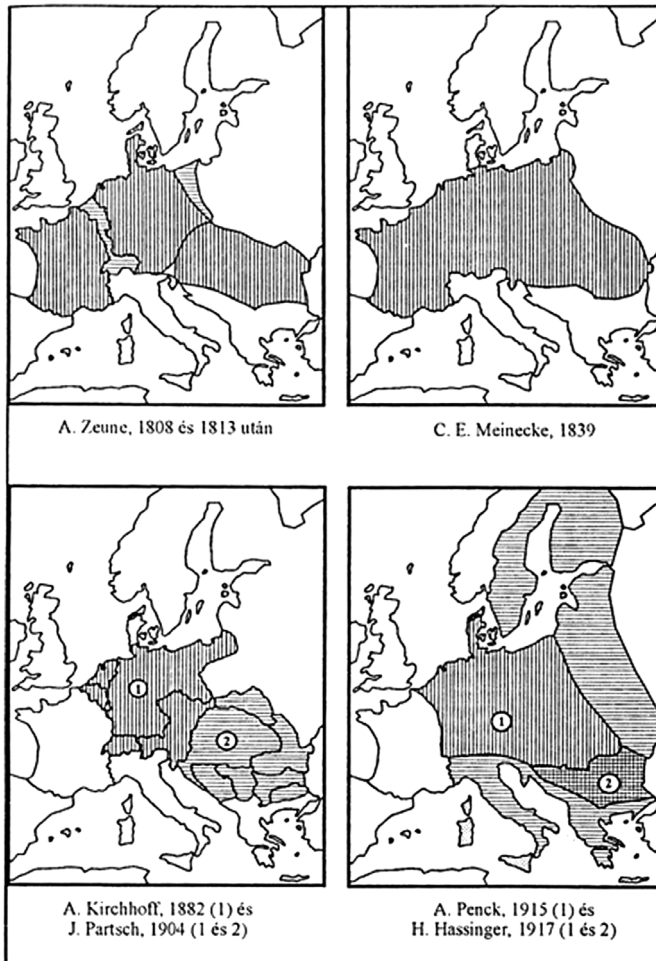
Európa régiókra és zónákra osztása, amely a 18–19. századra széles körökben elterjedt, részben fejlettségi kritériumokon, részben kulturális különbségeken alapult. Minden utazó érzékelte, hogy a kontinens keleti felére jellemző ortodoxia, illetve a nyugati felére jellemző katolicizmus és protestantizmus nemcsak vallási, hanem mentális és kulturális másságot is takar. Nyugaton a latin, Keleten a cirill és a görög ábécét használták. A romanika, gótika, reneszánsz és barokk építészet emlékei Nyugaton az állandó változásra, az ortodox világ korokon átívelő képzőművészeti uniformizáltságára utalt. Gazdasági és társadalmi szempontból a Nyugat iparosodottabb, urbanizáltabb és polgárosultabb, Kelet tradicionálisabb, falusiasabb és rendiesebb volt. A kérdés tehát nem ez, hanem az volt, hogy hol húzódott/húzódik a Nyugat és Kelet közötti határ, és a két részen belül milyen belső választóvonalak léteztek/léteznek.

Ismeretes, hogy a 19. századi osztrák kancellár, Metternich szerint a Balkán, vagyis a modern Barbaricum a *Rennwegen* túl, vagyis Bécs belvárosa után kezdődött. Londonból, Párizsból vagy Amszterdamból nézvést azonban ez a határ nyilván jóval nyugatabbra, az Elbánál, sőt a Rajnánál húzódott. Magyarországon viszont előszeretettel hangoztatták, hogy Európa ott ér véget, ahol a katolikus templomok, vagyis Erdélyben, a keleti és a déli Kárpátok lábainál. Mint a középkor egyik néhány éve elhunyt magyar kutatója, Engel Pál találóan írta: A Rajna-vidékről érkező vándor „a Kárpát-medencében még nagyjából ismerős világgal találkozott. Sok minden talán provinciálisabb volt, mint otthon, sok mindenből meg kevesebb volt – de ami volt, az a megszokottra emlékeztetett. Mindez megváltozott, ha Budáról a vándor továbbhaladt délnek vagy keletnek. Brassó, Nagyszeben, Temesvár vagy Pécs házai vagy templomai még ismerősnek tűnhettek fel számára, de egy-két napi járóföldre onnan egyszeriben idegen lett a világ, ott már minden másképp festett és mindenki más fogalmakban gondolkozott. Ebből érzékelhette, hogy a Nyugatnak, az *Europa Occidense*nek immár valóban a szélére ért.”⁷ A bizonytalan határok ellenére a kontinens fejlett Nyugat-Európára és fejletlen Kelet-Európára osztása széles körökben rögzült. Előbbi a civilizált, utóbbi a civilizálatlan világ szinonimájává vált.

Az orosz politikai gondolkodás ismeretes módon megosztott volt. Az ún. zapadnyikok, vagyis nyugatosok Európa keleti határait a Tanaisztól, vagyis a Don folyótól előszeretettel tolták ki az Urál hegységig, s a kontinens nyugati és keleti felének lényegi azonosságát hangoztatták. Az ún. szlavofilek, vagyis szlavbarátok ezzel szemben Európa germán–latin és szláv–görög felének lényegi különbözősége mellett érveltek. A gazdasági fejlettség és a szellemi mű-

veltség ismérvei mellett nagy súlyt helyeztek a lelki és erkölcsi tényezőkre. Ezek alapján Európát lényegében a „rothadó” Nyugattal azonosították, amely szinte semmiben sem hasonlított a „romlatlannak” tételezett „Oroszország Anyácskára” és a tőle nyugatra fekvő, de hozzá eltéphetetlen szálakkal kötődő jellegzetesen szláv-ortodox világra.⁸

A német szellemi életben ugyanezekben az évtizedekben terjedt Európa három zónára tagolása. Egyesek nyugati, keleti és középső övezetre, mások északi, déli és középső sávra osztották a kontinenst. E fogalmak közül a legnagyobb karriert Közép-Európa futotta be, amelynek a súlypontja minden német gondolkodó szerint a német területekre esett. A régió határai persze a felosztástól, illetve a mögötte álló politikai víziótól függően változtak. Lorenz von Stein 1856-os *Mitteleuropája* például északon a skandináv térséget, délen pedig az olasz–török világot is magába foglalta, míg a középső része a német területekből és a Habsburg Monarchiából állt. Friedrich Neumann 1915-ös, nagy hatású elgondolásában ugyancsak a Német Császárság és az Osztrák–Magyar Monarchia alkotta Közép-Európa magterületét, amelyhez a későbbiekben csatlakozhattak volna a skandináv és a Benelux-államok, Svájc, valamint a balkáni országok, beleértve Görög- és Törökországot is.⁹



Az I. világháború utáni állami és területi átrendeződés, amely alapjaiban rajzolta újra a térség politikai térképét, újabb impulzusokat adott a terminológiai és az ezek mögött meghúzódó identifikációs vitáknak. Ezek egyik kulcsszereplője Oscar Halecki, a varsói egyetem fiatal történészprofesszora volt, aki az 1923-as brüsszeli történész világkongresszuson elhangzott előadásában azt a hangsúlyozta, hogy az orosz szlavofilek Keletet és Nyugatot szembeállító dichotóm megközelítése, amelyet a nyugati történészek közül is többen átvettek, félrevezető leegyszerűsítés, amely tagadja, illetve jelentéktelennek mutatja az oroszok és a tőlük nyugatra élő szláv népek közötti mély kulturális különbségeket. Oroszország, amelynek fejlődését a hosszú mongol uralom más pályára terelte – jelentette ki Halecki –, nem része Európának, illetve a vele azonosított nyugati kultúrának. Elválaszthatatlanul része viszont Lengyelország, amely minden tekintetben és még az orosz uralom alatt is nyugati mintákat követett, sőt része az a baltiak, beloruszok és ukránok által lakott határövezet is, amely valamikor a kijevi Oroszországhoz, később pedig a Lengyel-Litván Államszövetséghez tartozott. A tulajdonképpeni Kelet-Európát – érvelt a lengyel történész – ezek a Kárpát-medencétől északra fekvő, nem orosz területek alkotják.¹⁰

Halecki koncepciójával az 1933-as varsói történészkongresszuson Jaroslav Bidlo, a prágai Károly Egyetem professzora fordult szembe. A szláv egységgel kapcsolatos korábbi nézeteit elvetve Bidlo a nyugati kereszténység és a bizánci ortodoxia találkozására mentén osztotta ketté Európát. A lengyelek, a csehek és a szlovákok, a horvátok és a szlovének, valamint a nem szláv népek közül a baltiak és a magyarok ily módon Nyugat, a beloruszok, az ukránok, a szerbek, bolgárok, macedónok, a nem szláv népek közül a görögök és a románok pedig az oroszok által dominált Kelet peremnépeit alkotják. Az orosz szlavofilektől eltérően a cseh történész hitt a nyugati civilizáció magasabbrendűségében, s a Kelet gazdasági-társadalmi elmaradottságát az ortodoxia innovációellenes konzervativizmusából, a skolasztikus filozófia és a reformáció hiányából s nem utolsósorban a nyugati hűbériség szellemétől idegen állami despotizmusból eredeztette.¹¹

A varsói történészkongresszuson és a későbbiekben Bidlo téziseit sokan vitatták. A lehetséges ellenérvek felsorakoztatásában különösen két lengyel történész, a már említett Halecki és Marcell Handelsman járt élen. Az utóbbi szempontjai közül különösen Kelet és Nyugat fogalmainak történelmi korszakok szerinti relativizálása bizonyult gyümölcsözőnek. A vita későbbi fázisainak szempontjából ez paradigmátikus jelentőségre tett szert. Handelsman másik fontos megállapítása viszont, mely szerint Kelet-Európának mint egésznek a „kikristályosodási pontja”, illetve „integráló eleme” nem Bizánc és/vagy Moszkva, hanem Lengyelország volt, csak abban az esetben fogadható el, ha Kelet-Európát a Kárpátoktól északra fekvő térséggel azonosítjuk. Handelsman és Halecki eredetileg ezt így is gondolták. A későbbiekben azonban egyre inkább belátták, hogy valamilyen módon a Kárpát-, illetve Duna-medencét és a Balkánt is integrálni kell fogalmi rendszerükbe. Halecki részéről fontos felismerés volt az is, hogy belátta: Európa története és térbeli elhelyezkedése bonyolultabb annál, semhogy egy egyszerű kettéosztással jellemezhető lenne. A kulturális egységen belül, amelyet alapvetően a kereszténység kölcsönzött a kontinensnek, a földrajzi, etnikai, politikai és egyéb tényezők a különbözőséget hordozzák, s ez utóbbiak kombinációja adja a régiók specifikumát.¹²

A következő években-évtizedekben a lengyel történészek Kelet-Európa-koncepciója számos követőre talált, s Oroszország, illetve a Szovjetunió direkt

vagy indirekt kizárása Európából s a német és az orosz nyelvterület közötti régió azonosítása Kelet-Európával világszerte elfogadottá vált. A két világháború közötti, illetve II. világháború utáni történészek közül ez jellemezte például a francia Michel Lhéritier,¹³ a brit Hugh Seton-Watson,¹⁴ C. A. Macartney és Alan Palmer,¹⁵ valamint a magyar Baráth Tibor¹⁶ és Bibó István munkásságát. Ezzel egy időben számos Kelet-Európával foglalkozó intézetet és tanszéket alapítottak, illetve tudományos folyóiratot indítottak. Az *Eastern Europe*, *Europe de l'Est*, az *Europa Orientale* és az *Osteuropa* elnevezések Londontól Párizson és Rómán át Berlinig egyaránt polgárjogot nyertek A Szovjetunió és Kelet-Európa szétválasztása, illetve szembeállítása különösen meggyökeresedett a hidegháború éveiben, amikor – *nomen est omen* – az amerikai egyetemeken intézetek tucatjait hozták létre *Russian and East European Institute* névvel.

Ugyanakkor a régió heterogenitására is többen felfigyeltek. Ezért néhányan már a két világháború között próbálták alrégiókat lokalizálni, s ezeket találó nevekkel ellátni. Közéjük tartozott a magyar Bibó István, aki általában a kombinált Közép- és Kelet-Európa fogalmat használta, amely alatt a Rajna és Oroszország közötti nagyrégiót értette. Ezen belül Közép-Európával a német és olasz területeket azonosította, az Elbától keletre fekvő térségeket pedig — beleértve Bohémiát, Lengyelországot és Magyarországot is – következetesen Kelet-Európának nevezte. Bár egyik írásában nyomatékkal említette, hogy „Csehország, Magyarország és Lengyelország egész történelme egy kétségbeesett erőfeszítés a Nyugathoz való kapcsolatok megszilárdítására”, nem hagyott kétséget afelől, hogy az említett országok — Csehország nélkül, de Poroszországgal együtt — „némi ingadozás után” „egészen a keleti társadalomfejlődés útjára léptek”. A „katasztrófa”, vagyis a leszakadás kezdőpontjának Magyarország esetében a 15. és a 16. század fordulóját (Mátyás halála, a Dózsa-felkelés, a mohácsi csatavesztés és ezek következményei) tartotta.¹⁷

Német nyelvterületen a némileg lejáródott és elhasználdott *Mittleuropa* mellett két másik fogalom terjedt el: *Zwischeneuropa* és *Südost-Europa*. Köztes-Európa (*Zwischeneuropa*) lényegében a Német Császárság vezette Közép-Európa keleti felét jelentette a Balti tengertől az Égei-tengerig. Ezt a fogalmat Robert Sieger és Albrecht Penck használta először 1916-ban, majd a két világháború között Giselher Wirsing és a *Die Tat* köre népszerűsítette.¹⁸ Délkelet-Európa alatt szűk értelemben csak a Balkánt, tágabb értelemben azonban a Balkánt és a kulturálisan ezzel alig párosítható Kárpát-medencét értették. „Béctől, ettől a tisztán német várostól keletre – olvasható az egyik 1932-es német kézikönyvben – egyórányi vasúti utazás után kezdődik az igazi, hamisítatlan Balkán. Itt fekszik Magyarország pusztáival, cigányjaival, bolháival és poloskáival. A magyar nép félig szentimentális és melankolikus, félig vad és szenvedélyesen felpaprikázott. [...] Ausztria–Magyarország inkább politikusán, mint organikusán alkotta a kettős monarchiát. Lelkük mélyén a magyarok közelebb állnak a balkáni népekhez, mint a hőn szeretett osztrák testvérnéphez.” Az ilyen és ehhez hasonló megközelítések ellen a magyar diplomácia többször tiltakozott. „Ne beszéljenek Magyarországról mindig úgy, mintha az a délkelet-európai térséghez vagy Délkelet-Európához tartozna. Magyarország nem számítja magát a Balkán-népekhez, és sértésnek érzi, hogy mindig egy kalap alá veszik velük” – kérte például berlini követünk, Sztójay Döme 1934 tavaszán.¹⁹ A német geopolitikai gondolkodás látásmódját ezek a tiltakozások természetesen nem változtatták meg. A *Südost-Europa* fogalom – beleértve Magyarországot – túlélte a II. világháborút, s ma ismét virágzik. Ebből adódik,

hogy a német tudományosság *Südbst-Europával* foglalkozó nagy kézikönyvsorozatai a Balkán mellett a történelmi Magyarországot, illetve a 20. századról írva Magyarországot és utódállamait – beleértve Szlovákiát is – magától értendően tárgyalják, s a müncheni *Südbst-Europa Institut* egyik célterülete és *Südbst-Europa* című folyóiratának egyik kiemelt témája évtizedeken át Magyarország volt.²⁰

Haleckiétől eltérően Bidlo kultúrtörténeti megközelítése és tipológiai javaslatja jóval kevesebb követőre talált. Hatása lényegében cseh tanítványaira korlátozódott, akik közül közvetlenül a háború után mindenekelőtt J. Macurek finomította és fejlesztette tovább koncepcióját. A közelmúlt fejleményei, így például a Jugoszlávia felbomlását kísérő harcok és az iszlám véres aktivitása azonban mintha igazolnák szempontjait. Az amerikai politológia nemrég elhunyt nagy öregjének, Samuel P. Huntingtonnak a civilizációs elméletében



Európa civilizációs határa Samuel P. Huntington szerint

lényegében a kontinens vallási-kulturális törésvonal menti kettéosztásának bidló koncepciója fogalmazódott újra. A nyugati kultúra keleti határvonala Huntington szerint északon Finnország és a balti államok keleti határai mentén húzódik, a görög katolikus (unitus) és az ortodox vallás találkozása mentén kettészeli Belarusz és Ukrajnát, majd innen nyugat felé fordulva az egykori Osztrák–Magyar Monarchia keleti és déli határait követi.²¹ A kora újkori állam- és nemzetfejlődés gazdasági, politikai és kulturális jellegzetességeiből kiindulva és azokat modellálva hasonló következtetésre jutott a modern társadalomtudományi gondolkodás másik iskolateremtő egyénisége, az 1979-ben elhunyt norvég Stein Rokkan is. A nyugatias Európa keleti határa – fejtette ki többször is – nagyjából a Tallin–Dubrovnik vonallal azonos, azaz „kontinentális tamponállamokként”, illetve keleti perifériaként ugyan, de mégis Nyugat-Európa-hoz kell sorolni a balti államokat, a történeti, tehát a felosztása előtti Lengyelországot, Bohémiát és a történeti Magyarországot Horvátországgal és Erdéllyel együtt.²²

Az Európa egységével és régióival foglalkozó II. világháború utáni munkák közül kiemelkedik Oscar Halecki 1950-es, már amerikai emigrációban írt és publikált tipológiája. A lengyel történész ebben fenntartotta, sőt a II. világháború utáni szovjet terjeszkedés miatt a korábbinál is erősebb érzelmi töltettel hangoztatta régi téziséit, mely szerint a cári Oroszország lényegét tekintve nem európai, hanem „eurázsiai” hatalom, s ezért Európa határai a mindenkori Orosz Birodalom, illetve a Szovjetunió nyugati határáig terjednek. A kontinens maradék nyugati felét viszont nem két vagy három, hanem négy történetileg és politikailag releváns régióra osztotta: Nyugat-Európára, Nyugat-Közép-Európára, Kelet-Közép-Európára és Kelet-Európára. Nyugat-Európával nagyjából a Rajnától nyugatra, délre és északra fekvő területeket azonosította, beleértve Olaszországot és Skandináviát is, Kelet-Európával viszont – szakítva korábbi felfogásával – csupán a Lengyel–Litván Államszövetség keleti és délkeleti peremvidékeit, azaz az ortodox és görög katolikus fehéroroszk és ukránok lakta területeket – feltéve és remélve, hogy Ukrajna és Belarusz nem maradnak örökre eurázsiai ellenőrzés alatt, hanem idővel képesek lesznek kiszakadni a szovjet birodalomból. E két pólus közé – s korábbi koncepciójához képest ez is nagy változás – helyezte el Közép-Európát, amelyet további két részre osztott. Nyugat-Közép-Európát a német nyelvterülettel azonosította, s az ettől keletre, de a fehérorosz–ukrán nyelvhatártól nyugatra eső részeket Kelet-Közép-Európának nevezte. Kelet-Közép-Európa ily módon magába foglalta a Baltikumot, Lengyelországot, a cseh és szlovák területeket, a Kárpát-medencét és a Balkánt.²³

Halecki tipológiája nemcsak a szovjet blokk országaiban, hanem sokáig a nyugati világban sem örvendett túlzott népszerűségnek. A régióból menekült emigráns politikusok körében ugyan előszeretettel használták, sőt az akadémiai világ néhány prominens képviselője, például a University of Washington (Seattle) és a new york-i Columbia University neves történészprofesszorai, Peter F. Sugar és Joseph Rothschild is elfogadták és alkalmazták,²⁴ ám a már bevezetett és világszerte elterjedt Kelet-Európa fogalom kiszorítására nem volt képes.

Az 1950-es évektől Kelet-Európa fogalma a Szovjetunió által ellenőrzött európai országokban is általános elfogadottságnak örvendett. Eltérően azonban a két világháború közötti nyugati és keleti, továbbá a II. világháború utáni nyugati szóhasználatától, Kelet-Európába itt a Szovjetunió európai felét is beleértették. „...az egységes európai fejlődésen belül sajátos vonásokat mutat az Elbától az Urálig húzódó Kelet-Európa” – szögezte le Arató Endre, a térség-

gel foglalkozó magyar történészek egyik meghatározó alakja 1972-ben.²⁵ E terület külön fejlődése – mint egy másik jeles Kelet-Európa-kutató, Niederhauser Emil megállapította – a 6. és a 10. század között kezdődött, s olyan jellegzetességeket mutat, mint a szlávok túlsúlya, a kereszténység nyugati és keleti változatának párhuzamos, számos esetben egy népen belüli jelenléte, a megkésett gazdasági-társadalmi fejlődés s modern nemzetállamok helyett soknemzetiségű birodalmak kialakulása a 16–18. században.²⁶

A fenti interpretációtól eltérően az 1945 utáni magyar Kelet-Európa-kutatók másik csoportja – Marx, Engels és Lenin idevágó elemzéseiből kiindulva – a 16. századi fejleményekből (földrajzi felfedezések hatása, második jobbagyság stb.) eredeztette a régió Nyugat-Európa-hoz viszonyított másságát. Ezt a teóriát Pach Zsigmond Pál alapozta meg a kora újkori magyar és nyugat-európai agrárfejlődésről írott munkájában,²⁷ majd tanítványai, Berend T. Iván és Ránki György fejlesztették tovább a térség 19–20. századi gazdasági fejlődéséről írott monográfiájukban. A magyar marxista történetíráson belül nevükhöz fűződik az addig jobbra differenciálatlanul használt Kelet-, illetve Közép- és Kelet-Európa fogalom felbontása két alrégióra: az ortodoxia és a hosszú török megszállás miatt elmaradottabb Balkánra, azaz Délkelet-Európára és a kevésbé elmaradott „egyéb területekre”, amelyek alatt általában a lengyelek, csehek és szlovákok, magyarok és horvátok, valamint osztrákok és szlovének által lakott területeket értették. Könyvükben ezt hívták Közép-Kelet-Európának. Tekintve azonban, hogy Közép-Kelet-Európa fogalma alatt Pach – bár pontosan sohasem definiálta – a történeti lengyel–litván, valamint cseh és magyar területeket értette,²⁸ Berend T. és Ránki pedig a Monarchia osztrák felét, sőt Görögországot kivéve a Balkánt is idesorolták, a terminológiai tisztánlátáshoz egyáltalán nem járultak hozzá. Tovább fokozta a zavart, hogy könyvük angol nyelvű címében Berend T. és Ránki nem a *Central Eastern Europe* hanem a Halecki által 1950-ben javasolt *East Central Europe*, tehát Kelet-Közép-Európa megjelölést használták.²⁹

Nagyjából ugyanakkor, amikor a Közép-Kelet-Európa fogalom megszületett, tehát az 1960-as évek végén, a Kelet-Közép-Európa fogalom is megjelent a magyar történettudományban. Ez elsősorban Lackó Miklós nevéhez köthető, aki a faszizmus regionális vizsgálata során Európa „Elbán inneni” részén belül megkülönböztette az „inkább közép-európai típusba sorolható” osztrák és cseh területeket, a lengyel–magyar Kelet-Közép-Európát és „a balkáni típushoz közelítő” Romániát, valamint a tulajdonképpeni Balkánt vagy Délkelet-Európát, ahová Bulgáriát, Jugoszláviát és Görögországot sorolta. Az ettől keletre fekvő területekkel Lackó nem foglalkozott, így azoknak nevet sem adott. Tipológiájából azonban logikusan következett volna a Kelet-Európa elnevezés.³⁰

Az 1970-es évek közepétől az Elba és az Urál közötti nagyrégión belüli egysége *versus* belső tagoltsága s a Nyugattól való különbségének eredete ismét intenzív viták tárgyává vált a magyar szaksajtóban. A Pach Zsigmond Pálhoz és tanítványaihoz köthető elkanyarodás-elmélettel szemben Gunst Péter 1974-ben amellet érvelt, hogy Nyugat és az Oroszországot is felölelő Kelet a Nyugatrómai Birodalom felbomlásától, illetve a feudalizmus kialakulásától kezdődően minőségileg mást képviselt, s a későbbiekben ez csak annyiban változott, hogy a Kelet nyugati, azaz római keresztény pereme a 14. századtól nyugatias mintákat próbált – nem sok sikerrel – követni.³¹ 1979-es interjújában tagadta a 16. századi elkanyarodás jelentőségét a szlavista Perényi József is. S miközben a hosszú török megszállásból következő sajátosságok miatt a Délkelet-Európa fogalmat indokoltan tartotta, Magyarországot Csehszlovákiával, Lengyelországot

gal, a balti államokkal, Kelet-Németországgal és a Szovjetunió európai felével együtt „szűkebb értelemben vett Kelet-Európának” nevezte. Közép-Európa – hangoztatta – „egyszerűen eltűnt”, ezt ma már csak „emigráns körök” próbálják felújítani, olykor mellé téve, hogy Kelet-Európa, s e kettő szegyenlős összevonásából keletkezik Közép-Kelet-Európa.³² Ez volt az a historiográfiai helyzet, amely az 1970-es és az 1980-as évek fordulóján Szűcs Jenőt azóta nemzetközi leg is ismertté vált tipológiájának a kidolgozására készítette.

Szűcs bevallotta a Bibó István 1946–48-as esszéiben körvonalazódó történelemértelmezést gondolta tovább, s támasztotta alá, illetve egészítette ki a medievisztika felvonultatható érveivel. A szovjet blokkon belüli interpretációkhoz hasonlóan viszont Bibótól és a nyugati értelmezésektől eltérően Szűcs a Szovjetunió nyugati, Urálon inneni felét mintegy magától értetődően Kelet-Európa részeként fogta föl, s ehhez hozzárendelte még a térség ortodox országait. Ettől nyugatra és a tulajdonképpeni Nyugat-Európától keletre viszont feltételezett egy harmadik, „hibrid módon kettős arculatú” régiót, amelyet – Bibót követve – a történeti lengyel, cseh és magyar államterülettel azonosított. Bár ez a régió – érvelt – nem tartozott a Karoling Birodalomhoz, a kései középkor folyamán nemcsak kulturális, hanem gazdasági és társadalmi értelemben is Nyugat-Európa részévé vált, s nyugatias arculatát azután sem veszítette el, hogy 1500 táján „visszahajolt” Kelet-Európához, és ez a fordulat „szélsőséggé fokozta a nyugati képlethez képest a gazdasági-társadalmi szerkezet torzulásait és kiegyensúlyozatlanságát”. Ezt a középső régiót Szűcs magyar nyelven Pach Zsigmond Pálhoz hasonlóan Közép-Kelet-Európának nevezte, tanulmányának angol nyelvű rezüméjében azonban már 1981-ben s angolul azután is mindig – Haleckihez hasonlóan – az *East Central Europe* megjelölést használta.³³

Szűcs elemzése és „háromosztatú” Európa-tipológiája az 1980-as évek elején legtöbb magyar olvasója számára revelációként hatott. Igen kedvező nemzetközi fogadtatásához azonban a tanulmány nyíltan demokratikus és szovjetellenes politikai üzenete valószínűleg legalább annyira hozzájárult, mint historiográfiai jelentősége. A történeti elemzés ugyanis nyilvánvalóan a régió demokratizálásának lehetőségét és egyben szükségességét támasztotta alá. Még inkább politikai programjának köszönhető Szűcsnél jóval nagyobb és szinte azonnali nemzetközi elismertségét Milan Kundera 1984-es híres publicisztikája, a *Tragedy of Central Europe*, melynek megjelenése egybeesett a szovjet birodalom agóniájának kezdetével. Közép-Európa ebben a németek és az oroszok közé szorult kis és ezért sérülékeny népek egy részének — konkrétan lengyelek, csehek, szlovákok, magyarok és az osztrákok említődnek — hazájaként, „az Oroszország és Németország közötti kis nemzetek bizonytalan zónájaként” definiálódott. Ennek a régióknak az országait Ausztria kivételével Oroszország a II. világháború után „leigázta”. Közép-Európa tehát politikai szempontból Kelet részévé vált, ám kulturális értelemben továbbra is Nyugathoz, azaz az igazi Európához tartozik, s Nyugat-Európának – figyelmeztetett a cseh szerző – erről nem szabadna elfeledkeznie.³⁴

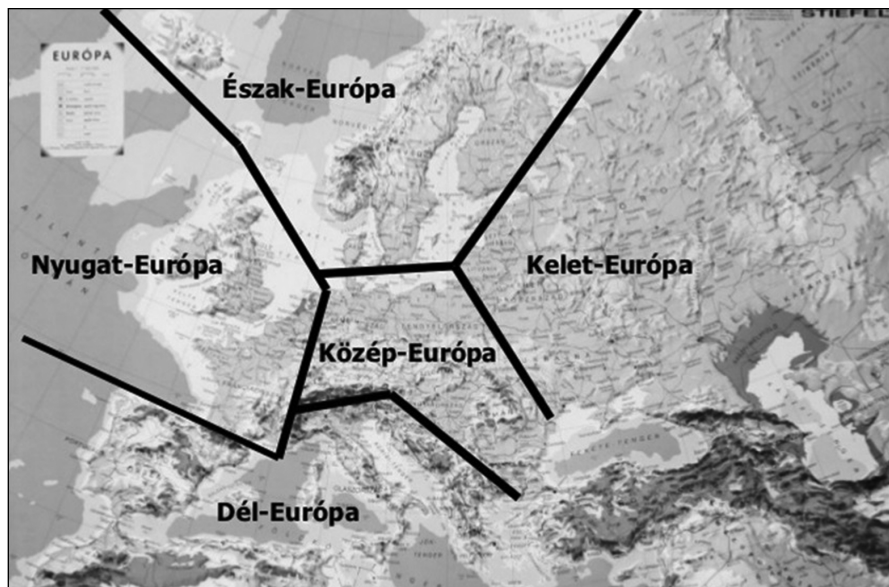
A Közép- és Kelet-Európa határaival és mibenlétével foglalkozó 20-25 évvel ezelőtti vitákat Szűcs történelmi és Kundera irodalmi esszéje inspirálta, s a szovjet birodalom felbomlása kondicionálta. E viták rendjén lényegében mindazok a tipológiai és terminológiai lehetőségek újrafogalmazódtak, amelyeket az elmúlt másfél-két évszázad historiográfiája megoldásként felkínált. A Nyugat és Oroszország, illetve a „hatalommegosztás nyugati hagyománya” és a „hatalom koncentrációjának keleti tradíciója” közötti „átmeneti zónát”

Schöplin György a brit historiográfia hagyományait követve 1990-ben is Kelet-Európának nevezte.³⁵ A Balkán és az „ukrán végek” mellett – írta – Lengyelország „keleti határvidéke”, továbbá a „Pannon-alföld” is része a „zabolátlan, vad Kelet-Európának”.³⁶ A „blokk” 1945 és 1989 közötti történetéről írott 1993-as munkájában két másik brit történész, Geoffrey Swain és Nigel Swain ugyancsak kitarított az *Eastern Europe* fogalom mellett.³⁷

Az Európa régióiról rendezett 1986-os budapesti vitában ugyanazt az alrégiót, amelyet Szűcs Jenő Közép-Kelet-Európaként definiált, Hanák Péter – Lackóhoz hasonlóan – Kelet-Közép-Európának nevezte,³⁸ s emellett – Ausztriával kiegészítve – a Közép-Európa megnevezést is használta.³⁹ Közép-Európa, ahogy 1984-ben Kundera s azóta Konrád György, Václav Havel és mások is körülírták, ebben az értelemben az Osztrák–Magyar Monarchiával azonos, s jövője annyiban lehet, amennyiben képes ebből a történeti hagyományból valamit újjáéleszteni. Az elmúlt évtizedben világszerte ismét polgárjogot nyert fogalomnak azonban másféle értelmezései is előfordulnak. André és Jean Sellier, akik az utóbbi évek egyik legjobb történeti atlaszát adták ki a térségről, a volt szovjet blokk valamennyi országát, beleértve Ukrainát és Belaruszt is, továbbá Finnországot és Görögországot nevezik *Europe centrale*-nak.⁴⁰ Glatz Ferenc, a Magyar Tudományos Akadémia volt elnöke viszont egyik 1992-es írásában csak a „volt szovjet zóna országait” azonosította Közép-Európával.⁴¹ Néhány német szerző, például Renate Riemeck viszont a régi német hagyományt felélesztve a birodalmi Németország és az Osztrák–Magyar Monarchia egykori területeit tekinti *Mitteleuropának*.⁴²

Mindeme nézetektől elhatárolódva Niederhauser Emil – magányos fecsként – a rendszerváltást követően is kitarított az Elba és az Urál közötti Kelet-Európa fogalom létjogosultsága mellett – ámbár három alrégiót elkülönítve. Ezek közül Délkelet-Európa nála is az ortodox Balkánnal azonos, Nyugat-Kelet-Európa pedig azzal a lengyel–cseh–magyar területtel, amit mások Közép-Kelet- vagy Kelet-Közép-Európaként definiáltak, s az ettől keletre található be-

Változatok Közép-Európára







loruszkok, ukránok és oroszok lakta területeket, ironikusan, de grammatikailag helyesen Kelet-Kelet-Európa címkével látta el.⁴³

Európa keleti felének tehát ma sincs konszenzuális, a világ minden részén egységesen elfogadott megnevezése. A választott *terminus technicus* több tényezőtől függ: a földrajzi perspektívától, a politikai víziótól, a szakmai pozíciótól és az egyéni élményektől. Az önkényességre, amellyel a forgalomban lévő fogalmak közül válogatunk, nagyon jellemző az Egyesült Államok Külügyminisztériumának egyik 1993-as állásfoglalása, amelyet a *Wall Street Journal* így foglalt össze: „The U.S. State Department decided that Eastern Europe no longer exists. Its embassies world-wide are being instructed »that the words Eastern Europe will be banished from the lexicon« of the agency, Assistant Secretary of State Richard Holbrooke told Congress. He said the region will be referred to as Central Europe, as it was before 1939. Despite Europe’s politically directional designations after World War II he said, »The people of the region themselves do not consider themselves Eastern Europeans.«”⁴⁴

■ JEGYZETEK

1. John Lukacs: *Az Európa-fogalom kialakulása és fejlődése*. In: Bán D. András (szerk.): *A híd túlsó oldalán. Tanulmányok Kelet-Közép-Európáról*. Osiris Kiadó, Bp., 2000. 9–11. és Sashalmi Endre: *Bevezetés. „Európa”, „Kelet-Európa” és a „Balkán” mint intellektuális-történelmi konstrukciók*. In: Sashalmi Endre szerk. *„Kelet-Európa” és a „Balkán”, 1000–1800. Intellektuális-történelmi konstrukciók vagy valós történelmi régiók?* Pécsi Tudományegyetem Kelet-Európa és a Balkán Története és Kultúrája Kutatási Központ, Pécs, 2007. 1–10.
2. Közli Kristó Gyula és Makk Ferenc (szerk.): *Károly Róbert emlékezete*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1988. 72–76. – Idézet: 73.
3. Csukovits Enikő: *Magyarországról és a magyarokról. Nyugat-Európa magyar-képe a középkorban*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Történettudományi Intézet, Bp., 2015. 138–139.
4. Szamota István: *Régi utazások Magyarországon és a Balkán-félszigeten 1054–1717*. Franklin Társulat, Bp., 1891. 375.
5. John Lukacs: i. m. 13.
6. Michel Foucher: *Európa-közétársaság*. Napvilág Kiadó, Bp., 1999. 23.
7. Engel Pál: *Beilleszkedés Európába a kezdetektől 1440-ig*. Háttér Lap- és Könyvkiadó, Bp., 1990. 350–351.
8. Vaszilij V. Zenkovsky: *Russian Thinkers and Europe*. Ann Arbor, Mich., 1953. és Andrzej Walicki: *The Slavophile Controversy: history of a conservative utopia in nineteenth-century Russian thought*. Oxford, 1975.

9. Friedrich Naumann: *Mitteleuropa*. Berlin, 1915. Vö. Romsics Ignác: *Expanzionizmus és regionalizmus. Integrációs tervek Közép- és Kelet-Európáról a 19. században és a 20. század elején*. In: Romsics Ignác (szerk.): *Integrációs törekvések Közép- és Kelet-Európában a 19. és 20. században*. Teleki László Alapítvány, Bp., 1997. 20–24.
10. Oscar Halecki: *L'histoire de l'Europe orientale. Sa division en époques, son milieu géographique et ses problèmes fondamentaux*. In: *La Pologne au V^e Congrès International des Sciences Historiques à Bruxelles 1923*. Varsovie, 1924. 73–94.
11. Jaroslav Bidlo: *Ce qu'est l'histoire de l'Orient européen, quelle en est l'importance et quelles furent ses étapes*. Bulletin d'information des sciences historiques en Europe orientale VI. (1934). 11–73.
12. Bidlo és a két lengyel történész vitáját részletesen ismerteti Piotr S. Wandycz: *East European History and Its Meaning. The Halecki-Bidlo-Handelsman Debate*. In: Király Béla Emlékkönyv. Szerk. Jónás Pál, Peter Pastor, Tóth Pál Péter. Bp., 1992. 308–321. és Klaus Zernack: *Osteuropa. Eine Einführung in seine Geschichte*. München, 1977. 20–30. A vita lényegét magyarul összefoglalja Arató Endre: *Kelet-Európa története a 19. század első felében*. Bp., 1971. 8–9.
13. Michel Lhéritier: *L'Europe orientale à l'époque contemporaine*. Paris, 1938. 1–37; vö. Uő: *L'évolution des régions historiques, l'Europe orientale et la Hongrie*. Paris, 1935.
14. Hugh Seton-Watson: *Eastern Europe between the Wars*. Cambridge, 1945. és Uő: *The East European Revolution*. London, 1950.
15. C. A. Macartney and A.W. Palmer: *Independent Eastern Europe*. London, 1962.
16. Baráth Tibor: *Kelet-Európa fogalma a modern történetírásban*. In: *Helyünk Európában*. Szerk. Ring Éva. Bp., 1986. I. 390–404.
17. Lásd A kelet-európai kisállamok nyomorúsága, az Eltorzult magyar alkot, zsákcitás magyar történelem, valamint A magyar társadalomfejlődés és az 1945. évi változás értelme. In: Bibó István Összegyűjtött Munkái. Szerk. Kemény István és Sárközi Mátyas. I. Bern, 1981. 202–251. és 255–288., valamint II. Bern, 1982. 351–362. Idézet: II. 356.
18. Robert Sieger – Albrecht Penck: *Zwischeneuropa? In: Zeitschrift der Geschichte für Erdkunde*, 1916. és Giselher Wirsing: *Zwischeneuropa und die deutsche Zukunft*. Jena, 1932, valamint Hans Hecker: *Die Tat und ihr Osteuropa-Bild, 1909-39*. Köln, 1974. 155–178.
19. Romsics Ignác: *Magyarország helye a német Délkelet-Európa politikában*. In: Uő: *Helyünk és sorunk a Duna-medencében*. Osiris Kiadó, Bp., 1996. 207–208.
20. A fogalmat szélesebb értelemben használja például Georg Stadtmüller: *Geschichte Südosteuropas*. München, 1950; Mathias Bernáth: *Südosteuropäische Geschichte als gesonderte Disziplin*. In: *Forschungen zur osteuropaischen Geschichte 20*, Berlin, 1973. 139–145. és Karl Kaser: *Südosteuropäische Geschichte und Geschichtswissenschaft*. Wien, Köln, 1990. 85–120. Szűkebb és tágabb értelemben is értelmezi, s Magyarországot ebből adódóan hol Kelet-Közép-Európához, hol pedig Délkelet-Európához sorolja a Kelet-Európa kutatással foglalkozó historiográfiai áttekintésében Klaus Zernack: *Osteuropa. Eine Einführung in seine Geschichte*. München, 1977. 33–50.
21. Samuel P. Huntington: *A civilizációk összecsapása és a világtrend átalakulása*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1998. 252–274.
22. Stein Rokkan: *Dimensions of State-Formation and Nation-Building: A Possible Paradigm for Research on Variations within Europe*. In: Charles Tilly (szerk.): *The Formation of National States in Western Europe*. Princeton, 1975. 562–600.
23. Oscar Halecki: *The Limits and Divisions of European History*. Notre Dame, Indiana, 1962, különösen 125–140.
24. A Peter F. Sugar és Donald W. Treadgold által szerkesztett s az Egyesült Államokban az 1970-es évektől elterjedt és egyetemi körökben leginkább használt régiótörténeti sorozatcímre például *A History of East Central Europe*. E sorozatban jelent meg többek között Joseph Rothschild: *East Central Europe between the Two World Wars*. Seattle/London, 1992^[első kiad.1974.] vagy Paul R. Magocsi: *Historical Atlas of East Central Europe*. Seattle/London, 1993 című munkája. Rothschild a térség 1945 utáni történetéről írva is Halecki terminológiáját használta. Lásd Joseph Rothschild: *Return to Diversity. A Political History of East Central Europe Since World War II* New York/Oxford, 1989.
25. Arató Endre: *Kelet-Európa története a 19. század első felében*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1971. 11.
26. Niederhauser Emil: *A kelet-európai fejlődés kérdéséhez*. In: *Helyünk Európában*. i. m. II. 212–222.
27. Pach Zsigmond Pál: *Nyugat-európai és magyarországi agrárfejlődés a XV–XVII. században*. Bp., 1963.
28. Pach Zsigmond Pál: *A nemzetközi kereskedelmi útvonalak XV–XVII. századi áthelyeződésének kérdéséhez*. In: *Helyünk Európában*. Szerk. Ring Éva. Magvető Kiadó, Bp., 1968. II. 306–339.
29. Iván T. Berend – György Ránki: *Economic Development in East-Central Europe int he Nineteenth and Twentieth Centuries*. New York, 1974.
30. Lackó Miklós: *A fasizmus Kelet-Közép-Európában*. In: Uő: *Válságok-választások*. Bp., 1975. 298–317, különösen 304–306.
31. Gunst Péter: *Kelet-Európa gazdasági-társadalmi fejlődésének néhány kérdése*. In: *Helyünk Európában*. i. m. II. 378–399.
32. *Kelet-Európa fogalma*. Beszélgetés Perényi Józseffel. In: *Helyünk Európában*. i. m. I. 506–509.
33. Szűcs Jenő: *Vázlat Európa három történeti régiójáról*. Történelmi Szemle 1981. 3. sz. 313–359. Idézet: 356.
34. Milan Kundera: *The Tragedy of Central Europe*. The New York Review of Books April 26, 1984. 33–38. Újraközli Gale Stokes (ed.): *From Stalinism to Pluralism. A Documentary History of Eastern Europe Since 1945*. New York, 1991. 217–223.
35. George Schöpflin: *The Political Tradition of Eastern Europe*. Deadalus Winter 1990. (Vol. 119) 55–90.

36. George Schöpflin: *Central Europe: Definitions Old and New*. In: Georg Schöpflin – Nancy Wood ed.: *Search of Central Europe*. Totowa, New Jersey, 1989. 7–29. Magyar fordításban közli *Kell-e nekünk Közép-Európa*. A Századvég különszáma. Főszerk. Gyurgyák János. Bp., [1989] 67–81. Idézet: 76.
37. Geoffrey Swain – Nigel Swain: *Eastern Europe since 1945*. London, 1993. 1–7.
38. Szűcs Jenő – Hanák Péter: *Európa régiói a történelemben*. Bp., 1986. 14–25.
39. Hanák Péter: *Közép-Európa keresi önmagát*. Liget 1988. 1. sz. 10–11. és Uó: *Central Europe: An Alternative to Disintegration*. The New Hungarian Quarterly Autumn 1992 (Vol. 33. No. 127) 3–17.
40. André Sellier – Jean Sellier: *Atlas des peuples d'Europe centrale*. Paris, 1991. 1992, 1994 stb.
41. Glatz Ferenc: *A kisebbségi kérdés Közép-Európában tegnap és ma*. Bp., 1992. 11.
42. Renate Riemeck: *Mitteleuropa. Bilanz eines Jahrhunderts*. Freiburg, 1965.
43. Niederhauser Emil: *A kelet-európai fejlődés egysége és különbözősége*. Magyar Tudomány 1988. 9. sz. 668–681.
44. Wall Street Journal 1994. 09. 21. U.S. banishes „Eastern Europe”. „Az Egyesült Államok Külügyminisztériuma úgy döntött, hogy Kelet-Európa nem létezik többé. Követségeinkkel világszerte közöltük, hogy a »Kelet-Európa« szavakat törölni kell a lexikonból – jelentette ki Richard Holbrooke, külügyminiszter-helyettes. Közölte, hogy a régióra ezután Közép-Európaként kell hivatkozni, ahogy 1939 előtt. Indok: a régió népei nem kedvelik, ha kelet-európaiaknak hívják őket.”



SÁNTA MIRIÁM

INTERMEDIALITÁS ÉS SZEMANTIKAI „TARTALOM”: ZENEKRIKA ÉS HEAVY METAL

■ Az irodalomkritikát és a zenekritikát tulajdonképpen egyetlen dolog köti össze, ez pedig a már megszerkesztett, „több kézen átment”, rétegződést mutató kész műre való irányultság. Ugyanakkor itt meg is áll az analógiák sora, ugyanis „a zene – amint a puszta anyagszerű hordozó vagy a kommunikáció materialitása – önmagában nem hordoz sem előre rögzített, sem folyamatosan változó jelentést. A zenének nincsen dekódolható szemantikai tartalma, bármennyire vonzónak tűnik is a lehetőség, mely szerint már a dallam érzékisége – például hogy szomorúnak vagy vidámnak érzékeljük – valamiféle kulcs lenne a jelentéshez. Mivel azonban ilyen nincs, a zene kritikájának szemantikai vonatkozása előföltévesek és ideológiák mediatizálása egy olyan médium vonatkozásában, mely önmaga nem tartalmazza ezeket az előföltéveseket és ideológiákat.”¹ Természetesen mindez nem vonja hatáskörébe magát a zene-szöveget, mely azonban nagy szerepet játszik ezeknek az ideológiáknak a mediatizálásában – azaz közvetíti a szubkultúra mindenkori üzenetét. Ugyanakkor L. Varga egy másik tanulmányában megjegyzi, hogy „a dallam akkor változtat szövegén, amikor a jelentéssé nem tehető hangsor a szöveg »érzéki« észlelésén át »vési be« a megértett szöveget, [...] ám hangulatkeltő potenciálja folytán módosíthatja vagy »megszabhatja« a szöveg befogadását, magáról a megértés »írodásáról« is nagyban beszédes lehet. Ezek önreferens mozzanatai pedig – még a téma szintjén is – ismerős társításokat hoznak létre.”²

A fent írottak figyelembevételével nyilvánvalóvá válik, hogy ez a mediatizáltság szubkulturális kontextusban a zene és szövege szemantikai egységét követeli, megelőlegezve olyan kritikai attitűdök megteremtését, amelyek konkrét szövegekben jelennek meg mint ideológiai konstrukciók. Ezek pedig a kultikus beszéd eszközeivé válnak: olyan diskurzus jön létre, amely a rajongás pozíciójából irányul a beszéd tárgyára, vagyis a szubkultúrán belüli identitást és normákat építi fel. Nyelvileg azonban ezeket nem tudja semmilyen szemantikai behelyettesítéssel transzponálni, így attól teljesen független nyelvezetet alakít ki a maga számára, mely nem törekszik semmilyen egzaktásra vagy jól kidolgozott és bejáratott mintára. Tehát a kultikus nyelv eleve affirmatív tárgyat illetően. Emiatt a hozzászólási lehetőségek mikéntje leszűkül, a kiválóság attribútumain (a negatív kritikán kívül, amely viszont a kiválóság másik feléről közelít) belül közelít a zeneműhöz, de a megértést szabadon hagyja, hiszen az értelmező-hozzászóló sosem tudja teljes mértékben felfedni a jelentést.³

A szubkulturális identitás megkonstruálása a kultuszképzés felől

■ Az alábbiakban a magyarországi *Hammerworld* magazin olyan lemezkritikái kerülnek bemutatásra, amelyek arra mutatnak rá, hogy a szubkultúrán belül milyen eszközökkel erősödik meg az identitástudat, főként a kritikaíró rajongói státusából kiindulva.

„A zenei részre minden dicséret felesleges időhúzás. Amit a Mastodon művel, az a metal forradalmasítása. Minden daluk telis-tele van vérbő riffekkel, olyan témákkal, szólókkal, díszítésekkel, amelyek nem kívánnak semmilyen előtagot (death, power stb.), hiszen mai megfogalmazásban azt adják, amit a metal mindig is jelentett: erőt, ötleteket, frissességet, dinamizmust, lendületet, hatalmas hangulatot.”⁴ „A Church első öt albumának ott a helye minden igazi metal hívő polcán, bár ezt még fénykorukban is relatíve kevesen fogták fel. Ezt sokáig képtelen voltam megérteni, hiszen ebben a zenében minden megvan, amiért a heavy/power metalt szeretni lehet: kitörölhetetlen dallamok, zseniális riffek, remek szólók, energia, erő és súly, rengeteg érzés és gondolat stb. Intelligens formában nyomták a powert, a hétköznapi emberek nézőpontját képviselve, azokét, akik »csak« egy normális életet szeretnének, ám ennek érdekében sem hajlandóak kivetkőzni emberi mivoltukból.”⁵

A fentebbi kritikákban élesen körvonalazódnak azok az értékek, amelyek mentén a metálos identitás létrejön. Ezek a kompromisszummentességben, az értékközponúságban tételeződnek, viszont magára a zenére való utalások leggyakrabban a hangzás lendületességére, elsöprő erejére, gondolati gazdagságára, érzelmi telítettségére vonatkoznak. Gyakori a pátosz jelenléte a szövegekben, ez viszont a kultikus beszéd elfogultságának velejárója (például bizonyos lemezek „kötelező” beszerzésére vagy birtoklására való utalás). Bizonyos kultikus diskurzusok expliciten domborítják ki azt is, hogy bár némelyik lemez lehet, hogy nem válik egy szélesebb hallgatói rétegben népszerűvé (azaz megmarad az underground színterén), kiválósága megkérdőjelezhetetlen – ez az eleve affirmatív viszony: „lehet azzal Axel-ellenérvelni, hogy a »hasonló dalvázakra hasonló módon nótákat felépíteni« biztonsági játéka most már szembeötlő markánsággal érvényesül. Ezáltal az új eresztés a várhatónál is kevesebb kihívást, vagy mondjuk úgy: valóban izgalmas pillanatot hordoz. És ha szívemre teszem a kezem, ebben bizony van igazság. Meg nincs is persze, mert mindezt olyan eleganciával teszi, játékát, hosszú, udvarias tempójú, ízes szólóit úgy áthatja az érzés, hogy személy szerint képtelen vagyok komolyabban felróni neki.”⁶ A megállapítás először is kijelenti, hogy a híres gitáros dalszerzői tehetségét csorbítja, ha ismétli önmagát. A metálos identitásképzés fontos velejárója, hogy az eredetiség, az önmagához való hűség vezéreljen minden cselekedetet, s ez nyilvánvalóan a zenéből sem hiányozhat. Ugyanakkor a rajongás természetébe belecsúszhatnak olyan összetevők is, amelyek megengedőek, de valami más ellenében. A fenti ellentmondásosság igazságértéke a zene eredetisége és kiegyensúlyozottsága közé esik, ez viszont teljesen szubjektív véleményként formálódik meg.

Az eddig tárgyalt kritikák közös jellemzője, hogy valamilyen érzésvilágot igyekeznek közvetíteni az olvasók számára. Ezt az olvasóközönség (amennyiben az értelmezői közösség része) a legnagyobb eséllyel elő tudja idézni abban az esetben, ha meghallgatja az említett lemezeket. Hovatovább fontos megjegyezni, hogy az érzések átadása a szövegekben mindig felsorolásokkal, halmozással, fokozással és hasonlókval történik, ez pedig a zene értelmezési nehézségeit tárja fel – soha nem lehet kimerítően szólni egy szemantikailag megfoghatatlan alkotásról. Ennek ellenére az olvasók identitásának megerősí-

tése pontosan azért sikerül, hogy a fokozás hatására könnyebben válik megragadhatóvá egy zenemű befogadása.

Az „aranykor” mítosza a kultuszképzési retorikában

■ A metálzenei közösségek identitáskérdésében igencsak fontos a különböző „színterek” (scene) ismerete. Már abból is látható, hogy a szubkultúra számára elengedhetetlen a múlt, a kezdetek és a metál történetének ismerete, hogy a *Hammerworld* kritikarovataiból is kettőt lehet elkülöníteni. Az egyik (*Sokkoló Korongok*) a friss kiadványokra összpontosít, de ezt mindig megelőzi a klasszikusokra, a régiekre, a már bejáratott alapokra való odafigyelés (*Hatások*), mintegy felelevenítve az idősebb olvasóközönség emlékeit, a fiatalabbakhoz pedig „nevelő” jelleggel szól. A metálzene színterének ismerete, az információk „felhalmozása” erősíti meg a hallgatókban a múlt és az „ősök” tiszteletét – de főként összehasonlítási alapokat nyújt annak érdekében, hogy az ízlésvilág, a metálzenei normák felismerése minél kifinomultabban jöhessen létre.⁷

Ennek különleges retorikai hozadéka van a zenekritikák felépítésében. Azáltal, hogy az elkülönítés, a megfigyelés és értékelő magatartás egy bizonyos viszonyítási alapon jön létre, egyre inkább eufemizálással szembesülünk: ami régi, az jó (mert megalapozott valamit, újat hozott, forradalmiasított), ami új, annak el kell érnie egy olyan szintet, hogy egyszerre lehessen említeni elődjével. Ugyanakkor sok forradalminak minősített metálegyüttes karrierje nem volt képes megmaradni azon a szinten, amelyet a rajongók elvártak vagy megszoktak. Lássunk néhány példát a fentebbiek összegzésére:

„»Örök« kérdés, hogy egy a múltban alapvetőt alkotott előadónak, amely már rég maga mögött hagyta »dicső« korszakát, van-e értelme visszatérnie és lemezt készítenie (a koncertezés még hagyján). Nem is elsősorban a megváltozott közegben való újramegjelenésen van a hangsúly, inkább azon, hogy maguk az alkotók, akik anno létrehozták alapműveiket, sem ugyanazok ma már. S mindennél aggályosabb ez a helyzet egy komplett pályáivet leírt zenekar esetében.”⁸ „Jómagam feltétlen híve vagyok a '80-as évek metaljának, azonban ugyanennyire kedvelem azokat a zenészeket is, akik a »hősor« tudásával felvértezve alkotnak valami újat. Ihsahn ezek közé tartozik.”⁹ „Nem szükséges minden dalt kielemezni, az egész album úgy zseniális, ahogy van; ha az első albumra azt mondtam, hogy progresszív metal, akkor a *The Principle Of Doubt* ezen a kategórián is messze túltett. Csak egy félmosolyt tudok megereszteni, ha eszembe jut, ma milyen lemezeket neveznek progresszívnek, miközben a Mekong Delta minden lemezével csaknem önálló zenei világot teremtett.”¹⁰

A három szövegrészlet hemzseg az ún. aranykorra utaló fogalmaktól, melyek azonban sokszor fordulnak elő idézőjelben. Ez két okból is fontos: az idézőjelek használata ebben az esetben az átvitt értelem hangsúlyozására alkalmas (a kritikaíró tudatában van annak, hogy milyen érzések/felfogások társulnak a zene befogadása mellé, de ez nyelvtanilag nehezen kifejezhető), viszont a mindenkori metálos véleményét körvonalazza. Az, hogy a személyes retorika miként válik közösségek tapasztalatává, az alábbi szöveg érzékelteti: „Úgy emlékszem, mintha a tegnap történt volna: volt általános iskolai osztálytársammal, szegény megboldogult Sali Gyurival nagyterpeszben feszítünk a nappalijukban és veszettül headbangelünk a *Fast As A Shark* száguldó tempójára. Mindez 1982-ben történt, amikor már teljesen bele voltunk bolondulva a jobbnál jobb metal bandákba. A sok brit között talán ez volt az egyetlen germán formáció (persze a Scorpions mellett), amely befért az igazi kedvencek közé. Imádtuk Wolf Hoffmann karakteres riffjeit és Udo reszelős hangját. [...] Ez az

album professzionálisan idézi a múltat, mégsem szimpla nosztalgia, sokkal inkább stílusos, minőségi metal egy ereje teljében lévő, legendás metal fogató! Tessék beszerezni, odaállni a nappali közepére és headbangelni rá, mint én tettem a régi szép időkben!”¹¹

Ez a sajátosan személyes történet a kritikát olvasók számára meggyőző lehet a direkt élményt közvetítő szempontja miatt. Kétségtelenül idegennek hat az irodalomkritikákból visszaköszönő, erősen reflektált nyelv mellett, de rokonságot mutat a színházkritikával abban, hogy egy csoporton (ebben az esetben együttesen) belüli egyéni teljesítményekre fókuszál (a gitáros játéka, az énekes hangja), és kiemeli azokat egy összeforrott hangzásból. A gyerekkor eufemizálása és az emlékek bevonása konstruálja meg az aranykor képzetét a szövegben, de megkísérli annak továbbvitelét is a jelenben.

Az alműfajok és a zenei intertextualitás jelensége

■ A metálzene alműfajokra szakadt a nyolcvanas évektől kezdődően, ezeket nemzetközileg „subgenre” névvel illetik. Az alműfajoknak vannak saját alműfajaik is, viszont léteznek szintéri irányzatok is, amelyek helyhez köthetőek (például svéd death metál, floridai „bay area” thrash metál, norvég black metál, les légions noire – francia black metál hullám, teutonic thrash, finn power stb.). Ezek részben zenészek által elindított folyamatok eredményei, részben a zenét fogyasztó közösségek által kialakított fogalmak. Közöttük létezhetnek belső, külső és szándékosan esztétizált diszkurzív felépítésű irányzatok, melyek a világon elterjedt alműfajok státusait támasztják alá. Ez azt jelenti, hogy vannak olyan alműfajszínterek, amelyek alig ismertek (belső), vannak közismert, de szűk lefedettségűek (a fentebbi példák ilyenek), és vannak erőteljesen közvetített, olykor túlesztétizált irányzatok (a fenti példák közül a norvég black metál ilyen), melyek kis lefedettségük ellenére világhírnévre tettek szert.¹² A következőkben a zenekritikákban felismerhető alműfaji zsánerek megformálását követhetjük figyelemmel.

Fontosabb alműfajok kritikai reprezentációi: power, doom, thrash, death, black

■ „A muzsika groove hatásokkal bőven felvértezett modern power metal, iszonyúan mogorva riffekkel, jól elhelyezett dallamokkal, kiváló szólókkal, egy rendkívül egyedi hangú énekessel és alkalom szülte szintikkel. A korong muzikális csúcsteljesítményei véleményem szerint a rideg, staccato-s főriffel és szuperdallamos refrénnel gyilkoló címadó, a visszafogott tempójú, rettenet súlyú *Children Of The Nation*, a szimfonikusokkal megbolondított, progresszív elemeket és szokatlan zenei megoldásokat is felvonultató *The Preacher*, a valóban szívet szaggató *Shattered Hearts* ballada, meg talán a záró, kurta-furcsa, katartikus *Afterlife*.”¹³ „Egyetlen baj van a heavy/power metállal: a műfaj már szinte mindent megélt, és nagyon nagy fába vágja a fejszét, aki újítani próbál. Különösen igaz ez a stílus epikus (aka. sárkányos, kardozós) változatára. Csinálhatsz bármit, idézheted a nürnbergi klasszikusokat, nyúzhatod a népi hangszereket, lehetsz tradicionális vagy modern, közel lehetetlen, hogy valami újat alkoss. Ha valamiért mégis újszerű, amit csinálsz, akkor eltávolodtál a vonaltól, és nem vagy trü. Nagyon sok zenekar küzd ezzel a kihívással, néhányukat viszont egyáltalán nem érdekli, hogy ki mit gondol a lejárt lemezek tartott muzsikáról.”¹⁴

A két kritika egyszerre helyezi el történetileg a power metál alműfaját és jellemzi azt, egy konkrét lemezen belül dalokra lebontva. Az irodalomkritiká-

ban főként líraértelmezésnél vagy novelláskötetekenél olvashatunk néhány ízelítőt hasonló szerkesztésmóddal, figyelemfelkeltés gyanánt. Ugyanakkor a szöveg igyekszik megteremteni egy professzionálisnak ható fogalomkört, mely bevonja a klasszikus-szimfonikus zene jellemzésére használható szavakat is. Az ámulat vezérelte túlretorizáltság a mennyiségi elemek bevonásával jön létre, a melléknevek szinte kizárólag valamilyen érzelemhez köthetőek, patetikus jellegűek. Erőteljesen szubjektívnek tűnik, hogy csak néhány dalra összpontosít, de a gyakorlott fülnek (itt érvényesül a történeti jártasság) teljesen egyértelmű, hogy egy lemez repertoárjának melyek az erős, kiemelkedőbb elemei. A második szövegrészlet nyilvánvalóan azt mutatja, hogy erről az alműfajról főként valamihez viszonyítva lehet beszélni, ez ebben az esetben a konkrét szövegvonatkozásokra való utalás, mely a hősnékek, lovagi tornák, harcias virtus és fantasy irodalom témakörében merül ki. A kritika szemszögéből az újítás formái csak oppozíciókban merülhetnek fel, vagyis a színteret erősen uralja a régihez való ragaszkodás és az újítás elutasítása, melyről már az identitásképzés témájánál szó volt.

Ami a doom metált illeti, a „végzetszerű” megfogalmazások összhangban állnak a műfaj igencsak lassú, komor, lehangolt gitárokra alapozott zenéjével. A nyelvi formák is ezt hangsúlyozzák, amikor a zene ritmusára, tempójára és monumentalitására utalnak. Például: „Aki az ortodox, póre doom vonalat várja a Kruxtól, annak sem kell megijednie, mert vannak belassult finomságok is. A másodikként érkező *The Hades Almighty* is felvonultat nem kevés korai Candlemass, ős-Sabbath riffet, hangulatában pedig komor, hátborzongató tétel, amit még hörgős témák is kísérnek.”¹⁵ „Ez egy kolosszális doom himnusz, rendkívül súlyos, sötét kompozíció; benne van mindaz a végítélet-milió és végtelen dramatikum, ami ennek a zenének alfája és omegája, s csak a legjobb dalokban képes ilyen gyönyörűen kibontakozni.”¹⁶ „A Trouble masszívan sabbathista, mélyen dörgő, baljós tónusú zenéje pedig tökéletes mindehhez. Még a *Victim Of The Insane* inkább személyes jellegű szövegéhez is olyan súlyos, beállt doom zenét raktak, hogy csak úgy csorog a fájdalom a hangfalakból. Ha valaha is meg akarod érteni a metal történelmét, a Trouble-t ismerned kell.”¹⁷

A „sabbathista” jelzőhöz hozzátenném, hogy a Trouble elsőként követte a Black Sabbath ikonikusan lehangolt, akkor még csak egyszerű rockzeneként ismert hangzásvilágát, melyet a későbbiekben a doom metál őseként rekonstruált a szubkultúra. Ez arra utal – főként az első és a harmadik szövegrészletben –, hogy az alműfajok külön-külön képesek megteremteni egy erőteljes kánonképzési retorikát, melyben főként az alműfajok kezdeményezői, debütálói, ikonikus hangzást tökélyre vivői szerepelnek. Ez távlatba helyezi azt az eljárást, ahogyan a kortárs szöveg mindig csak valamihez képest tudja közvetíteni a jelent. A második szövegrészlet az alműfajt jellemző jelzőkkel próbálja megragadni azt, amit a zene átad, ezek a jellemzők sem konkrétan magát a zenét jellemzik, hanem azokat a hangulati rétegeket, melyeket megteremt. Ezt főként a biblikus-apokaliptikus fogalomvilággal, a sorsszerűség filozófiai távlataival és a negatív jelentésű szavak beemelésével éri el. A komorság, hátborzongatás és szomorúság olyan témavilág a doom alműfajában, amely arra hívja fel a figyelmet, hogy a világ semmiképp sem egyoldalú, hanem a realitásban nagy szerepe van a negatív érzelmeknek is. Tulajdonképpen a metálzene realitásábrázolása – intermediális közvetítése – alapvetően ebből indul ki: bár néhány kiragadott érzelem felfokozása a tétje, ezek mennyisége igencsak magas (nem egyszerűen a jóról vagy a rosszról szól, hanem a szeretet különböző formáiról vagy a gyűlölet árnyalatairól, a helyzetekhez kapcsolódó különleges lelkiállapotokról).

A metál extrém műfajai, a thrash, death és black alműfajok kritikai megragadása korántsem egyszerű feladat, hiszen ezek a tradicionális vonalak mellett a legnépszerűbbek, és rendkívül sok képviselőjükkel találkozhatunk. Lásunk néhány példát a műfajok reprezentatív jellemzésére:

„Egy irgalmatlan súlyú death metal albumról beszélünk, melynek a legnagyobb jellegzetessége az ezerrel tekerő gitárok jelenléte. Különösen Giulio Moschini teljesítménye figyelemre méltó, aki géppuskaszerű riffek mellett legtöbbször a szólókat is maximális fokozatú tempóban sorozza ránk. De természetesen Paolo Pieri, a frontemberi posztot is betöltő másik gitáros szintén alaposan hozzájárul a csonttörő élmény tökéletes átéléséhez.”¹⁸ „A Bay Area thrash alapbandája, olyan örök klasszikus albumok elkövetője, mint a *Bonded By Blood* vagy a *Fabulous Disaster*, 2001-ben éledt újjá, majd 2004-ben egy kiváló albumot is leszállított nekünk a brigád. [...] De ez csak az egyik óriási pozitívuma az albumnak, a másik penge, bivaly és nagyon természetes hangzás mellett, hogy Gary Holték vérbeli thrash gránátokkal pakolták tele a lemezt. [...] Igaz, hogy mindben a karcos, darálós és emlékezetes riffek viszik a prímet, de a nóták felépítése, szerkezete is telitalálat.”¹⁹ „A Mayhem nem csupán intézmény, hanem szimbóluma is valaminek, tökéletesen jellemzi a posztmodern kort. Ha összehasonlítjuk a kezdeti Mayhemet a maival, nem sok hasonlóságot találunk, hiszen néhány tinédzser formátlan lázadásából mára érett emberek olyan művészeti megnyilvánulása lett, ami egyrészt jelzi a kor minden frusztrációját, zavarodottságát, melyben élünk, másrészt az extremitásnak mint olyanak a mindennapok részévé válását. Vagyis: az extremitás már nem a szélsőséget, a széleket, a peremet jelenti, hanem sokak életének szerves valóságává vált. [...] A sötét hangulat azonban a közös pont. Nagyon zord, klausztofobikus, barátságtalan, nyomasztó anyag ez is.”²⁰

A fenti sorrend (death, thrash, black) alapján elmondható, hogy az extremitásokból építkező zenekarok a valóság megformálását kísérik meg végrehajtani zenéjük által. Tulajdonképpen ugyanolyan eltolódásról beszélhetünk, mint amilyen a realista és naturalista regények összjátékából tapasztalható meg: minél felfokozottabb és sarkítóbb a valóság megjelenítése, annál szélsőségesebbé válik a reprezentáció. Hogy ez hogyan billenhet ki saját magából, azt Milán kritikája (black) elemzi – mégpedig a posztmodern korra történő referenciával. Emellett még erőteljesebb a szövegekben az, amit a metálzenei szemszög pozitív tulajdonságokként tart számon: az, hogy valami brutális, „géppuskaszerű”, „csonttörő élmény” stb. (első szövegrészlet), az alműfajba való beleilleszkedést legitimálja. A thrash-ról szóló kritikában a „penge, bivaly, karcos” szavak érzékeltetik a műfaj presztízsét, energiával telített hangzását, természetes nyersségét. A Bay Area-ra való utalás elhelyezi az alműfajt a szubkultúra egyik centrumába – ez az alműfajon belüli hangzások megkülönböztetését hangsúlyozza. A hangzás felismerése szorosan összefügg azzal, hogy a kész zenemű is különböző sávok és hangszerek stúdiós összetétele, tehát egy szerkesztett anyag. Mivel a lemezkiadók és keverők különböző hangzásvilágot biztosítanak, a felvételek eltérőek lehetnek ugyanabban az alműfajban a világ két különböző pontján.

Az intertextualitás zenei formái

■ Mivel a zene befogadásesztétikáját főként ideológiai konstrukciók mentén lehet figyelemmel követni, óhatatlanul textuális viszonyokba, rétegződésekbe ütközünk jelenségeinek vizsgálata során. A szövegeköziség ebben a kontextusban kevésbé találó meghatározás lenne, mivel pontosan a közöttiség számolja fel egyes szövegek megszerkesztett és egymáshoz illesztett összetartozását.

Az intertextualitás 'inter-'előtagja az egymásba játszást is képviseli, így a szónak két adekvát meghatározását ismerhetjük föl. Az itt tárgyalandó jelenségek leírásához ezek a szótári alapjelentések is elegendőnek bizonyulhatnak: 1. Az a jelenség, amikor egy már meglévő szöveg valamely részlete kisebb-nagyobb átalakítással beépül egy másik szövegbe. 2. Az a jelenség, amikor egy szöveg nem önmagában létezik, hanem mindig más szövegek vonatkozásában készül és válik érthetővé.²¹ Ebben a meghatározásban a zene textuális jellege is megragadhatóvá válik, mégpedig a múlt és a jelen viszonyában, de soha nem kiforrott és általánosnak nevezhető esztétikai kritériumok mentén. Így az intertextusok funkciói abban változnak elsődlegesen, hogy milyen más, külső elemeket tudnak bevonni a zene értelmezésekor. Ez főként az alműfajok legitimációiról szól, de sosem két eltérő műfaj konkrét összehasonlításáról. Bár akad példa az alműfajok közötti tekintélyelvű megkülönböztetésre is, a zenei intertextusnak kánonképző szerepe van a metálzenében, s ennek mentén válik eldöntendővé az, hogy mi eredeti, és mi utánzás egyes metálzenekarok munkáiban.

A különböző metálzenei alműfajok kialakulásában fontos szerepet játszott a közvetlen elődök követése, de mindig valamilyen eltérő formában jöttek létre a más-más jellegű hangzásvilágok: egyre durvább akkordok/riffek, erőteljesebb basszusgitar, pergőbb dob, agresszívebb vokál, illetve a könnyedebb műfajok árnyaltabb, progresszívebb fejlődése, a hangszertechnika maximális kihasználása, egyre jobb keverések stúdiókban stb. A legismertebb alműfajok képviselői sokszor a közvetlen közelükben élő zenekarok mintájára fektettek alapokat a műfaj megteremtésébe. Ez viszont az évtizedek elteltével lassan lehetetlenné vált, így a színtér további, frissen felbukkanó képviselői nem tehettek mást, mint hogy új hullámként jelentkeztek (például a black metal első hulláma hangzásvilágában nem black metal, csak vizualitásában nevezhető annak, a tulajdonképpeni black metal első úttörői Skandináviában jelentek meg, majd ennek később lett egy második hulláma is, s javarészt az első hullámmal párhuzamosan működött a kilencvenes évek közepétől kezdődően).

Azonban a műfajteremtés és műfajkeveredés textuális megragadása nemcsak a történelemben keresendő, hanem a hangzások bonyolult szövedékében is. Ahhoz, hogy szövegszerűen le lehessen írni egy hangzó tétel ismeretlen/eredeti, illetve bejáratott, ismerősnek tűnő részleteit, a műfajok egymáshoz való viszonyait és – az aranykorra utalva – az elődöket. Részletesen kell ismerni a színterek különböző hangzásvilágát, s el kell tudni dönteni, hogy melyek azok a rendszerek egy zeneszám meghallgatásakor, amelyek hallhatóvá teszik a hatásokat vagy adott esetben a változtatás nélküli átvételt. A kritikák legtöbbször a vizsgálatuk tárgyában felismerhető dallamok révén az együttesek neveit, lemezcímeit, dalcímeit emelik be az intertextusok kijelölésére. Ha ebből az alapfeltevésből indulunk ki, akkor a zenekritika-írás egyik sarkalatos pontját lehetne meghatározni: egy kritikából ki kell derülnie, hogy az illető együttes milyen minőségű zenét játszik, hogyan teszi azt, milyen technikák hallhatók benne, és mi az, amit esetleg továbbvisz műfajon belül – adott esetben mi az, amit túlságosan konkrétan vesz át. Ebből indultak ki a plagizálási botrányok is a zeneiparban, mivel több együttes bizonyos nyitódallamokat, átkötő riffeket „kölcsonvett” egy másiktól. A zenében a „hasonlat” és a „metonímia” a hangsorokban fedezhető fel – még akkor is, ha megvan az esélye, hogy két különböző zenekarnak majdnem ugyanazt a dallamot sikerül felépítenie kreatív munkája során. A zenekritikák szemszögéből két jelenséget figyelhetünk meg: az egyik az, hogy tiszteletre méltó, ha valamelyik előd nyomdokain alakítja ki egy zenekar a hangzásvilágát; a másik eset az, hogy

teljes mértékben leírható az a zenekar, amely elcsépeelt módon (sokszor gátlások nélkül) ugyanazokat a tételeket viszi színre. Lássunk néhány pozitív példát: „A tradicionális metalt egy mai hangzással és elképesztő intenzitással játszó banda nagy meglepetést már nem tud okozni az ügyesen elhelyezett klasszikus metal utalásaival, a hol Priestes, hol Maidenés, hol Grim Reapers világával, de amikor Cam Pipes kiereszti a torkát, és olyan extrém sikolyokat hallgat (sic!) [...] kapásból villába merevednek az ember ujjai.”²² „A *Young Blood* még egy sebeséggel feljebb kapcsol, ez is potenciális partihimnusz, a címadó *Riot Avenue* azonban sokkal inkább tradicionális hard rock megközelítést mutat, a bevezető riff konkrétan a Michael Schenker iskola tananyagából került ide.”²³

Az első szöveg a kánonképzés felől tesz kísérletet arra, hogy megragadja a zene jellegét. A Judas Priest, az Iron Maiden és a Grim Reaper zenekarok megemlékezésével az olvasóban meggyőződést igyekszik kiváltani, mivel ezek az együttesek annyira ismertek, hogy a szubkultúrán belül szinte lehetetlen nem felismerni egyedi dalszerkezeteiket és gitárjátékukat. Az „ügyesen elhelyezett” szókapcsolat egyértelműen azt igazolja, hogy a dalok megírásában szerepet játszhat az inspiráció híres együttesektől, viszont tudatosan mellőzi ezek „szó szerinti” átvételét – az intertextus a keveredésben ragadható meg. A második szövegrészlet azt erősíti meg az olvasóban, hogy létezik egy a „Michael Schenker-iskola” mentén megragadható hangzásvilág, amelynek természetesen semmi köze nincs egy konkrét zeneiskolához, csupán a Scorpions zenekarban játszó gitáros dallamvilágának normatív jellegét hangsúlyozza. Így nyilvánvalóvá válik, hogy itt is egy külső tényező szempontja írja felül mindazt, amit tulajdonképpen a kritikaíró meghallgatott a recenzált lemezen. Az előbbieket nyomán figyelembe vett hasonlóság önmagában nem lesz hiba, ha azt az együttes megfelelő „fűszerezéssel” tudja átadni a zenekedvelőnek, illetve rajta hagyja saját stílusának is a lenyomatát. Vegyünk azonban figyelembe két ellenpéldát is: „A Sabbath-hoz maradyunk vissza a *Burning Bridges* lassú-középtempóival, majd a briteknél maradyunk a *Ready To Fight* korai Maident és a mindenkori Motörheadet megidéző expresz-sziójával. [...] A Motörheadesre sikerült szerzeményekben nem hallani koppintást, mégis olyan kellemetlen érzéseket keltenek, mint amikor egy műalkotásról kiderül, hogy nem eredeti. Szép, de a műértők valamiért mégis a mesterek keze munkáját keresik...”²⁴ „Sokan vallják azt a nézetet, hogy a zeneirodalom történetében már szinte minden variánst elsütöttünk, ami a rendelkezésre álló törzses és módosított hangok, valamint szünetek lehetséges kombinációit illeti. Magam is ezt gondolom, ugyanakkor eléggé frusztrál, ha bizonyos hangok egy kortárs, hasonló stílusú és hangszerelésű zeneműből kerülnek át egy másikba. [...] már a bevezetésben, a tizenhetedik másodpercben áttemelnek egy húsz hangnyi terjedelmű bekezdést a Helloween *Halloween* című disszertációjának törzsanyagából. Aztán akad még néhány ilyen, főleg a Running Wild, a Gamma Ray vagy a Rhapsody munkáiból.”²⁵

Az első kritika-részlet tartalmaz néhány ambivalenciát. Elsősorban a Black Sabbathra és az Iron Maidenre való utalások körvonalazzák nagyjából ugyanazt a nézőpontot, mint amelyet az intertextusok pozitívan értékelt formáinál láthattunk. Viszont a Motörhead zenekar munkássága túlnyomó részben van jelen a lemezen a kritikaíró szerint, és ez polémiát vált ki: ebben az esetben vagy túl egyértelmű az átvétel, vagy nem sikerült megfelelően az intertextuális keveredés, amely egy változatos dallamvilágot hozhatna létre. Így az utánzás és a műalkotás viszonya leépíti annak lehetőségét, hogy az intertextus valódi intertextus lehessen – ebben az esetben utánzásról van szó. Mivel az utánzás sem maradéktalanul azonos az eredetivel, külső szempontként figye-

lembe vehető az a tény is, hogy a metálvilágban nincs még egy olyan együttes, amely a Motörheadhez hasonló zenét játszana, ugyanis a zenekar sajátosan ötvözi a speed metalt, a punkot, Little Richard 1950-es évekbeli rock'n'rollját és a heavy/thrash elemeket, mindezt az énekes-basszusgitáros Lemmy Kilmister egyedülálló hangjával kiegészítve.

A második kritikarészlet abban tér el az előzőtől, hogy nagyon pontos információkat közöl az átvételeket illetően – ezek tehát nem utánzatok, hanem átvételek, de lényegében ugyanazt az autenticitást romboló jelleget hordozzák. A másodpercnyi pontosságra tehető átvételek azonban több együttes dallamvilágából is merítenek, ez okozza a felvetésben megfogalmazott ellentmondást is, miszerint minden lehetséges dallam- és szünetkombináció már létrejött. Ugyanakkor nagyon fontos annak a leszögezése, hogy itt kortárs átvételekről van szó, és nem az elődök által kijelölt útra való rátérésről. Ezenkívül hangvételében lényeges szempontból érvényesül a zenéről való beszéd textuális jellege, mind metaforikus értelemben („disszertáció”, „bekezdés”), mind a konkrét együtteseket tekintve.

A példák tárgyilagosan és érthetően vélekednek a zenei intertextualitás és másolás viszonyairól úgy, hogy a műalkotás eredetiségének két megközelítését vehetjük észre: az első az, hogy az összhatásban válik nyilvánvalóvá, hogy mire is hasonlítanak a dallamok, a második meg ellenőrizhetően konkrét át-emelésekből indul ki. Láthatjuk tehát, hogy korántsem könnyű feladat megállapítani egy zeneműről, hogy milyen elemekből és hogyan áll össze úgy, hogy annak művészi értéke is legyen.

■ JEGYZETEK

1. L. Varga Péter: *A kultuszképzés alakzatai. Ideológiai konstrukciók a populáris zene kritikájában*. In: *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Szerk. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán, Vályi Gábor. L'Harmattan, Bp., 2011. 299.
2. L. Varga Péter: „költőből van töltőtoll”. *Mediális hurkok Kispál-dalokban*. Prae, 2008/11, 35.
3. L. Varga Péter: *A kultuszképzés alakzatai*. 304.
4. Milán Péter a Mastodon *The Hunter* lemezéről. Hammerworld 2011/10. 45.
5. Uzseka Norbert a Metal Church *Hanging In The Balance* 1993-as albumáról. Hammerworld 2012/2. 42.
6. Szünder Gábor Axel Rudi *Pell Into the Storm* lemezéről. Hammerworld 2014/2. 46.
7. Keith Kahn-Harris társadalmi megközelítésben és esettanulmányok egyesítésével tárgyalja a téma ezen vetületét: „Knowledge of the historical development of extreme metal canons is extremely important to scene members. These canons are the result of the making of complex 'distinctions' (Bourdieu 1979) within the scene. Practices of distinction are displayed through demonstrations of appropriately detailed scenic knowledge.” U6. In: *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Berg, Oxford, 2007. 123.
8. Milán Péter a *Massacre Back From Beyond* albumáról. Hammerworld 2014/3. 48.
9. Milán Péter Ihsahn *Eremita* című lemezéről. Hammerworld, 2012/6. 48.
10. Milán Péter: Mekong Delta: *The Principle Of Doubt* (1989). Hammerworld 2014/5. 42.
11. Cselőtei László az *Accept Blind Rage* lemezéről, Hammerworld 2014/7–8. 46. (megjegyzés: a „headbang” kifejezés a zene élvezete közbeni bólogatásra, ütemes fejrázásra utal)
12. Lásd Keith Kahn-Harris hármas felépítésű magyarázatát: *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. i.m. 100.
13. Kánya Ferenc a *Nightmare The Burden Of God* lemezéről, Hammerworld 2012/7–8. 50.
14. Kánya Ferenc a *Burning Shadows Gather, Darkness!* albumáról, Hammerworld 2012/7–8. 65.
15. Lénárd László a *Krux III. – He Who Sleeps Amongst The Stars* lemezéről, Hammerworld 2011/12–2012/1. 45.
16. Milán Péter a *Solitude Aeternus Through The Darkest Hour* 1994-es albumáról, Hammerworld 2012/6. 42.
17. Uzseka Norbert a *Trouble Psalm 9* 1984-es lemezéről, Hammerworld 2014/10. 42.
18. Zubor Olly a *Hour of Penance Regicide* albumáról, Hammerworld 2014/6. 48.
19. Lénárd László az *Exodus Blood In, Blood Out* lemezéről, Hammerworld 2014/10. 46.
20. Milán Péter a *Mayhem Esoteric Warfare* lemezéről, Hammerworld 2014/ 5. 48.
21. Tolcsvai Nagy Gábor: *Idegen szavak szótára*. Osiris Kiadó, Bp., 2007. 492.
22. Lénárd László a *3 Inches Of Blood Long Live Heavy Metal* lemezéről, Hammerworld 2012/4. 45.
23. Danev György a *Crazy Lixx Riot Avenue* albumáról, Hammerworld 2012/6. 46. (Michael Schenker a *Scorpions* gitárosa – egyedi, „németes” hangzását könnyen fel lehet ismerni.)
24. Kánya Ferenc az *Anvil This Is Thirteen* lemezéről, Hammerworld 2012/9. 53.
25. Kánya Ferenc, a *Messenger Starwolf Pt. 1: The Messengers* című lemezéről, Hammerworld 2013/11. 68.

KINCSÁSÁS, AVAGY A CÍMERES HALOTT

Jakabffy, Mikó, Ligeti – alapművek újraolvasása

■ Ahol Bánffy regényfolyama véget ér, egy másik erdélyi trilógia történelmi jelen ideje kezdődik. Az erdélyi magyarság huszontkét éves első kisebbségi korszakának „mélységi felderítéséhez” három szerző kínálja az útjelzőkkel legjobban ellátott, kivilágított tárnákat: az egymást tisztelő Jakabffy Elemér, Mikó Imre és Ligeti Ernő munkái. Jakabffy összegzése, *A bánsági magyarság húsz éve Romániában*, Mikó *Huszontkét éve* és Ligeti *Súly alatt a pálma* című szellemi körképe máig alapművek. Jakabffy a harmincas évek végén két évtized történetét zárta le, Mikó és Ligeti a negyvenesek elején egy egész korszakét. Az Erdélyi Római Katolikus Státus Trianontól a második bécsi döntésig tartó évtizedeit nemsokára Scheffler János szatmári püspök írta meg, a magyar tudományosságát Jancsó Elemér, az iskolaügyét Barabás Endre, a kolozsvári egyetemi könyvtárét Monoki István, a régiségátárét Roska Márton. Sulyok István *Huszontkét év*, Tusa Gábor *Harcunk Erdélyben magyarságunkért* címmel adott ki könyvet, valamennyi hasznos munka a maga nemében.

Jakabffy, Mikó, Ligeti művei azonban nem csak, mint mondani szokás, kiemelkednek a tartalom és színvonal tekintetében vegyes beszámoló, részletmunkák és összefoglalók közül. A „huszontkét évet”, melynek irodalma nemsokára hatalmasra duzzadt, a pályafutását az Erdélyi Fiatalok soraiban kezdő, Jakabffytól támogatott, Ligeti által is nagyra értékelt Mikó ezzel zárta le: „Leírhatatlan örömjongás fogadta a bécsi döntést az egyik oldalon. Huszontkét éves idegen uralom után megtörtént a nagy csoda, és vér nélkül visszakerülhetett az anyaországhoz Erdély egy része, ahol most már minden gáncs és félelem nélkül lehetünk ismét magyarok. Végtelen elkeseredés fogadta a döntést a Romániának maradt erdélyi részeken, főként ott, ahol biztosan számított a magyarság a visszacsatolásra. [...] másnap már megindult az ösztönös lakosságcsere, s a Kolozsvár felől menekülő románok tízezrei szembetalálták magukat a Kisrománia minden részéből visszavándorló magyarokkal, akik a honvédség bevonulása előtt sietve tértek haza, *a felszabadult Erdélybe.*” Ugyancsak 1941-ben jelent meg Ligeti legismertebb műve, „az emlékiratnak egy neme”. Szerzője megvallja, „[l]étezésemnek értelmét sorsszerűen a kisebbségi rabságban találtam fel, és ezzel eleget is tettem a rendeltetésemnek. A magam igen szerény képességeivel az elszakadottak hűségét szolgáltam, és a felszabadítás tényével feleslegessé is váltam. [...] Éltem. De *hogyan* éltem, hogyan éltünk, hogyan gyúrtuk lakóházáa a sarat, hogyan növesztettük ki magunkból elmet-szett végtagjainkat, hogyan munkálkodott eszével, tehetségével, vagy ha más-sal nem, magyarságának pusztá tudatával a közel kétmillió lélekszámú nép-töröredék, hogy egy negyedszázadon keresztül megállja a helyét, és a lehetőség szerint megtartsa fajtájának szellemi és anyagi birtokállományát?”

Amint Mikó a *Huszontkét év* forrásjegyzékében megjegyzi, „[a] kisebbségi magyarság politikai történetírásának legértékesebb adattára a Lugoson megjelenő »Magyar Kisebbség« című nemzetpolitikai szemle. A folyóiratot dr.

Jakabffy Elemér, dr. Sulyok István és dr. Willer József alapította, ténylegesen azonban az első évektől eltekintve egyedül Jakabffy Elemér szerkesztette, és ő adta ki román, német, francia nyelven a »Magyar Kisebbség« idegenek számára készült testvérképét is.” Amikor kisebbségpolitikai irodalmi munkássága elismeréseként Jakabffy 1938 májusában ötvenhét évesen akadémikus lett, a nálánál harminc évvel fiatalabb Mikó Borbély István irodalomtörténészt idézte, aki szerint Trianon után „ketten választottak maguknak új nevet Transzilvániában: Reményik Sándor a »Pásztortűz«, Jakabffy Elemér a »Magyar Kisebbség« nevet vette fel.”

A bánági magyarság... első lapjára Jakabffy azt írta, könyvét azoknak ajánlja, „akik méltónak ítélték arra, hogy a Magyar Tudományos Akadémia külső tagja legyek”. Az ajánlás okkal egyes szám első személyű. Korszak-monográfiáját Jakabffy méltányosságából jegyezte együtt az adatgyűjtésben segédkező Páll György újságíróval, a magyar párt temes–torontáli tagozatának főtítkárával, akivel „az elmúlt két évtized alatt magyar kisebbségi életünk előterében állottunk”. A könyv, amelyet 1938. december 1-jén, a gyulafehérvári határozatok huszadik évfordulóján adtak nyomdába, a budapesti Stúdium könyvkiadónál jelent meg éppen úgy, mint két esztendő múlva Mikó *Huszonkét éve*. Paál Árpád, a székely területi autonómia harcos képviselője naplójában Jakabffyt visszaéléssel, végső soron plágiummal vádolta, mondván, hogy éppen a másik új akadémikus, Kelemen Lajos tudomása szerint Jakabffy úgy lett érdemtelenül az MTA tagja, hogy „az öreg Jancsó Benedek által készített *Erdély statisztikája* című munkához szerzőként odaadta a nevét”. Paál felröptette azt is, hogy szórványmagyarként a Népszövetség genfi kisebbségi kongresszusain megelégedett a kulturális autonómia követelésével, holott Jakabffy és Balogh Arthur mindent megtett Genfben; „de hát – írta később Ligeti – a kisebbségeknek mindenütt berekesztett ajtóit ott sem lehetett fölfeszíteni”. Véleményével Paál voltaképpen egyedül maradt, noha kétségtelen, hogy *A bánági magyarság...* korántsem részesült olyan széles körű és lelkes fogadtatásban, mint a második bécsi döntés után Mikó *Huszonkét éve*.

A megbízhatóan pontos, ám rendkívül termékeny Jakabffyt akkor már olyan művek szerzőjeként tartották számon, mint a *Régi krassóiak* című művelődés- és társadalomtörténeti összefoglaló és *A magyar államhatalom utolsó hónapjai Krassó–Szörény vármegyében* (1919). Naplója után, amelyben az 1918-as forradalmat örökítette meg, *A Romániához csatolt egész volt magyar terület lakosságának nemzetiségi, felekezeti és kulturális községenkénti statisztikája az 1910. és 1920. évi hivatalos adatok alapján* című munkáját adta ki (1923), majd a *Tibiscumot* (1924), később *Az 1790–91-iki magyar országgyűlés előzményei Krassó–Szörény vármegyében* című összegzést (1925). *Az 1848. év eseményei Krassó vármegyében* című forrásművét (1928) az *Adatok a románság történetéhez a magyar uralom alatt* követte (1931). Fontosabb politikai iratai közül a *Népkisebbségi kiváltságaink és feladataink* (1937), a *Kérelmek, határozatok, tervek, javaslatok és törvényes intézkedések az erdélyi nemzetiségi kérdések megoldására másfél évszázad alatt 1791–1918*, *A Bánág magyar társadalmának kialakulása a XIX. század folyamán* és a *Krassó–Szörény vármegye története különös tekintettel a nemzetiségi kérdésre* említendő (mindhárom 1940-ben jelent meg).

Komor, mégis lenyűgöző Jakabffy tárgyilagos értekező nyelve, amely *A magyar államhatalom utolsó hónapjai...*-ban hűvösen távolságtartó, a *Tibiscum* olvasója pedig nem sejtí, hogy ugyanannak az aprólékos, olykor száraz pontossággal előadó „népkisebbségi szakírónak” a művét forgatja, aki színes,

emelkedett, világtörténelmi párhuzamokkal teli, a magyar és az európai irodalom és művészet nagyjait idéző beszédeit három kötetben gyűjtötte össze. *A magyar államhatalom utolsó hónapjai...*-nak tárgyszerű, olykor a ridegségig menő szikár nyelvezete is éles ellentétben áll anekdotikus parlamenti történeteinek bensőséges emlékező hangvételével. A logikus okfejtéssel élő tanulmányíró az aktuális eseményeket is történeti távlatba állítja, a jelenkor története pedig, miként *A bánági magyarság...* írója, szintézist teremt. *Súly alatt...* című művében Ligeti is észrevette, hogy az erdélyi magyar politikai közírásban „[n]agy gazdagodást jelentettek Balogh Arthur, Jakabffy Elemér cikkei, amelyek azonban szerzőik »akadémikus« hajlamánál fogva közelebb állottak a folyóirat-irodalomhoz, mint a barthamiklói értelemben vett publicisztikához”. Az erdélyi emlékirat-irodalom hagyományait folytató *Lugostól Hátszegig* című kéziratos emlékezésében (1949) Jakabffy a lezajlott események napját-óráját is megadva személyes hangnemben elemez, a történetíró és a publicista által fölismert távlatból tekintve vissza. A szemléletes, komótosan aprólékos előadás és a gazdag adatszerűség az emlékiratokban különösen hangsúlyos.

A bánági magyarság... befejezésekor az adatait tekintve tökéletesen megbízható pozitívista, a történeti összefüggések értelmezésében lényeglátó eszmetörténész maga is érezte, hogy művének hangvétele és tárgyalásmódja nagymértékben eltér a szomorú decemberi évfordulón elvárt, még inkább a sérelmi politikában megszokott tónustól. „Lehet – írta a bevezetőben –, hogy olvasóink közül talán többen kifogásolják majd azt a hűvös, nyugodt hangot, amellyel csalódásainkat és veszteségeinket előadjuk. Kérjük, értsék meg: célnk nem a sebek feltépése, a panaszkodás vagy vádaskodás, hanem a tények egyszerű lerögzítése.” Művét Jakabffy maga sem a szó szoros értelmében vett monografikus feldolgozásnak tartotta, hanem olyan „tárgyilagoss beszámoló-nak”, amelyben „odaállíthatjuk megállapításainkat és adatgyűjtésünket nemcsak az olvasó, de a történetíró elé is”.

A produktum beteljesítette szerzője szándékát, mert *A bánági magyarság...* a választott tárgykör teljes adattára lett. A politikai, társadalmi, gazdasági, művelődési folyamatok értelmezése, azaz forrásmű, egyszersmind regionális köz- és művelődéstörténeti korszak-monográfia. A régió, melynek falvaiból és városaiból adatai valók, a Bánág romániai része: „Az 1920. június 4-ikén aláírt trianoni békeszerződés csak nemzetközi jogilag ismerte el azt, ami 1918 végétől 1919 nyaráig már tényleg megtörtént, az új államhatalmak keletkezését és berendezkedését a bánági részeken. Ez a szerződés a Tisza–Maros szögét három részre tagolta. Északnyugati csücskét meghagyta Magyarországnak, területe többi részét egy észak-nyugatról délkeletnek tartó határvonallal szelte ketté, amely Makóval szemben indul, és Zsombolya közelében tart Versec-Báziás felé. Az e vonaltól keletre eső rész jutott Romániának, és így ez az a terület, amelynek magyar népkisebbségéről számot adunk.”

Mi a legfontosabb különbség Jakabffy és Mikó, illetve Ligeti „hűs és hűszonkét éve”, 240, 320 és 214 oldal terjedelmű korszak-monográfiái között? Nem a regionalitás, és nem is a tárgyalt időszak kétesztendő tartambeli (még kevésbé megjelenésbeli) eltérése, hanem az, ami a kritikus két év alatt történt. Jakabffy egy rész elcsatolásának évfordulóján, a rész változatlan állami hovatartozása idején, Mikó és Ligeti pedig egy alig valamivel hosszabb, ám lezárt korszak végén egész Erdélyről készített összegzést. Jakabffy a második bécsi döntés, Erdély területének új államhatárral való kettészakítása előtt, az 1938. februári alkotmány és a márciusi rendelet törvény után zárta le munká-

ját, Mikó és Ligeti pedig már a döntés, 1940 augusztusa után, a Magyarország-hoz visszacsatolt Észak-Erdélyben. Jakabffy évtizedeken át gyűjtötte anyagát, Mikónak azonban, amint Balázs Sándor Mikó-pályaképéből tudjuk, a magyar csapatok 1940. szeptember 11-i kolozsvári bevonulásától alig egy év állt rendelkezésére, hogy megírja művét, nyomdába adása előtt megmutassa Bánffy Miklósnak, Bethlen Györgynek, Gyárfás Elemérnek. A *Súly alatt...* lassabban készült. A publicista, költő, novellista Ligeti, a *Független Újság* régi szerkesztője tovább „viaskodott az élménnyel”, mígnem formába öntötte „az öregek”, Ady nemzedéke, saját korosztálya és az őrségváltásra készülők, az *Erdélyi Fiatalok*, a *Hitel* körének és a Vásárhelyi Találkozó résztvevőinek küzdelmét, megrajzolva a transzszilvanizmus jegyében született erdélyi magyar szellemi élet, eszmekeresés, irodalom, művészet és sajtó teljes keresztmetszetét.

Mint az első kisebbségi korszak politikai történetének monográfiája, a *Huszonkét év* időrendje, éppúgy, mint a *Súly alatt...*, az egyszerű, „horizontális kronológiát” követi, míg Jakabffy összegzése „vertikális” időrendben halad, szó szerint mélységi: az időrendet a bánági magyar élet külön-külön vizsgált területein belül juttatja érvényre. Elsőként „az átalakulás jelenségeit” 1920 végéig tárgyalja, a második részben „népkisebbségi életünk szervezeteit, értékeit, szellemi és anyagi erejét, alkotásait és veszteségeit” veszi szemügyre. Műve első részét Jakabffy gonddal gyűjtött anyagának megfelelően hat fejezetre osztotta. *Az új államhatalom felé* az országgrész megszállásainak áttekintése, amely sokat merít *A magyar államhatalom...* naplószerű forrásművéből. Eszerint 1918 decemberétől „nyolc hét alatt a szerbek olyan fosztogatást vittek véghez, amilyenek szenvedő alanya a Bánság népe az utolsó török háború óta nem volt”. A román adminisztráció berendezkedésére az 1919. május–augusztusi francia megszállás után került sor. *A magyar társadalom átalakulását* vizsgálva a 18. századi telepítésektől 1918-ig tekinti át a társadalmi-gazdasági folyamatokat, különös tekintettel az általa *A nemzetköziség hatásának* mondott baloldali (kommunista) előretörésre és visszaszorulásra, mindenekelőtt azonban a svábságnak és a zsidóság túlnyomó részének a magyar társadalomból való kiválására, az általános elszegényedésre, a békeszerződés aláírása utáni tömeges állásvesztésre és repatriálásra. *A magyar közművelődési tényezők átalakulása és első veszteségei* című fejezet a római katolikus, református, evangélikus egyház és a zsidó felekezet, majd a magyar iskolák egyre bizonytalanabb helyzetét, a temesvári, a Temes, Torontál és Krassó-Szörény megyei közművelődési-társadalmi egyesületek, végül a sajtó mind több akadályba ütköző működését tárgyalja. A mindinkább romló mezőgazdasági, ipari, kereskedelmi és pénzügyi viszonyok (*A gazdasági élet az új államhatalom első hónapjaiban*) és a magyarok ellen lefolytatott első politikai perek áttekintése után az 1920-as népszámlálás általa tételesen cáfolt eredményeit is közli.

Jakabffy könyvének második fele a bánági magyar kisebbségi élet teljes körképe. *A politikai szervezkedés* cím alatt az egységbontó kísérletek (a Polgári Szervezet) sikertelensége után létrejött egység (az OMP) eredményeit, a párt temes-torontáli, krassó-szörényi szervezete és a bánági tagozat tevékenységét foglalja össze. *A Közművelődési, társadalmi, jótékonyági és hitbuzgalmi szervezetek* című fejezet a magyar kulturális, oktatási, egyházi és gazdasági élet gazdag kompendiuma (irodalmi társaságok és egyesületek, a református, evangélikus és baptista kulturális-szociális munka, a múzeumok, könyvtárak és társaskörök működése, a színészet, a művészet, irodalom és a sajtó helyzete, a temesvári Magyar Ház és a testedzés). *A Magyar nyelvű iskolák* az állami, községi és magán elemi iskolák-tagozatok, középiskolák, a katolikus óvo-

dák, iskolák, valamint a református tanintézmények adatainak összefoglalója, *A magyarság az egyházi életben* pedig a katolikus, a református, az evangélikus és az unitárius egyház, a baptista és a zsidó felekezet történetének, működésének adatokban ugyancsak gazdag részletezése. *A magyarság új gazdasági helyzetének kialakulása* az „agrárreformot” és következményeit, a magyar telepések vagyoni körülményei mellett a gazdasági szervezetek belső viszonyait tárgyalja, különös tekintettel az ipari munkásság, az értelmiség, a köztisztviselők és a lelkészek, tanárok, tanítók, szabadfoglalkozásúak, magánalkalmazottak drámai életviszonyaira.

A reálpolitikus Jakabffy a kézirat lezárását egy hónappal megelőző, *etnikai* revízióhoz vezető első bécsi döntés után sem *területi* revíziót jósolt. A százezres bántási magyar közösség érdekét szem előtt tartva az Országos Magyar Párt újjászervezésével is megelégedett volna, s közben hangot adott a Magyar Népközösség működéséhez fűzött halvány reménynek is: „A magyarság egyetemes szervezete egyelőre csak a lelkekben él, a jövőtől várva, hogy számára újra külső keretet is adjon, amely a feloszlattotnál is tökéletesebben egyesítsen minden magyart és sikeresebben mentsen meg minden magyar értéket, az erkölcsieket és anyagiakat egyaránt.”

Mikó *Huszonkét éve*, amely az erdélyi magyar kisebbség politikai történetének az 1918. decemberi „egyesüléstől” az 1940. augusztus 30-i második bécsi döntésig terjedő feldolgozása, külön fejezetet szentel a magyar párt Jakabffy vezette regionális tömbjének, amely a Temes-Torontál és Krassó-Szörény megyei pártszervezetek 1929. június 30-i egyesülésével megalakult tömörülésként az OMP bántási tagozata nevet vette fel. A különállását mindvégig megőrző tagozat Mikó szavai szerint egy év alatt felépítette a temesvári Magyar Házat, ahol „otthont talált a Magyar Párt, a népkisebbségi szakkönyvtár, a Bántási Magyar Gazdasági Egylet, a Temesvári Magyar Nőegylet és Leányegylet, [a] Temesvári Dalárda és a magyar cserkészek, előadóterme pedig minden magyar megmozdulásnak központja lett. Dr. Páll György főtitkár vezetése mellett a bántási tagozat főként a népszervezés terén *mintatagozattá* nőtte ki magát.”

Bár az adatgazdagság tekintetében Mikó műve a Jakabffyéval összevetve is kiállja a próbát, a *Huszonkét év* nagyszabású, ideális terjedelmű, nemcsak kisebbségi politikai, hanem komplex kortörténeti szintézis. Adatai nem a mégoly fontos elsődleges forrás vagy az elkerülhetetlen illusztráció szerepét kapják, inkább az érvelés alátámasztását szolgálják. A könyv módszerét és tartalmát tekintve hagyományos, szemléletére és stílusára nézve a maga korában modern, tárgyát tekintve páratlanul újszerű monográfia Erdélyben és Magyarországon egyaránt, amelyben az adatszerűség a mellékletek körültekintően összeválogatott dokumentumait és a forrásműveket annotált összegzését uralja, nem a szöveget. Ésszerű korszakolása – mintegy „ugyanarról másként”, ám más szerkezetben, mint *A bántási magyarság...*, két évtized esszenciáját öt arányos fejezetre tagolja a már ismert csomópontok szerint, melyek Jakabffy művében a regionális belső folyamatok külső politikai kereteiben vezetnek a fordulópontokhoz. Ligeti eszmerájának „külső időrendjét” is a történelem menete szabta meg, dramaturgiája azonban a *Tragikus előjáték* (1918–19) után „koronként és színenként” az eszmék és intézmények történetét megrajzolva halad előre *A hőskortól* (1920–25) *A virágzás korán* (1926–30) és *A helytállás korán* (1931–37) át *A hanyatlás koráig* (1938–40).

Az erdélyi magyar kisebbségi politizálás alapvonalát Mikó a parlamenti demokráciában (a kezdetektől 1938-ig, a királyi diktatúráig) előbb a passzivitás és az aktivitás, majd az „aktív kategóriában” a magyar párt alkalmi koalí-

ciói és az önállóság ellentétpárjával húzza meg, amely fogalmak később a rendi Romániában, a magyarság képviselőinek a Nemzeti Újjászületés Frontjába való kényszerű integrálódásával értelmüket veszítették. Művét a két békediktátum szövege fogja keretbe: az Európát végletesen megváltoztató trianoni és az időleges érvényű második bécsi döntésé. A szerző a könyvet ebből következően Erdély elszakításával kezdi, és Erdély visszatérésével zárja le.

Az a példás tárgyyszerűség, amely a már Mikó által is felnőtt fejjel átélt periódus elemzésében tudatos távolságtartással párosul, már *A politikai passzivitástól a Magyar Szövetségig 1918–1922* című első fejezetben feltűnik. Csakúgy, mint Ligeti vagy Jakabffy a Bánság vonatkozásában, ő is visszamegy az Erdély elszakítását eredményező politikai változásokig. A németység Nagy-Románia melletti állásfoglalása és a Magyar Szövetség létrejötte után azt a lassú szemléleti átalakulást és kollektív szerveződést elemzi, amely az új államkeretekbe való beilleszkedéshez vezetett, felidézve a választási küzdelmeket és a földreformnak a magyar közösség egzisztenciáját megrendítő következményeit. *A Magyar Párt és a politikai paktumok 1922–1928* című fejezet a politikai küzdelem érzékletes eseménytörténete, amelyben a zászlóbontástól a parlamenti küzdelmeken át a román liberálisok „végnapjaiig” követi nyomon a csucsai paktum következményeit, az avereszkánus kormányzás kisebbségi politikáját, az OMP belső őrségváltását és Krenner Miklós reformcsoportjának tevékenységét.

A Magyar Párt a függetlenség útján 1928–1933 című fejezet a megerősödött, az alkalmi koalíciók után immár a nemzeti érdekérvényesítés politikáját önállóan folytató Magyar Párt küzdelmeit foglalja össze. A román parlament második legnagyobb pártja ebben az időben a demokrácia és a kisebbségvédelem (nyelvhasználat, közigazgatás, templom és iskola) összekötésével folytatta a harcot. Ennek bemutatásában II. Károly trónra lépése, a „szakértői kormány”, a kisebbségi alminiszterség éppen úgy jól kidolgozott alfejezetet kapott, mint Iorga kultúrpolitikája és a magyarokban nagy csalódást keltő konkordátum, a Nemzetek Szövetsége, Jakabffy genfi munkaterapepe és a magyar vasutasok tragédiája.

Az *Erdély magyarsága a revíziós harcok keresztüztüében 1933–1938* című fejezet a Hitler hatalomra jutásával kezdődő és a második világháború kitörésével záruló történelmi korszak vészterhes lajstroma. Ebben a periódusban a romániai parlamentarizmus válságát a revízióellenes mozgalmak és a numerus valachicus, Bethlen György és Nicolae Titulescu külügyminiszter vitája, a magyar vagyonok elkobzása és a közigazgatás „reformja” kísérte. Saját nemzedéke, az Erdélyi Fiatalok fellépését és eredményeit Mikó e rész *Az új nemzedék* című alfejezetében tette mérlegre. Az erdélyi magyar kisebbség politikai történetének utolsó szakasza, amely a könyv írásakor még jelenkortörténetnek, sőt aktuálpolitikai eseménysornak számított; a könyv zárófejezeteként *A rendi Románia és a Magyar Népközösség 1938–1940* címet viseli, amely Gogának a magyarsághoz való viszonyát tárgyalja a királyi diktatúrával, az új alkotmánnyal és az OMP feloszlatásával. A „kisebbségi státútumot” és a rendi Románia alaptörvényeit a Nemzeti Újjászületés Frontjába való belépés és a Magyar Népközösség megalakulása követte. Ettől kezdve Mikó Bánffy közeli munkatársaként maga is e szervezet román egyenruhájában folytatta a magyar közösség jogaiért vívott sziszifuszi küzdelmet a front feloszlatásáig, Erdély visszatéréséig. A *Huszonkét év* mindazonáltal nemcsak az OMP és a Magyar Népközösség történetét magában foglaló politikai történet, hanem kisebbségi művelődés- és eszmetörténet, iskola- és egyházpolitikai összefoglaló is. A ma-

gyar kisebbségnek okozott sérelmek, a mérhetetlen károk és veszteségek számbavétele, amint Balázs Sándor megfogalmazta, „a román politikai erő-
kel kiépített viszonyrendszer mozgásirányának felrajzolása, sőt a kisebbségi
kérdés történelmi elhelyezése a nemzetközi koordináták közé, beleértve ebbe
a magyar–román viszony alakulását is”.

Két évtized eseményeinek, a falun és városon élő magyarság hétköznapi-
jának ábrázolásából nem maradt ki sem a transzilvanizmus heroikus erdélyi-
sége és „megtagadása”, az egymásra következő nemzedékeknek a magyarság
fennmaradásáért vívott küzdelme, sem a megélhetés nehézségeinek, a gazda-
sági válság által súlyosbított nyomor és a brutális csendőrterror érzékletes
rajza. Mikónak, akinek finom humorát és iróniáját más munkáiból ismerjük,
nem anekdotázik, sőt alig idézi a közismert korabeli történeteket. Stílusa a be-
lülről szóló, kívülről ítélő történetíróé, aki néhol általánosítva, máskor a rej-
tett összefüggéseket, a politikai szereplők alakját mintegy kinagyítva érzékel-
teti az általa ábrázolt világ léggörét.

E tekintetben is hasonló Ligeti munkája, mely szerzője szerint „távolról
sem »tudományos« mű, csak beszámoló jórészt azokról a szellemi magatartá-
sunkat meghatározó mozgalmakról, amelyekben valamilyen formában részt
vettem, nemzetvédelmi küzdelmeinkről, amelyek keresztező pontjaira én is
odakerültem”. Ligeti arról a hatalmas szellemi erőfeszítésről számol be, „ame-
lyet az erdélyi lelkeséget kifejező alkotó tevékenység tanúsított”. Másutt azt
mondja, „E könyv alapján véve szerény kísérlet: megragadni és összefüg-
gésbe hozni azokat az eszméket és mozgalmakat, amelyek kisebbségi korun-
kat irányították”, más szóval írása nem más, mint az erdélyi szellem „önössze-
szedési kísérlete” (az önösszeszedés kifejezését az erdélyi közírásban néhány
évtizeddel később Balogh Edgár honosította meg). Ligetinek a kultúra és a
politika viszonyáról vallott felfogása megegyezik a Jakabffyval, aki szerint
a magyarság közképviselője formailag pártalakulat, tartalmilag azonban „kul-
túrközösség”. Amint a lugosi Magyar Otthon 1931. decemberi avatásakor
mondta, „[a]z, amit Magyar Pártnak hívunk, csak azért folytat politikai küz-
delmet, azért nyúl bele a választások mocsarába is, hogy nemzeti kultúránk
fennmaradását és fejlődését biztosítsa, amelyet át kell mentenünk a messze
jövő századaira is”. Ligeti úgy látta, „[a]mennyiben az irodalmat szerves lény-
ként fogjuk fel, a mi irodalmunk öncélúságán kívül nemzetkisebbségi célokat
is szolgál”. Ekként lehetséges, hogy „[a]z erdélyi irodalom eszménye: politikai
eszmény”.

A *Súly alatt a pálma* Ligeti megtizedelődött, lírai és realista, heroikus
fatalizmustól és törhetetlen életerőtől áthatott, kötelességtudó nemzedéke és
az utódok páratlanul gazdag szellemi életének panorámája. Olyan körkép,
melyen valamennyi irodalmi és sajtóirányzat képviselői, írók, újságírók, szer-
kesztők, könyves emberek, művészek, politikusok, a kultúrateremtés „közka-
tonái” és az erdélyi magyar olvasó alakja látható, némelyikük aprólékos kidol-
gozásban, másoké csak vázlatyszerűen. Ligeti munkája az Erdélyi Szépművés-
Céhtől a Helikonon, az erdélyi magyar Pen Clubon, a *Független Újságon* és
az *Ellenzéken* át a pódiumig és „a közvéleményig” a magyar irodalom- és kul-
túrtörténet tárháza, olyan apró részletekkel telítve, melyek nyomán még ma
sem indult el a kutatás. A *Súly alatt...* korrajz és forrásmű, érzelmes vallomás,
az erdélyiség szellemi univerzumának szerelmes földrajza. Ligeti életének,
irodalmi műveinek, közírásának ismeretében azonban tragikus pusztulásának
felidézése nélkül is kijelenthető, hogy munkája nemcsak érzelmes vallomás,
hanem megindító hitvallás is kultúrájáról, vagyis magyarságáról. Az általa áb-

rázolt korszak lezárása után is úgy vélte, az erdélyi magyar „népkisebbséghez” tartozni nem számszerűség, hanem minőség és morál kérdése. „A kisebbség abban a pillanatban születik meg, amikor áthatja a szellem, lelket fújtat bele, tudatot ad neki, a küldetés jeleivel ruházza fel, és így népkisebbséggé avatja. [...] Ha valamiben valóban értékes termése volt a kisebbségi élet oxidálási folyamatának, *ami több volt még a szellem elvitathatatlan értékeinél is, úgy ez a közösségi etikum.*”

Könyvét Ligeti nem véletlenül *Az erkölcs elsőbbsége* című fejezettel zárta le. Miután leáldozott a hanyatlás kora, az erdélyi magyarság drámájának végkifejlete a vágyott igazság győzelmét hozta. „Ezt az egész huszonné esztendő lábujjhegyen visszük ki és takarítjuk el, mint címeres halottat. [...] a kisebbségi korszak már csak *befejezett* összefoglaló képben él a jelenkor szeme előtt is. [...] ami egy milliós tömegnek soha nem pótolható és soha vissza nem térő huszonné esztendő keserű magánéletét jelenti, és ha le is zárult a síbolt, a nyirkos falakon is keresztülszívárog a tanulság: *az erdélyi magyar társadalmat a szellem tartotta meg, a szellem pedig az igazság és az igazságra támaszkodó erkölcsi tudat erejéből táplálkozott.* Ez az erkölcsi tudat a létezés még kegyetlenebb formái között ott tevékenykedik a déli részekben maradt Jakabffy Elemérekben és Kacsó Sándorokban, Szász Pálokban, Márton Áronokban és a végvárukba kergetett szerény szellemi napszámosokban, tanítóokban és lelkészekben, a Veres Bélákban, akik munkája soha, soha ki nem szakadhat a nagymagyar sorsközösségből.”

Csapody Miklós



ADORJÁNI PANNA

A TÖRTÉNET, HA KÍVÜL-BELÜL IGAZ

Amnesty International: *Tíz igaz történet 2.*

■ Az Amnesty International Magyarország immár második éve adja ki a Libri Kiadóval közösen a *Tíz igaz történet* című antológiát. A kötet célja a honlapon található leírás szerint „tíz jogsértés áldozata történetének” bemutatása, akiket a szervezet „lelkiismereti foglyoknak tekinti, rajtuk keresztül próbálja felhívni a figyelmet rendszerszintű jogsértésekre és hétköznapi embereket mozgósítva javulást elérni az ügyekben”. Jelen esetben a mozgósított személyek kortárs magyar szerzők, akik egy-egy valós esetet dolgoznak fel az antológiában, ők név szerint: Benedek Szabolcs, Kiss Noémi, Kondor Vilmos, Mán-Várhegyi Réka, Németh Gábor, Papp Sándor Zsigmond, Péterfy Gergely, Szécsi Noémi, Térey János, Tompa Andrea. A választott írók első ránézésre a magyar irodalom sokszínű csapatát jelölik, de ahogy a felhasznált történeteket nézem, valahogy mégis nagyon egyféléknek tűnnek ezek az emberek, bár ezt az egyszínűséget nehezen lehet felróni a szerkesztő vagy bárki más hibájaként. Mindenesetre a kötet fő kihívása pontosan ebben a „szín”-kérdésben rejlik. A másik kihívás műfaji: a leírás közvetve novellákként beszél a megszületett szövegekről, ezért aztán tulajdonképpen úgy is veszem a kezembe a könyvet, mint novellagyűjteményt. Az olvasás során azonban kiderül, hogy ezek sokkal inkább szabad interpretációk, esszék, véleménycikkek, tárcák, néha novellák.

Ez a szabadság tulajdonképpen felszabadító, hiszen a honlapon megjelenő leírásokon túl semmi más nem szabályozza az olvasottakat. Nincs szerkesztői előszó (de van szerkesztő: Nagy Boglárka), a valós előzmények rövid részletezésén túl nincs behatóbb elemzés vagy bemutatás az Amnesty International tevékenységét vagy a kötet létrehozását illetően. Az ismert irodalmi nevek sejtetik egyfelől, hogy a személyes sorstörténetek, valamint az egyesület szellemiségének népszerűsítése volna a cél, másfelől a választott szerzők talán valamelyest a műfajt illetően is irányadók lehetnek. A *Tíz igaz történet 2.* viszont nem hagyományos értelemben vett novelláskötet, és ennek oka talán pontosan az eredeti esetek földrajzi, következőképpen kulturális és társadalmi értelemben vett távolságában keresendő. A szerzők közül többen is szóvá teszik a feladat nehézségét: vajon írhat-e a kínzásról olyan, aki soha nem tapasztalta azt meg (Mán-Várhegyi Réka: *Csavarni, teker-ni*)? Máshol a szerző egyértelműen jelzi a távolságot a témától: „Üzbegisztán szép ország. Kisoroszítól, ahol lakom, a Google Maps szerint két nap és 11 óra autótúra van, gyalogosan negyven nap, 4942 kilométer” (Péterfy Gergely: *Gyapotdemokrácia*). Van, aki magyar történetet ír le (Szécsi Noémi: *Szerencse*), hiszen az el salvadori történethez csak annyiban kötődik, hogy Apollónia, a hathónapos terhes roma nő, akinek

agydaganatos babája a méhben fog meghalni, ha nem vetélik el, még mindig szerencsésebb az eredeti történet főszereplőjénél, akit – miután halva szülte meg gyerekét a munkahelyén – magzatelhajtás miatt ítélték el. Ez a szempont tulajdonképpen végigkíséri a kötet minden szövegét: azokhoz a történetekhez képest, amelyek a szövegek alapjául szolgáltak, mi, szerzők, olvasók, európaiak elmondhatatlanul jobb helyzetben vagyunk. Kondor Vilmos novellájában (*Dzsungelek a lányomban*) ez az egyenlőtlen kapcsolódás tulajdonképpen a fikcionalizálás kiindulópontja: a szerző W. Somerset Maugham *Lányomok a dzsungelben* című regényéből indít, majd a konkrét idézetet egy elképzelt múltban folytatja, a Brit Birodalom idején, amikor egy karikatúrát bezárnak a politikai töltetű és a fennálló kormányt kritizáló rajzai miatt. A történet szerint egy bizonyos Mrs. Bronson egy maláj aktivitása segítségével próbálja meggyőzni a helyi kormányzó brit tanácsadóját, hogy gyakoroljon hatást a karikatúrista szabadlábra helyezése érdekében. A jóléti világ tagjai kártyázás és sherryzés közben csevegnek a gyarmatosított népek sorsáról, és úgy tűnik, hogy a dolgok kimenetelére sokkal nagyobb hatással van a női fortély, a döntéshozók pillanatnyi kedve, illetve a személyes kapcsolatok és protekció. A laza, forró nyári hangulat feszültséggel teljes, a történet pedig megnyugtató távolságban van tőlünk, a gyarmatosított Malajzia egzotikus környezetében. Az ilyen államokat többnyire regényekből ismerjük, talán pont a Maughaméból, és ha nem olvassuk el a novellát követő magyarázó jegyzetet, akkor talán nem is gondolnánk arra, hogy a novella nem a múltból, hanem a jelenből ihletődik, amelyet viszont úgy értelmez, mint ami tökéletesen értelmezhető egy elméletileg letűnt birodalmi, elnyomó hatalom kontextusában.

Ez a típusú egyértelmű fikcionalizálás a kötet darabjainak csak egy részére érvényes, és az ilyen eljárással írt novellák is egyenként nagyon különbözőek. Tompa Andrea *Ember a dobozban* című prózája a negyvenkét évnyi magánzárka utáni szabadulás első óráit beszéli el: az egyes szám első személyben írt szöveg Albert hangján szólal meg, akit egy börtönőr állítólagos megölése miatt ítélték el, és aki most megpróbálja feldolgozni a szabadság élményét. A szerző tehát nem magáról az egyedüllétről és az izolálás különleges tortúrájáról ír, hanem sokkal inkább arról a sokkéményről, ami a traumát követi. Ennek a feldolgozásnak része az emlékezés és az összehasonlítás is, és a hosszú ideig tartó magány és elszigeteltség mint büntetés furcsa és felfoghatatlan eredménye az, hogy Albert a legbarátságatlanabb és legkisebb szobában szeretne aludni, és hogy a szorongását azzal kezeli, hogy – mint a börtönben – hosszú ideig számol magában. A börtönhöz kapcsolódó élmények egyszerre felkavaróak és emberi ésszel felfoghatatlanok, ugyanakkor Albert létezésének szerves részét is jelentik, nemcsak negatív, de pozitív értelemben is jelentik az otthonos-ságot. Tompa egyfelől az általánosan felismerhető emberi tapasztalatokból indít, ugyanakkor Albert belső világát személyes tapasztalatként mutatja meg: a bezártságérzet és a meg nem érdemeltként értelmezett kegyelem (Albert esetében az, hogy a több ezer másik sanyarú körülmények között tengődő amerikai fogollyal ellentétben ő szabad lehet) számunkra is átélhető életérzések.

Albert története azért is különleges az antológia esetei között, mert az Amnesty International egy sikertörténetét mutatja be, amit természetesen hosszú évek gyötrelmes munkája előzött meg. De pontosan azért, mert sikertörténet, könnyebben adja magát át az irodalmiságnak, mint a

félbeszakadt sorsokról, bebörtönzött aktivistákról és alapvető emberi jogokban megsértett civilekről szóló esetek, amely eseteknek ráadásul szerkesztés része a kínzás, a bebörtönzés vagy akár halálra ítélet, de egyáltalán valamely olyan társadalmi igazságtalanság, amelyet mi talán soha nem fogunk megtapasztalni. A nem föltétlenül irodalmi értelemben értelmezett esszéi a gyűjteménynek úgy reflektálnak ezekre a történésekre, hogy mindegyre egyértelművé teszik a beszélő/író személyes pozícióját. Ezért többször is olyan érzésem van, főleg a kötet első fejezeit olvasva, mintha az egyes szerzők személyes elmondásain keresztül ismerkednék meg ezekkel a személyes sorsokkal – ez a szubjektív tálalás bár eleinte talán meglepő lehet (ha az olvasó eleve másra számított), valójában üdítően hat, és többnyire nagyon jól működik. Az asszociációk, kapcsolódások különlegesen segítik a megértést: Papp Sándor Zsigmond (*Hősök, hétköznapiak*) az iráni kurd kisebbséghez tartozó tizenhét éves halálra ítélt fiú történetében saját kisebbségi létét tükrözteti. A történet és az újraelbeszélő közötti különbség viszont igen problematikus, sőt hierarchikus is lehet, és erre példa Németh Gábor esszéje, amelyben a többszörösen fizikailag bántalmazott meleg görög férfi története eleinte izgalmasan folyik át egy Patroklosz görög harcoshoz köthető bunyó-sztoriba, de aztán a szerző hirtelen mintha két ad hoc görög karakter (Homophobus és Phi-

losophus) párbeszédének ürügyén kívánná rendezni saját bevallott homofóbiáját. A végeredmény egy vendégszövegekkel teletűzdelt, egyre zavarosabb textus, amelynek a végén a bántalmazott szeretője, akárcsak a görög hős, jól megveri a bántalmazókat az éjszaka leple alatt. Bár az antológia egészében mindvégig érezni lehet, sőt mindvégig jelezve is van az egyes szerzők társadalmi hovatartozása, ehhez általában alázat és gyakran csend járul – a képtelenség, tehetetlenség bevallása, hogy bizonytalanok vagyunk afelől, hogy hogyan lehetne minderről beszélni, írni stb. Ez a bizonytalanság kifejezetten jól tesz a kötetnek, és ezért is tűnik olyan cinkusnak Némethnek már a kezdő gondolata is: „Nem tudom, hogyan szolgáltatna egy szöveg igazságot. Olyan volna, úgy járna el, mint Mr. vagy Ms. Garrison a South Parkban: Fiúk, a drog rossz. Ne drogozzatok. Nem helyes embertársainkat meg rugdosni. A homofóbia rossz, ne legyünk homofóbok. Nem helyes, ha a rendőrség nem végzi el a munkáját, ha fölmerül a gyanú, hogy elmulasztja kötelességét, mi több, szándékosan hátráltatja az igazságszolgáltatás törvényszerű működését.” Lehet, hogy naivitás azt gondolnunk, hogy a szöveg igazságot tudna szolgáltatni, de a szövegnek attól még lehet igazsága, és ez az igazság többnyire azért mégis kötődik más, a szövegen kívüli igazságokhoz. Ami pedig a *Tíz igaz történet 2.*-t illeti, ilyen igazságok szerencsére jócskán vannak benne.

MAGYAR TUDOMÁNYOSSÁG ROMÁNIÁBAN 2002–2013 KÖZÖTT

■ A Kolozsvári Akadémiai Bizottság által szervezett felmérés eredménye három, a fenti címmel megjelent vastkos kötet, amely 12 év tudományos termését tartalmazza. Az adatok számszerűsítése, az előzmények áttekintése, az elért eredmények értékelése után is azt kell mondanunk, hogy hatalmas előrelépés történt a romániai magyar tudományosságban az eddigiekhez képest.¹ Ez persze csupán a látszat, egyetlen recenzens képtelen elvégezni a számvetést, ezért gyorsan hozzá is teszem, hogy a kötetek áttanulmányozása, az előző számvetés kézbevétele után egy olyan jellegű tudománytörténeti konferencia szervezését tartanám üdvözlőnek, ahol az egyes tudományágak képviselői elvégzik a két periódus összehasonlítását, és így mintegy negyedszázados távlatból próbálják megfogalmazni a valós eredményeket, a fennálló problémákat és a lehetséges stratégiákat. (Tudomásom szerint a közgazdászok és a színháztudomány képviselői már tartottak ilyen jellegű tanácskozást.) Részemről ugyanis csakis vállaltan szubjektív reflexiókat tehetek a megjelent kötetekre, elismerve a munka jelentőségét, ugyanakkor belátva azt is, hogy még abban az esetben is nehéz lenne egy átfogó jellegű tudományos szintézis elkészítése, ha az nem ütközne olyan nehezen értelmezhető fogalmakba, mint a romániai/erdélyi magyar tudományosság. A besorolás problematikusságára Salat Levente, a KAB jelenlegi elnöke már a szerkesztői előszóban felhívja a figyelmet, és azóta a kötetekkel kapcsolatos valamennyi megközelítésben előkerül a

kérdés: ki és milyen kritériumok alapján tekinthető romániai magyar tudósnak. Azt üdvözlőnek tartom, hogy az előzménynek tekinthető *Tizenkét év Erdély-központúsága* a címadásban itt nem érvényesül, hiszen az mégis szűkítő kategóriaként működött, kimaradhattak a számvetésből olyan jeles tudósok, akik történetesen Erdély régióján kívül tevékenykednek (még ha például a bukaresti magyar tudományosság jelentősen visszaszorult is az 1989 előtti időszakhoz képest). A többször ismételt kérdés nem csupán elméleti, hiszen az erre adott válaszok alapján szűrhetőek meg azok a tudósok, akik a kategorizálásnak megfelelnek. A fogalomhasználat a kötetben mégis bizonytalan, minduntalan visszatér az erdélyiség kategóriája, de a romániai lakosok eredményeit veszik számba lehetőleg minden nyelven. Sőt míg az első számvetésben a magyar nyelvűség térhódítása fölötti öröm volt jellemző (és egy kerekasztal-beszélgetésen az is elhangozhatott, hogy aki románul publikál, magyar származása ellenére sem tekinthető a magyar tudományosság részének),² addig a mostani összegzések visszatérő panasz, hogy túl nagy a magyar nyelvű publikációk száma a román és a nemzetközi nyelvekhez képest. Ennek ugyanis ma már látszanak a hátulütői: a romániai magyar tudományosság önmagába fordul, és láthatatlan lesz a román és a nemzetközi tudóstársadalom számára. Ez viszont tipikusan kelet-közép európai jelenség: a nemzeti nyelveken publikált tudományos eredmények gyakorlatilag láthatatlan

nok maradnak, de ma már annyira erős az angol nyelv dominanciája a tudományos világban (is), hogy a korábban jelentősnek számító német, francia, spanyol nyelvű tanulmányok sem térítik meg a beléjük fektetett energiát.³ Ez persze nem menti azokat a kutatókat, akik hiányos nyelvtudás miatt nem publikálnak más nyelveken, viszont az is majdnem biztos, hogy sokkal nagyobb az idegen nyelvű publikációk száma, mint ahogy az a kötetek alapján tűnhet.⁴ Két okból gondolom ezt. Egyrészt gyors helyzetfelmérést végeztem a recenzio megírása előtt, általam ismert, különböző tudományágakhoz tartozó kutatók véleményét kértem a megjelent kötetekről. Ha túllépünk a romániai magyar tudósok körében tapasztalható fokozott érzékenységen, és eltekintünk az általuk felsorolt hiánylistáktól, akkor is feltűnő, hogy gyakran a külföldön, idegen nyelven megjelent publikációk maradtak ki, és a jelentéktelenebb hazai magyar nyelvű szövegek értékelése került be.⁵ Hasonló gondokat okozhat az is, hogy a külföldön dolgozó romániai magyar kutatók eredményei a legritkább esetben képezik integráns részét az összefoglalóknak, pedig sokan közülük szívesen tartoznának ehhez a közösséghez, ráadásul gyakran külföldi tartózkodásuk is csak ideiglenes. A másik ok ennél is komplexebb, és az egyes tudományágak képviselőinek egymáshoz viszonyított arányához is köze van. Salat Levente a szerkesztői előszóban aggasztónak tartja, hogy a romániai magyar tudományosság képviselőinek 65%-a a társadalomtudományok művelői közül kerül ki,⁶ miközben a természet-, élet- és műszaki tudományok tudósai a maradék 35%-on osztoznak. Salat a kisebbségi lét szükségszerűségének nevezi a kialakult helyzetet, a szerkesztőbizottsághoz tartozó Péntek János is megerősíti, hogy kisebbségi létben természetesnek is lehet tekinteni, hogy a

közösség előszeretettel végez olyan jellegű kutatásokat, amelyek a kollektív identitás kialakításának és megőrzésének problematikájával is összefüggnek.⁷ Itt viszont arról is szó van, hogy a természet-, élet- és műszaki tudományok nem etnikailag integrált tudományterületek (Kiss Tamás kifejezése), vagyis az oktatáson kívül nem létezik olyan intézményrendszer, amely ezen tudományágak művelését segítené elő. Nem csupán a romániai magyar tudományosságból hiányzik ez az intézményrendszer, hanem bátran megfogalmazható: a teljes romániai tudományosságból. Azt még egy laikus is beláthatja, hogy releváns tudományos eredmények eléréséhez ezen tudományterületek nagy részén jól felszerelt laborok, intézetek szükségesek, egy-egy nagyobb projekt lebonyolításához olyan költségvetésű pályázatok, amelyeket nemzetközi beágyazottság nélkül képtelenség elérni. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ezek a kutatók teljességgel hiányoznának, legfennebb elég sokan kimaradnak egy romániai magyar tudományosságra vonatkozó összefoglalóból. Mégpedig azért, mert nekik nem annyira fontos a magyar fórumokon való jelenlét, nem magyar és nem román pályázati pénzekből élnek, eredményeik legtöbbször ezeken a nyelveken nem is jelennek meg. Egyáltalán nem érzik fontosnak egy-egy magyar intézmény részéről érkező úrlap kitöltését, mivel ez semmilyen formában nem térül meg. Ezt a problémát nem úgy kellene megoldani, hogy akkor őket (akik gyakran nemzetközileg fontos helyeken jegyzett kutatók) kihagyjuk egy ilyen jellegű számvetésből, hanem a KAB és más tudományos szervező intézmények arra kellene törekedjenek, hogy a közösséghez való tartozás számukra is fontossá váljon. Véleményem szerint tehát ez a 65–35%-os arány nem fedi a realitást, hanem inkább arra enged következtetni, hogy míg a társadalom-

tudósok számára kiemelten fontos egy ilyen jellegű összefoglalóban megjelenni, addig a reáltudományok képviselői szcientometriailag mérhető jelenlétre vágnak.

A kutatók számának megoszlásában más aránytalanságok is tapasztalhatók. Az elvégzett szerkesztői számítások szerint 24 szakterületi összefoglalót tartalmaz, és 1729 romániai magyar kutatót említ név szerint. Azt a szerkesztők is megjegyzik, hogy fájdalmasan hiányzik az orvostudományi összefoglaló, és az is világos, hogy az egyes tudományágak képviselői nagyon szabadon értelmezték a tudós kategóriáját. A KAB és a kötet szerkesztői egy jól átgondolt, a szcientometriai eszközök használatára építő módszertant dolgoztak ki, amit végül kevés kivételtől eltekintve senki nem alkalmazott. Ez viszont ahhoz vezetett, hogy egyes tudományágakban (pl. nyelvészet és néprajz) szakdolgozatok szerzői is bekerültek a kutatói névsorokba, míg más területeken (pl. matematika és informatika) a doktori cím megszerzése volt a kritérium, de inkább csak azokat említették név szerint, akiknek legalább egy ISI-cikkük megjelent. Ezért lehet igen furcsa, hogy 205 jegyzett néprajzossal szemben 71 matematikust és informatikust említenek a kötetek, miközben ha a számba vett időintervallumban végzett egyetemi hallgatók arányát vesszük figyelembe, rögtön fordított sorrendet kapunk. Még ha tudjuk is, hogy az alkalmazott tudományok felvevőpiaca sokkal nagyobb, mint a társadalomtudományoké, akkor is nehéz azt feltételezni, hogy a társadalomtudományi BA vagy MA képzést elvégző hallgatók mindegyike tudós lesz, míg a matematikusok és informatikusok nagy része a kutatástól távol eső területeken helyezkedik el. Ráadásul az is rontja a statisztikát, hogy a tudományterületekre lebontott számvetés nem kedvezett az interdiszciplinaritásnak. Így az a helyzet állt

elő, hogy ugyanaz a kutató több tudományág összefoglalójában is megjelenik (ha szabad egy példát említeni név nélkül: irodalomtudomány, filozófia, kommunikáció- és médiatudomány, néprajz). Ez önmagában nem jelent ugyan gondot, de talán valamilyen formában ezekre a személyes átfedésekre reflektálni kellett volna (a más tudományágakban tevékenykedő tudósok kérdésére egyedül a politikatudomány és a kommunikációtudomány összefoglalóinak szerzői hívták fel a figyelmet). Véleményem szerint a KAB és a szerkesztőbizottság nem kellett volna ilyen engedékeny legyen a kidolgozott módszertan kérdésében. Az egyéni döntések alapján megszületett tudományterületi beszámolók leírhatják ugyan az adott szegmensben történt kutatásokat, de az összehasonlítást teljes mértékben lehetetlenné teszik. Egy-egy elnagyoltabb leírást leszámítva az adott tudományterületen laikus olvasó is képet kaphat az általános trendekről, kedvelt kutatási témákról, a nemzeti (magyar és román) és nemzetközi beágyazottságról, az intézményrendszerrel és a személyi állományról is. Gyakran az is világossá válik, hogy milyen konkurens műhelyek működnek egy-egy tudományterületen, és a figyelmes olvasó olyan sérelmeket is felfedezhet, amelyek kiváltképpen Kolozsvár centrumszerepéből adódnak, és amelyek arra irányítják a figyelmet, hogy a centrum gyakran nem veszi figyelembe a más kutatóhelyeken működő műhelyek eredményeit.

A tudományos teljesítmény mérése viszont kényes kérdés a romániai magyar tudóstársadalomban. Tehát még azokban a beszámolóban sem kapunk teljes képet, amelyek a kiküldött módszertan alapján dolgoztak, hiszen az a kutatók és a kutatóműhelyek nagymértékű közreműködésére alapozott. Nagyon fontosnak tartom azokat az információkat, amelyek ar-

ra vonatkoznak, hogy az úrlapokat hány kutatónak küldték ki, és azok közül hányan válaszoltak (pl. történetkutatások: 191 közül 84, a politikatudományról a megkérdezettek szinte fele), hiszen ezekből az látszik, hogy időnként maguk az érintett személyek zárkóznak el az adatszolgáltatástól (és akkor hol vagyunk még az értékeléstől, az oly gyakran hiányolt önreflexiótól). Példaértékű a nyelvészeti és a szociológiai összefoglalók módszertana, és bár előbbi elzárkózik a publikációk értékelésétől, utóbbi táblázataiban és diagramjaiban világosan nyomon követhető a kutatások elhelyezkedése a nemzetközi tudományos szférában. Jól érzékelhető, hogy bizonyos tudományterületeken nagymértékű szegmentálódás jött létre (pl. a különböző irodalomtudományi kutatások), és az is örömmel töltheti el az olvasót, amikor azt látja, hogy egyes tudományterületeken a román, magyar és külföldi kollégák mennyire hatékonyan tudnak együttműködni. Az is világos viszont, hogy az egyes részterületek között nincs már átjárás, és olyan szaknyelvet alakítottak ki, amely legtöbb esetben nem hozzáférhető a laikus közönség számára.

A legnagyobb problémát szinte minden esetben a kutatások finanszírozása, az intézményrendszer fenntartása, a belterjesség és az intézmények közötti átjárhatatlanság, ezekből következően a hosszú távú stratégiák kidolgozásának hiánya okozza. Ez már a két nagy szintézis megjelenéséből is látszik. Míg a korábbi köteteket a Sapientia Alapítvány által létrehozott Kutatási Programok Irodája koordinálta, és az akkori fórumokon úgy tűnt, hogy ez az Intézet lesz képes hosszú távú kutatási stratégiát kidolgozni és finanszírozni, mára a magánegyetemi hálózatban dolgozó tanárok kutatásait tudja (elég szerényen) fedezni. A most megjelent kötetek kiadója a Kolozsvári Akadémiai

Bizottság, amely a magyarországi területi bizottságok mintájára jött létre, és célja, hogy összefogja a romániai magyar kutatókat. Ezek a kutatók viszont különböző oktatási intézményekben tevékenykednek, nagyon kevesen vannak olyanok, akik bárhol kutatói státust szerezhetnek. A magyarországi finanszírozás ma már csupán a társadalomtudományi kutatósoknak kedvez, nagyobb költségvetésű projektek ezekből nem valósulhatnak meg. A publikációk megjelenési helye is esetleges. Az egyetemi szférában vagy államilag támogatott kutatóhelyeken a humántudományok területén dolgozó szakemberek számára egyre nyomasztóbb, hogy csak azok a publikációk érnek pontot a szakmai előmenetelben, illetve év végi kutatási jelentésekben, amelyek a Román Tudományos Tanács (CNCSIS) által akkreditált kiadóknál jelentek meg (ami ráadásul titokban megszűnt, de a kritériumrendszer továbbra is érvényes). Így gyakran a román rendszerben való láthatóság ára az, hogy adott kutató eltűnik a magyar rendszerből (a magyarországi publikációk egyre kevesebbet érnek a román pontozási rendszerben). Ezt próbálta kivédeni az MTA, amikor a pályázatok feltételévé tette a Magyar Tudományos Művek Tárában való jelenléte a romániai magyar kutatók számára is. Furcsa, hogy erre a most elkészült számvetésben nem hivatkoznak.

Leginkább aggasztónak mégis azt tartom, amit egy-két tanulmány már megfogalmaz. Örvendetes a kutatói gárda kiépülése, viszont félelmetes mértékben apad a diáklétszám. Ez egyrészt veszélyezteti az utánpótlást, másrészt viszont a megrekedés rizikóját is magában foglalja. A kutatóhelyek, intézetek telítettek, az új generáció befogadására alig van esély. Ezért kell fokozottabban figyelni azokra a nagy kutatási pályázatokra, amelyek európai finanszírozásúak, és kutatói helyeket teremtenek. A há-

rom kötet végeredményben azt mutatja, hogy a romániai magyar tudós-társadalom készen áll ezeknek a projekteknek a menedzselésére, arra len-

ne tehát nagy szükség, hogy a létező tudományos intézetek munkáját összehangoltan végezhessék.

Bíró Annamária

■ JEGYZETEK

1. A vállalkozás közvetlen előzménye a Sapientia Alapítvány által menedzselte és megjelentetett vállalkozás: Tánzos Vilmos – Tőkés Gyöngyvér (szerk.): *Tizenkét év. Összefoglaló tanulmányok az erdélyi magyar tudományos kutatások 1990–2001 közötti eredményeiről*. I–III. Scientia Kiadó, 2002. Az első két kötet tartalmazza az egyes tudományterületeken elért eredményeket, a harmadik kötet pedig a vállalkozást körülvevő vitát dokumentálja: lektori vélemények, a kötetek megjelenése után rendezett konferencia és kerekasztal-beszélgetés anyaga. Az első kötetről Bárdi Nándor írt kimerítő recenziót, melyben az ilyesfajta összegzések erdélyi előzményeire és a kurrens vállalkozások hiányára is felhívja a figyelmet. Bárdi Nándor: *Az erdélyi magyar humán tudományosság önszemléletéről*. Regio 2002. 3. sz. 163–185.
2. Tánzos Vilmos – Tőkés Gyöngyvér (szerk.): i.m. III. 296.
3. A jelenség nyilván nem új, a kötetek borítóján szereplő Benkő József is latinul publikálta legfontosabb munkáit, tudománynépszerűsítő írásai pedig magyarul jelentek meg.
4. A tudományos kutatást komolyan gondolók ma már idegen nyelvű publikáció nélkül jelentősebb pályázatokat nem nyerhetnek el, ez nemcsak az EU-s finanszírozású nagy csoportos pályázatokra, hanem a magyar OTKA vagy MTA által és a román CNCIS által támogatott kutatási projektekre is érvényes.
5. Ez elkerülhető lett volna, ha az egyes összefoglalók készítői követik a KAB által kidolgozott módszert, de ez az esetek nagy részében nem valósult meg.
6. A társadalomtudományokat itt most tágan értelmezzük, ide tartoznak a klasszikus bölcsész tudományok és a teológiai tudományok is.
7. A köteteket 2015 novemberében mutatták be, az utána készült RTV-beszélgetés a következő linken tekinthető meg: https://www.youtube.com/watch?v=a482vDz_Fh0



EZERNYI MÓDON HETEROGÉN

Kontra Miklós – Németh Miklós – Sinkovics Balázs
(szerk.): *Elmélet és empiria a szociolingvisztikában*

■ Kaptam egy könyvet és egy feladatot. A könyvet megnézegettem, majd olvastam, itt-ott kijegyzeteltem, a feladatot, amely igen egyszerűen hangzott: írjál róla – íme, ekképpen teljesítem.

Nem tartozom ezzel az írással senkinek, lehet, csak próbaképp szólítottak meg, hátha mégis. Egy kis ide-oda forgatás (vagyis, mivel elektronikus változatot olvastam: ide-oda kattogtatás) után letehettem volna a könyvet. Kitalálhattam volna valamely jól nevelten hangzó kifogást: éppen ezért vagy éppen azért, de mégsem vállalom. Mert igaz például, hogy bölcsész voltam egykoron, és nyelvelméletet, nyelvtant is tanítottak nekem tudós tanáraink, de akkor sem gondoltam, hogy nyelvész lennék, és utóbb sem bizonyultam fogékonynak a nyelvtudomány kérdéseire. Ehhez röviden, hogy az akkori érzelmeimre is utaljak, még csak azt tenném hozzá, hogy: sőt! Azért nem tettem félre, és nem visszakoztam, mert első olvasásra már kiderült: van, amiről nem akarok, nem tudnék beszélni, amit hanyagolnék – és igenis van, ami társadalomkutatóként valóban érdekel, ami ismerős terület, amivel már találkoztam, talán értem is, és amihez én is kellene viszonyuljak, amiről lenne írni való. Az egyik plenáris előadó, Sándor Klára¹ említ ugyanis egy Rudi Keller által felhozott példát: a nyelv kialakulása olyan, mint az ösvények létrejötte!² Ezt a magas labdát nem hagyhattam ki,

mert erre van nekem egy véleményem szerint igen szemléletes példám. Akitől idézek: Székely János filozófus, költő, drámaíró. „Ösvény csak ott alakul ki, ahol szükség van erre: nincs fölösleges ösvény. Ahol viszont szükség van rá, ott minden esetben kialakul: nincs az a tiltás, kerítés, az a leküzdhetetlen látszó természeti akadály, amely létrejöttének elejét venné! Éspedig mindig a legpraktikusabb nyomvonalon alakul ki. El akar jutni az ember az úthoz vagy a szomszéd tanyájára, s látja, hogy toronyirány a legegyszerűbb. Megindul hát toronyiránt, s egyszer csak azon kapja magát, szakadéka vagy lapos, tocsogós helyre jut. Megindul ellenben a legközelebbi ösvényen, s akadálytalanul eljut akárhová, és pedig csaknem toronyiránt, a lehető legkisebb kerülőkkel, ugyanazon a szakadékon, lápon keresztül, amelybe előbb elakadt. Az ösvényben az odavalók évszázados tapasztalata, helyismerete (és szükséglete) ölt testet: aki egy ösvényt helyesen taposott ki, azt már mindenki követni fogja; aki legelőször téves nyomon jár, annak az útját az utána jövő módosítja, korrigálja (akár a népdalokat). Hasonlóképp kiigazítja az ösvényt, ha közben változás áll be a természeti feltételekben, például esős időben valahol pocséta támad: így alakul ki aztán véglegesen.”³ Mondhatnánk: az ember teremtő szellemének és a világ bejárhatóvá tételének – ami azt jelen-

Válogatás a 17. Élőnyelvi Konferencia – Szeged, 2012. augusztus 30. – szeptember 1. – előadásából. Gondolat, Bp., 2013.

ti: birtokba vételének – műholdképeken is (ami azt jelenti: azon értelmes lények számára, akik a világról szemlélik ezt az emberek lakta Földet) jól látható, térbeli jelei/eredményei az ösvények.

Szögedön – Szegecson – Szegecson

■ A 17. Élőnyelvi Konferencia központi témája, ahogy az az Előszóban olvasható: „Nyelvszemlélet, elmélet és módszerek az élőnyelvi kutatásokban”.⁴ Azok számára, akik hozzám hasonlóan tájékozatlanok az élőnyelvi nyelvészeti kutatások terén meg egyáltalán azzal kapcsolatban, hogy a magyar nyelvészek világában hogyan kategorizálnak: ide kell írnom azt a felsorolást, amit Cseresnyési László idéz a 17. oldalon. Eszerint a magyar nyelvész-doktoranduszok 14. Országos Konferenciájára jelentkezni bármely nyelvészeti témában lehet, kivéve az alkalmazott nyelvészethez sorolható témaköröket. És sorolják a kivételeket: „alkalmazott beszédkutatás, alkalmazott szövegnyelvészet, diskurzuselemzés, stilsztika, fordítástudomány, alkalmazott pszicholingvisztika, a magyar mint második vagy környezetnyelv, első és második nyelvsajátítás és nyelvi nevelés, fordítástudomány, interkulturális kommunikáció és EU-nyelvhasználat, internet az idegen nyelv-oktatásban, kétnyelvűség, kommunikációtudomány, metainformációs kutatások, kontrasztív nyelvészet, korpusznyelvészet, nyelvtechnológia, lexikológia és lexikográfia, nyelvpedagógia, nyelvpolitika, szaknyelvi kommunikáció, szociolingvisztika, terminológia”. Nem kevés! Akkor, ezek szerint, ez mind-mind alkalmazott nyelvészet!

Halványan sejtem, hogy ezen a területen aknák vannak elrejtve,⁵ de én eddig sem jártam, ezután sem merészkedem erre a mezőre. Outsider vagyok, ki venne komolyan? Mivel a nyelv társadalmi jellege, a nyelvi vi-

selkedés kulturális alapozottsága számomra nyilvánvaló, úgy gondolom, hogy Cseresnyési Lászlónak igaz van: „A változatosság alapvetően nem abból adódik, hogy sok száz, ezer vagy millió beszélő különböző módon homogén, hanem főként abból, hogy minden egyes beszélő ezernyi módon heterogén. Az egyéni nyelvre való korlátozás, a nyelv társadalmi jellegének sebészeti kimetszése tehát már csak ezért sem járhat eredménnyel: a variabilitás ugyanis magában a beszélő egységében adott.”⁶ De nem biztos, hogy amivel én érvelnék, az nyelvészeknél szempontként megjelenik, ugyanis a kultúrakutatást alapozza, meg az etológusok számára ismerős. Pedig amiről beszélek, az már közkinccs, én Roger Lewint idézem, ő Clifford Geertz: „A kultúra tehát az embert változatos állattá teszi.” Mint Geertz megjegyzi: „Az egyik legjelentősebb velünk kapcsolatos tény végül is az, hogy természetes adottságainknál fogva ezerféle életünk lehet, végül azonban mindenki csak egyet él le... A játékaink, a történeteink vagy a dolgok, amiket viselünk, határozzák meg, hogy melyiket.”⁷ Hosszú ideig úgy tudták, hogy a kultúra és a nyelv esszenciálisan emberi, azért nem lehet az embert állatokkal egy sorban emlegetni (és egy állat-ember variációs sorban vizsgálni), mert kultúrája és nyelve van. Az etológia megjelenése óta mindezt cáfolja, és nem fogad el mást, mint az evolúciós variációk valóságát. Természetesen a megfelelő korlátozásokkal: minden, ami ezerféle lehetne, anyagi, tér-idő rendszerünkben (fizikai valóságként emlegetik, szembeállítva a metafizikai valósággal) egyetlené válik. Persze az emberi világ sajátossága, hogy hátulról előre és előlről hátrafele is épül: állandóan emlékezünk, és sokféleképpen emlékezünk, állandóan céljaink, szándékaink vannak, és ezek nagyon sokfélék. Milyen áldás, hogy a múltban és

a jövőben sétálhatunk, és milyen ördögi mű, elfogadhatatlanul abszurd, hogy be vagyunk zárva, csak a jelenben érintheti a talpunk a földet, a jelenben kell szilárdan megvetni a lábunkat a földön!

Visszatérve a Lewin-idézetre, az ebben szereplő játékokra, történetekre, fogyasztásra, vagyis kultúrára: nagy örömmel fedeztem fel, hogy a <http://buszi.nyttud.hu>, vagyis a Budapesti Szociolingvisztikai Interjú (BUSZI) honlapján egy narancssárga-rózsaszín-lila aktatáska üdvözlí a kíváncsi barangoló! A magyarázó felirat: „Ezzel a táskával jártak adatot gyűjteni a BUSZI-2 terepmunkásai”. Ebben a táskában volt a magnó, meg ki tudja, még milyen, a terepmunkát szolgáló segédeszközök. A honlapon, a táska alatt pedig ez olvasható: „A BUSZI nagyszabású felmérés, amely megbízható adatokat és elemzéseket szolgáltat a magyar nyelv Budapesten beszélt változatairól. Ezen a honlapon olvashat arról, milyen előzmények vezettek a BUSZI létrejöttéhez, és milyen változatai vannak a korpusznak, mik voltak a vizsgálat fő kérdései, és milyen célból készítették a korpuszt. Megtudhatja, hogyan épült fel egy interjú, és hogy pontosan miből álltak az egyes tesztfeladatok, valamint azt is, mit jelent az »irányított beszélgetés«. Hát nem, nem kezdtem hosszasan navigálni és az előzmények megtekintése után a vizsgálat fő kérdéseit, célját meg a módszertani részeket olvasgatni, hanem mint annyi más esetben, megnyugtattam magamat azzal, hogy most már tudom, mi van, és hol van, és majd, ha szükséges, majd egyszer visszatérek. Most is csak azért tévedtem erre, mert a BUSZI több előadásban való többszöri említése után jutottam el Kontra Miklós provokatív című előadásához,⁸ amelyben, egy lábjegyzetbe rejtve, Tyler Kendall megjegyzését olvashattam: „az idő előrehaladtával az adatok tipikusan

veszíthetnek feldolgozhatóságukból, mert azok a nyelvészek, akik létrehozták őket, távozhatnak munkahelyükről, a terepmunkával kapcsolatos feljegyzések, dokumentumok elkalódhatnak, a hangszalagok elporladhatnak, stb.”⁹ Rejtve, mondom, mert hát Kendall visszafogottan fogalmaz („akik létrehozták, távozhatnak”), meg Kontra is csak sejtet, amikor javasolja egy magyar nyelvi hangtár létrehozását, vagyis „olyasmit, amiben gyűjtik, szakszerűen megőrzik és tudományos elemzésre is rendelkezésre bocsátják a felvételeket”,¹⁰ meg amikor hozzászól: „Hogy kinek, kinek s hol kellene létrehozni egy ilyen archívumot, arról el lehetne mélni.”¹¹ Próbáltam magamnak elképzelni az 1987–1989 közötti, nemzetközi kutatási tapasztalatokra alapozott, a budapesti élőnyelvet példátlan alapos-sággal feltérképező BUSZI-programot szimbolizáló táskától a 2012-es, konferenciaelőadásbeli (meg szervezés közbeni meg szerkesztés közbeni) mélnázásokig tartó történetek sorát, de hát esélyem sem volt, mint írtam, outsider vagyok. De azt onnan is látom és tudom, ahol vagyok, hogy miért mélnázik Kontra Miklós, miért maszszírozza a szíve tájékát, mintha nagyon szorítana ott belül: igen nagy szükség lenne újabb BUSZI-kutatásokra, szakszerű megőrzésre és olyan fiatal élőnyelv-kutatókra, akik megfelelő felkészültséggel rendelkeznek, és elvégzik majd a „tudományos elemzéseket”.

Ez a sokat ígérő jövő egyik lehetséges teljesülése. Egyelőre adott volt a 17. Élőnyelvi Konferencia, a maga célkitűzéseivel, amelyről az *Előszó*-ban ezt olvashatjuk: „úgy éreztük, szükség van párbeszédre a szociolingvisztikai kutatások művelői között abban a kérdésben, hogy a kurrens kutatómódszertani eljárások milyen szilárdságú nyelvelméleti alapokon állnak, milyen implikációk, előfeltevések, esetleg axiomatikus igazságok elfogadása esetén van joga a kutató-

nak ezekkel a metódusokkal élni. Fontosnak tartjuk az olyan kérdések tisztázását, hogy van-e a kommunikatív nyelvhasználatra vonatkozó nyelvtudományi kutatásoknak (és így a szociolingvisztikának) egységes nyelvszemlélete és többé-kevésbé kicsiszolódott kutatásmódszertana.”¹² A konferencián 91-en regisztráltak, kéziratot 51-en küldtek be, ezekből az elbírálás után 37 maradt, és végül, a szigorú szerkesztői rostálás után, 33 jelent meg. Két plenáris előadás olvasható, mindkettőt már említettem: Cseresnyési László és Sándor Klára voltak az előadók. Ezután következnek a beválogatott előadások szövegei, nem tematikai csoportosításban, hanem a szerzők neveinek ábécésorrendje szerint. A kötetet két műhely anyagai zárják: *Nyelvi változók, nyelvhasználat, térbeliség*, valamint *Uráli nyelvek – szociolingvisztikai elméletek és módszerek*. Ez együtt az anyag, amiről összességében, ahogy egy bevett könyvismertetőben az illendő volna, nem írok. Én csak szemelgetek, a magam módján. Mert ezt a szerkesztők nekem megengedik: ha azt írták az előszó alá, hogy Szögedön-Szegedön-Szegeden konferenciáztak és szerkesztettek, és tesék a különböző nyelvváltozatokat használó olvasóknak akkor a sajátját használni és szeretni, akkor én is feljogosítva érezhetem magam, hogy a saját olvasatomat hozzam létre és szeressem.

Fehér Krisztinától Sinkovics Balázsig

■ A Sándor Klára előadását hagyom a végére, mert az nagyobb lélegzetvételt igényel. Meg hát az olvasásának többször is nekirugaszkodtam, nem úgy, mint a Fehér Krisztina szövegének,¹³ amelyet igazán tudok mindenkinek, de mindenkinek ajánlani: az általa bemutatott pszicholingvisztikai kutatások szerint az anyanyelvet a magzat már tanulja, és születé-

se után már meg tudja különböztetni más nyelvektől! Vagyis: nyelv az, amit tanul? Vagyis: ha a magzat hall, és hallótávolságra van a környezetétől (mint aki víz alatt hallja a felszíni zajokat), akkor mit is hall, és mit is tanul? Szerintem azért kell Fehér Krisztina írását olvasni, mert igazi, a megértés mélyére hatoló kérdéseket tesz fel, például: milyen zajos környezet a méh? Mikor is kezdődik a magzat társas élete, és miből áll az? Meg persze csak elárulja, hogy mit is tanul a magzat az anyaméhben, tehát mi az, amit már születéskor igenis tud: a legtöbbször hallott beszéd ritmusa, tónusa, intonációja. A születés nem kezdet, hanem újabb állomás: „A nyelvvelsajátítás a születéskor nem elindul, hanem folytatódik.”¹⁴

A történeti szociolingvisztika kérdéseit Gréczi-Zsoldos Enikő¹⁵ meg Németh Miklós tárgyalja,¹⁶ de a Cserniczkó István előadása¹⁷ az, amely a legjobban szemlélteti ennek egyik központinak mondható tematikáját, a nemzetállam-konstrukciók és nyelv-konstrukciók összefüggéseinek (történeti vagy akár jelenkori anyagon történő) vizsgálatát. Igaz, a történeti anyag már „kihűlt”, és a saeculum elmúlása meg a konfliktusok lezárása után igen távolságtartóan lehet nyelvészkedni, nem úgy, mint ma Ukrajnában. Mít tegyen a nemzetállam-konstruálás lendületében egy ország (mármint: Ukrajnában az államhatalom és nemzeti elit) a legnagyobb kisebbséggel (ez esetben az oroszokkal)? Véres válaszok születnek erre, olvashatók a napi hírekben. De mit tegyenek az ukrán–orosz keveréknyelvvel, a szurzsikkal meg az ezt beszélőkkel? A közölt táblázatokból én azt olvastam ki, hogy a kizárólag ukránul meg a kizárólag oroszul beszélők aránya egyaránt jóval 30 százalék alatt van – tehát több mint 40 százaléka a lakosságnak kétnyelvű, és több mint 16-17 százaléka a két nyelv közötti átmenetnek számító szurzsikot

beszéli. Hány millióan lehetnek ezek? Mindenesetre az a vélemény, amely szerint ez a lét ellentmond a szociolingvisztikai sztenderdizmus meg a purizmus és homogenizmus elveinek, kiterjeszhető, és a politikai programokba mint a társadalmi békét veszélyeztető tényező kitűnően beépíthető. Félelmetes. A szakembereknek nyelvi viselkedést kell megítélni, de politikai, sőt büntetőjogi minősítésekbe csaphat át ez a tevékenység. Sinkovics Balázs vizsgálatából¹⁸ is az derül ki, hogy a harmincasnegyvenes évek magyar nyelv művelő mozgalmának elvei és elképzelései kiléptek a nyelvészeti keretek közül, az iskolákba bekerülve hosszú távra ható, mobilizáló hiedelmekként rögzültek és éltek tovább, és a rövid távú politikai ideológiai mozgósítások eszközüvé váltak.

A kötetet nemcsak az előadások és előadók fotói illusztrálják: egy konferencia legyen alkalom többféle találkozásra, akár kiállításmegnyitóra, városnézésre és tiszai hajókázásra is, sugallják a képek, amelyek sorát, a szerkesztők jóvoltából, a Fehér Krisztináé nyitja, és a Sinkovics Balázsé zárja. Én ezzel egyetértek.

És akkor: az ösvény!

■ Sándor Klára kérdése¹⁹ természetesen költői. Az evolucionizmus nem az első pillanatra kérdez rá, hanem a változásokat állítja sorba, és feltételezi, hogy mi is lehet a sor elején (az ember esetében ugye ott a majom van). Ha jól értem: amennyiben az evolucionista nyelvészet a nyelv kialakulására helyezi a hangsúlyt, és nem a mához vezető, mából belátható (akár terepmunkával is rögzíthető, majd kutatható) folyamatokra, és nem integrálja a mai nyelvi változásokról kialakított tudást, akkor a két terület inkább távolodik egymástól. Pedig az alapkérdés, amit Sándor Klára megfogalmaz: „adaptív-e a nyelv változatossága?”,²⁰ egyaránt követeli

a történeti távlatok kutatását és a kortárs mélyfúrások elvégzését, akár csak a közös alaptétel: nincs változás az eleve létező változatosság nélkül. Az pedig vitathatatlan, hogy „a változatosság, csakúgy, mint a biológiai evolúció folyamatában, a nyelvben is egyszerre előfeltétele, következménye és sokszor (de nem szükségképpen) jelen idejű kivetülése a változásnak”.²¹ Egyformák vagyunk, de mégsem, az ezernyi változathból válogatunk, de csak egyek lehetünk. Mindez pedig arra alapoz, hogy minden változásnak, így a nyelvnek (sőt, a nyelvnek!) is társadalomépítő szerepe, identitásjelölő potenciálja lehet. Sándor Klára konklúziója: „Az identitásjelzés és a kultúrával való egység lehet a kulcsa annak, hogy megértsük, a nyelv – kikerülhetetlen, szükségszerű, megvalósító közegéből, az agyműködésből következő – változatossága adaptív, ha azzal számolunk, hogy az ember esetében a csoport szelekció is megjelenik: a változatossággal járó identitásjelzés²² a csoportkohéziót növeli, elkülönít más csoportoktól, s ezzel hozzájárul ahhoz, hogy a szelekció a csoport szintjén is megjelenjen.”²³

Hát persze! Világos, érthető, csatlakozom

■ Meg ez a véleménye Székely Jánosnak is: „Az ösvény a lehető legegyszerűbb gyalogút a világ két (emberileg összefüggő) pontja között. Mindazonáltal az sem örökkévaló: némelyiket felhagyják, némelyik éppen keletkezik. Legutóbb Ivóban abból tudtam meg szegény nagy Laji bácsi halálát, hogy megszűnt az ösvény a háza felé. Elhal egy tanyán a gazda, felhagynak egy vágteret, kertet: az oda vezető ösvények máris begyepesednek. Új vágteret nyitnak, új tanyát, új gáttert építenek, vagy odébb költöztetik a juhésztentát: azonnal új ösvény támad, mégpedig nem is egy, hanem igen sok – minden

irányból, ahonnan az érdekeltek oda-
járnak. Az ősvények ekképpen társa-
dalmi kapcsolatok kifejezői. Bonyo-
lult hálózat, dús szövevény, egyszer-
re érvényesül benne a természeti
meg az emberi faktor: afféle pókháló,
amelyik ráborul a vidékre, s azt szer-

vezi, egységbe fogja hernyófonálnál
finomabb szálaival.”²⁴

Ha nyelv és ősvények között van
különbség, akkor az csupán annyi: az
ősvények az úrból, a műholdfelvéte-
leken is láthatóak.

Gagy József

■ JEGYZETEK

1. Lásd Sándor Klára: *Mennyire evolúciós az evolúciós nyelvészet*, a kötet 34–52. oldalain.
2. Uo. 42–43.: „Keller szerint a nyelv kialakulása és a nyelvi változások léte csak úgy magyarázható, hogy a nyelvet kialakító, illetve változtató ágensek (maguk a beszélők) akaratlanul, más szándékaik megvalósítása közben »mellékesen« működtek ezeket a folyamatokat. Sok példája közül az egyikkel megvilágítva: a nyelv úgy alakulhatott ki, és a változások úgy jönnek létre, ahogyan az ősvények: az emberek, akik saját céljaikat követik, szándéktalanul létrehozhatnak valamit, amit a többiek is használni fognak – ahogyan a fűvön átvágvá rövidítők sem a többiek kedvéért taposnak ősvényt, de végül mégis lesz ott út, ahol korábban nem volt.”
3. Lásd Székely János: *A másik torony*. Kriterion, Buk.–Kvár, 1998. 296–297.
4. Kontra Miklós – Németh Miklós – Sinkovics Balázs (szerk.): i.m. 9.
5. Cseresy László, a konferencia plenárisának másik előadója utal arra a környezetre, amelyben „az élő nyelv és az élő nyelv kutatói ma dolgoznak” Magyarországon. „Marginalizációs technikákat” emleget, olyasféléket, amelyek az antropológiához való korai viszonyulások kijelentéseiben edzett fülemnek ismerősen csengenek: akik ezzel foglalkoznak, azok valójában „cében kívüliek, azaz nyelvészkedő szociológusok és filozófusok – izgalmas esetben is csupán pragmatikusok”. Uo. 16–17.
6. Uo. 19.
7. Lásd Roger Lewin: *Bevezetés a bőségbe*. In: *Nem csak munkával él az ember*. Szerk. Jeremy Cherfas – Roger Lewin. Gondolat, Bp. 1986. 9–16. Az idézet a 16. oldalon.
8. Kontra Miklós: „A nyelvészet eltűnhet” (*Walt Wolfram*) – és a nyelvi adatok? In: Kontra Miklós – Németh Miklós – Sinkovics Balázs (szerk.): i.m. 253–269.
9. Uo. 259.
10. Uo. 262.
11. Uo. 263.
12. Uo. 9.
13. Fehér Krisztina: *Innátizmus? – Egy pszicholingvisztikai kérdés és a szociolingvisztika elméletelméletmódszertana*. Uo. 134–162.
14. Uo. 154.
15. Gréczy-Zsoldos Enikő: *A történeti szociolingvisztikáról*. Uo. 173–184.
16. Németh Miklós: *Történeti szociolingvisztika: három évtized mérlege*. Uo. 304–323.
17. Csemicskó István: *Az ukrán szociolingvisztika nyelv szemlélete a szurzsik megítélésének tükrében*. Uo. 119–136.
18. Sinkovics Balázs: *Nyelvhelyesség az iskolákban az 1930-as és 1940-es években*. Uo. 227–250.
19. Sándor Klára: *Mennyire evolúciós az evolúciós nyelvészet?* Uo. 34–52.
20. Uo. 37.
21. Uo. 40.
22. És az identitásjelzéseknek értelmezésem szerint kulturális mintákká szilárdult formái, a Geertz (és a szimbolikus/interpretatív antropológusok) által oly nagyra tartott értelemadó szimbólumok: „Az ember belső (azaz genetikailag kódolt) válaszadó képességeinek végletes általánossága, szétszórtsága és változékonysága azt jelenti, hogy a kulturális minták segítségével nélkül nem lenne képes teljes értékűen működni, nem csak úgy, mint egy tehetséges majom, akit, mint valami hátrányos helyzetű gyereket, megakadályoztak képességei teljes kibontakoztatásában, hanem olyan lenne, mint egy alakatlan szörnyeteg, akinek sem irányérzéke, sem önkontrollja nincsen, aki görcsös impulzusok és homályos érzések káosza. Az ember szimbólumoktól és szimbólumrendszerektől függ, és ez a függőség oly erős, hogy meghatározza életképességét.” *A vallás mint kulturális rendszer*. In: *Az értelmezés hatalma*. Századvég, Bp., 1994. 63–103, az idézetet lásd a 75. oldalon.
23. Sándor Klára: i.m. 49.
24. Lásd újra Székely János: i.m. 296–297.

KÉRDŐ ELIDŐZÉS

A HALÁLON ÉS TÖRTÉNELMEN INNEN

Király V. István: *Death and History*

■ A korábbi magyar, illetve román nyelvű írások, majd egy kétnyelvű külföldi kiadás¹ után most Király V. Istvánnak a maga nemében első – angol nyelvű, monografikus, nemzetközileg forgalmazott és recenzált – kötetét vehetjük kezünkbe. A célközönség megváltozása és kibővülése a filozófiai párbeszéd beágyazódásának átalakulásába illeszkedik, mivel szerzőnk – már 1999-ben leírt – szavaival élve „[...] valami [...] igenis – és lényegében – megváltozott. A kommunikáció új lehetőségei nyíltak meg, illetve régiék teljesültek ki. Ezért mondtuk: ma már a mérték, a filozofálás mértéke, nemzetközi.”² Ezt a – megváltozott – szituációt a kötet egyrészt impliciten, másrészt tematikusan is – a magyar nyelv filozófiai lehetőségeire való reflexiójával – veszi célba, olyan értelmezési körfolyamatot indítván be, mely végső soron a tartalmat is átminősíti.

Ugyanakkor a szerző habitusa már önmagában is egyedivé teszi szövegeit, mivel – szűkebb környezetünkben egészen szokatlan módon – az ő esetében mindig is *primer* filozófiai szövegekről van szó. Ilyen szempontból igen nehéz feladat volna rákérdezni, vajon a filozófiai tevékenység megváltozott szituáltsága eredendően inkább tágabb beágyazottságot vagy ellenkezőleg, legsajátabb közegéből való kiszakíttóságot jelent. Nem egyértelmű ugyanis, hogy mint eredeti szerző valójában bizonyos hagyományból és annak folytatásaként vagy éppenséggel attól elkülönöződve szólal-e meg.

Ám – vele együtt – Gadamerrel szólva, kapcsoljuk vissza ezt a kérdést a filozófia nyelvi jellegének kérdéséhez, melyre még visszatérünk: „bármilyen hagyományról legyen is szó, mindig egy emberi, tehát nyelvi jellegű világ az, amely megmutatkozik benne. Mivel nyelvi jellegű, minden ilyen világ magától nyitott minden lehetséges belátásra és így saját világképének minden lehetséges bővítése iránt, tehát hozzáférhető a többi világ számára is.”³

Bár tematikailag és megírásuk időrendjében, rétegződésükben eredetileg nem egységes, de gondolatmenetükben egymást kiegészítő és dialogizáló egységekből áll össze a könyv. A szerző már ismerős idő – halál – titok – szabadság tematikáját a kötet egyrészt egyedi módon köti össze, másrészt a történetiségre való erőteljes és átfogó vonatkoztatást tesz hozzá ezekhez. A történelem és történetfilozófia szempontjából történő újratematizálás a heideggeri ihletésű egzisztenciálanalitikai kérdésfeltevést egy olyan mindennapi helyzet alapjára helyezi vissza, melyen belül az olvasó („mi”) a történetiséggel, a múlttal, de ennél is előbb saját jelenével-jövőjével egészen sajátos, sajátos módon problematikus, éspedig mindenekelőtt kényszeresen túlhangsúlyozott viszonyban áll; eme viszony etalonja – ízelítőül – a Kolozsvár főterén (ma is) (üvegfedél alatt) megtekinthető gödör.

Túl a német kulcsterminusok magyarra, illetve románra történő átültetésén, illetve a magyar nyelv filozó-

fiai lehetőségeit kiemelő nyelvi-fogalmi fejtegetéseken, majd a teljes szöveg angolra történő lefordításának, egyben etimológiai-fogalmi-retorikai újraszervezésének erőfeszítésén (melyhez Czintos G. Emesének, Zsuzsman Évának és Korondi Ágnesnek szívből gratulálhatunk) a retorikai-stiliztikai eszköztár, a textus mint olyan az, ami eleve kiszűri az olvasás és ezáltal az olvasó bizonyos típusát. Konkrétabban, lehetetlenné válik az olvasás nemcsak a megfelelő nyelvi-fogalmi képesítéssel nem rendelkezők, de az elvárt türelmet, kellő lassúságot és a szöveg jelentésrétegei iránti hitelnútást meg nem előlegezők számára is. A jelentések és vonatkozások sokaságának játéka olyan hatást kelt, mintha az olvasás diakronikus-horizontális előrelépés helyett vertikálisan haladna, ezért gyakorlatilag befejezhetetlen is lenne.

Könnyít természetesen ezen a könyv anyagának tartalmi és hangsúlybeli elosztása, mely egy igen tömör és mégis viszonylag terjedelmes első – a szerző gondolkodói habitusa szempontjából, tematikailag és terminológiailag alapvetés jellegű, a halál fogalmának (faktumának?) filozófiatörténetével, Heideggerrel és ennek néhány utódával dialogizáló – fejezet után a második fejezetben kidolgozza a könyvre nézve sajátos időfogalmakat, melyek ugyanakkor alkalmazott filozófiai kérdésfeltevésre alakítják a fent bevezetett egzisztenciáanalitikai problémákat, és a magyar nyelv filozófiai lehetőségeinek felmutatásával kísérik meg újratematizálni azokat. A harmadik fejezet visszatér az alapfogalmak körébe, és a hangsúlyt a jövő eksztázisára helyezvén át, elmélyíti az analízist.

Az utolsó fejezet (a függelék nem számítva) a történetiség kérdését újraágyazza Heidegger korai írásainak közegébe – megkísérelvén meghaladni ezeknek a jelen metafizikájában való megrekedését. A függelék

ezután a kéznél levő gondolati élmény alapján igen provokatív módon megkísérel a terrorizmus jelenségének egzisztenciális értelmezését. Ámbár az elvi összefüggésrendszer, ahogyan leírtuk, viszonylag egyértelmű, mégis feltehetjük a kérdést, hogy a harmadik fejezet, amennyiben erre az első több ízben is hivatkozik, nem szolgált-e volna biztosabb alapul az első fejezet helyett mint bevezetés.

A Függelék tapasztalatából kiindulva a – nem utólagosan, külsődlegesen értett – „alkalmazás” kérdése is föltevődik: egyrészt, lévén a szerzőt-olvasót egyaránt személyesen involváló, „lét”-vonatkozások sorát körvonalozó és hangsúlyozó szöveg, a könyv eleve „alkalmazott” módon szólal meg, nincs szüksége tehát „konkrét” alkalmazásra-alkalmazhatóságra. Emellett ugyancsak a Függelékben kapcsolódik össze – a szerző gondolati útján első ízben – Király V. István filozófiájának két nagy tematikája: a halál és a titoké. A könyv eddigi tartalma voltaképp ezt a találkozást alapozza meg. Talán éppen ezért bír felszabadító erővel a terrorizmusértelmezés fogalmi teljesítménye mint a halál és a titok jelenségei alapján végigvezetett rákérdés – és válaszkíséret! – egy mindennapi, már-már megszokottá közönségesült, ám ezáltal nem kevésbé nyugtalanító kognitív szorultságra, és pedig arra, ahogyan a terrorizmus ténye (nemcsak metafizikai-erkölcsi, hanem már pusztán kognitív) értelmezési stratégiáinkat szisztematikusan kisiklatja.

Innen „visszafelé” követve a szöveget, rájövünk: a szerző tartogat még tarsolyában ehhez hasonló fajsúlyú gondolatmenetet, mely a kevésbé autonóm olvasót is elvezeti bizonyos megvilágosító erejű következtetéséig – a könyv „alkalmazott” jellegét erősítvén. Kiemelendő eme alkalmazások közül például a halál hobbesi diskusziójának politikafilozófiai extrapolációja (első fejezet), melyből a

szerző mondandójának potenciálisan igen messzemenő kihatásait sejtjük meg; a Föld elhagyásának projektjére adott válasz (első fejezet – Exkurzus), mely ökológiai összefüggésben válhat teljessé; a (jelenvaló, múlni nem akaró) múlt temporalitásának analízise (második fejezet), mely élethelyzeteink egy sajátos módon kérdéses, kétséges és látszólag „megoldhatatlan” (avagy csak poszt-apokaliptikusan – inautentikusan – megoldható) időbeli beágyazottságára válaszol, konkrét történeti önértelmezésünket mozdítva ki ezáltal megrekedtségéből; a történelemnek a saját kérdező ittlétünk általi konstitúciója (harmadik fejezet), mely egyben konkrét módon világkonstituáló; és mindezek kozmopolitikai relevanciája (Függelék).

Egyedülálló ezek közt egyes egzisztenciális alapfogalmaknak (például a „semmi”-nek) a magyar nyelv adottságaira rájátszó nyelvi-filozófiai kifejtése. Ahogyan a szerzőnek József Attila versével való szembesülése⁴ esetében láthatjuk – hasonlóan Heidegger és Hölderlin párbeszédéhez –, ezt sem kell szigorú értelemben vett etimológiai és/vagy fogalmi analízisnek tekintenünk; inkább a filozófia és a teremtő (költői) erejű nyelv közötti kérdező, kérdéses, nyitott, komoly játéknak. Nem azért történik – és nem azért izgalmas – ez, mert „fölfedez” valami addig „ismeretlen”; sokkal inkább valami olyasmit kísér meg felmutatni, amit mindig is tudtunk, avagy a nyelvvel együtt mindig is mondtunk – persze csak azok, akik ezt a nyelvet beszélik. Ezért is érdekes mindezt most fordításban olvasni: az a pusztán intencionált, transzcendentális többes Én („mi”), amelyet a nyelv implicite egy konkrét csoportra redukált, immár konkrétciójában is egy elvileg korlátozatlan publikummá szélesedett – valóságosabbá tévén a kanti kérdést: „mi az ember?”

Éppen ezáltal válik a szöveg – az egzisztenciafilozófiai írásokra jellemzően monologikus jellegének ellenére – nyitottá, rákérdeszhetővé. Ahogyan a szerző „mesterünket”, Heideggert esetenként ismétli, ám ugyanakkor szelektíven használja, önmaga ellen fordítja, radikálisan megkérdőjelezi és meghaladja, ugyanezt várhatjuk el önmagunktól övele szemben is. Konkrétan: a szöveg egészén – már Heidegger esetében is, de itt fájóbb és kérdésesebb módon – végighúzódik egy retorikai alap, mely a „mi” képletében követhető – és amely kulcsként oldja meg különböző jelentésrétegek átjárhatóságát. A „mi” múltunkat tesszük sajáttá – történelemmé –, mely enélkül csupán egy inautentikus, vállalatlan és vállalhatatlan történet marad. A „mi” (modern) korunk sajátossága az az időbeliség, mely szerint ez történik. A „mi” generációnk az, mely szorongató kétséggel utasítja el megelőlegezett múltját, és kísérel meg azt valóban múlttá tenni. És ez a „mi” ugyanakkor az ember mint olyan, konkrétciójában azonban mindig is a nyelvnek és időbeliségének nyitottjában gondolkodó, kérdező, olvasó, értő, író ember.

És most ez a „mi” – nem utolsó sorban a potenciális olvasók körének nyelvi-technikai kiterjesztése által – utolsó konkrét, idő-, tér-, nyelv- és hagyománybeli körvonalát is levetkőzi. Nincs több elvi korlátozás – regionális nyelvek, Kelet-Közép-Európa, csonkolt modernitás, posztkommunizmus, kisebbségi lét és kontinentális hagyomány. Mégis adott, adódik a „mi” – enélkül (legalábbis ez) a szöveg nem működik. Ha csupán az ember mint olyan elvontságával lenne ez behelyettesíthető, hogyan is lehetne konkrét jelentéstartalmakkal – például a magyar nyelv adta filozófiai lehetőségekkel – gazdagítani létviszonyait? Ha viszont a konkrét történelmi ember (egyedien kollektív)

szubjektumát jelentené, hogyan is volna ez képes éppenséggel a maga – világpolgári értelemben – történelemalkotó tevékenységére reflektálni?

Értelmezési javaslatom szerint a magyar nyelv filozófiai felhasználásának a szerző által éppen így, *fordításban* történő bemutatása a válasz. Éspedig nem föltétlenül az illető nyelvi-fogalmi fejtegetések tartalma, hanem egyáltalán azok felmutatása mint *gestus* az, ami megvilágíthatja

a dolgot. *Ilyen* értelemben – mindig is nyelvében-időbeliségében konkretizálva, jelenvaló tettként, alapító cselekedetként – világpolgári a (történet-)filozófia.

Vagy ahogyan Nobody, a kiközösített világpolgár indián jelenti ki William Blake-nek, a művét és önmagát felejtett költő-utazónak: *and your poetry will now be written in blood.*⁵

Telegdi-Csetri Áron

■ JEGYZETEK

1. Lásd *A betegség – az élő létehetősége – Prolegoména az emberi betegség filozófiájához / Illness – A Possibility of the Living Being - Prolegomena to the Philosophy of Human Illness*. (Kétnyelvű kiadás). Kalligram, Pozsony (Bratislava), 2011.
2. Király V. István: *Filozófia és Itt-Lét*. Erdélyi Híradó, Kvár, 1999. 3. Uo. 141.
4. István Király V.: *The Names of the Nothing*. Philobiblon 2015. Vol. XX. No.1.
5. „és költészeted ezután majd vérevel íratik”. *Dead Man*, rendezte Jim Jarmusch, 1995.



Miklós Csapody

■ ***Treasure Digging or the Great Dead***

Keywords: *Transylvania, Hungarian minorities, Elemér Jakabffy, Imre Mikó, Ernő Ligeti*

Living in minority for 22 years ended for the Transylvanian Hungarians at the Second Vienna Award on 30th August 1940, when the northern part of Transylvania was reannexed to Hungary. There are three monographs dealing with this period of time: *Twenty years time of the Banat Hungarians, 1918-1938* by Elemér Jakabffy, *Twenty-two years – Political history of the Transylvanian Hungarians, 1918-1940* by Imre Mikó and *Palm under pressure – An intellectual life of a generation. 22 years in minority life* by Ernő Ligeti. Jakabffy's work was written in 1939, before the Second Vienna Award, whereas the retrospections of Mikó and Ligeti were published in 1941. Jakabffy's monograph resumes in rich details how the Hungarian population of a hundred thousand, living in Banat and annexed to Romania after World War I, led its economical, political, social and cultural life. Mikó's monograph describes impartially the political fights of the Hungarians, from the times of passiveness to the activity of the Hungarian People's Community. Ligeti's work is a personal recollection of the Hungarian minorities' cultural life and their achievements: their intellectual tendencies, literature, press, publishing and theatre. The "treasure digging" of the article is a comparison of these three classic historical works, their concept, aspect, contents and style.

Marcell Kónya

■ ***The Interplay of Local, National and Global Networks of Meaning in the***

Work of Contemporary, Underground Hip Hop Musician Funktasztikus

Keywords: *alternative, boom bap, hip hop, music, underground*

Adorján Csató is one of the most unique figures of contemporary Hungarian alternative hip hop music, as he lives in Borsod county, and unlike other contemporary, popular representatives of the genre, addresses the countryside experience of poverty and deprivation. Initially he produced music as Funk N' Stein, then as Interfunk, and most recently he has put his name as Funktasztikus on three albums so far. The article analyses three albums of this last period – *Tartsd Lent* (2014), *Táncdalok, szonok, melodramák* (2011) and *Jelentések Fanyarországról* (2009) – and explores the way political and social problems, perceived as the heritage of state socialism and the regime change, are addressed in the songs. Apart from strong reliance on historical references, the regional identity of this artist is of equal importance; his lyrics and music videos describe the Borsod region, this backward developed and de-industrialized region of the country with soaring unemployment rates, social segregation and ethnic tensions, as an allegory of the nation. The boom bap production style connects Funktasztikus to early New York hip hop and also most recent alternative hip hop, the commercial-like visual style of his music video combining clichés and also their rejection shows an interaction of local, national and global influences and textures in his work.

Hilda Paulik

■ ***The Activity and Lyrics of the Band Garabonciás is Socialist Romania***

Keywords: *beat, country-rock, Garabonciás, music, socialism*

Garabonciás was the major Hungarian country-rock band in socialist

Romania, active during the 1970s and 80s, with several reunions also in the postsocialist period. The lyrics of the band were written by Annamária Kinde (1956-2014), a well-known poet during the last decades of her life. The article presents the historical context of the band's activity within the beat tradition but also within the specific context of the minority cultures from socialist Romania where minority television shows and cultural events played a major role. The lyrics of Annamária Kinde reveal a critical attitude towards the lifestyle of the establishment, and promote a "beat attitude" with an ironical key and double meanings.

Ignác Romsics

■ ***Central Europe and/or Eastern Europe***

Keywords: *Eastern Europe, Central Europe, East Central Europe, Central Eastern Europe, Zwischeneuropa, Mitteleuropa*

The region bounding the Baltic Sea in the north and the Adriatic and Aegean in the south, having Germany on its western frontier and Russia as its eastern neighbor has many names. It has been referred to as Eastern Europe, Central Europe, East Central Europe, Central Eastern Europe, and even Lands Between (in the German original: *Zwischeneuropa*). The article explains the geographical, political and cultural background of this ambiguity in terminology. Special emphasis is placed on the approaches of the famous interwar Polish historian Oscar Halecki and the Czech Byzantinist Jaroslav Bidlo as well as the postwar Hungarian historian Jenő Szűcs. Romsics argues that Europe can be divided into western, central and eastern zones along a number of lines, according to religious, social and political criteria

and the use of this or that term depends greatly on the position and the perspective of the person referring to the region. What was called during and after WW I *Mitteleuropa* or *Zwischeneuropa* in German-speaking lands, in the English-speaking world appeared to be Eastern Europe. After WW II, the word *Mitteleuropa* seemed to have died with Adolf Hitler, and the post-Yalta order dictated a strict and single dichotomy to capture the continental divide. Therefore, for four decades after 1945 Europe was taken to consist of two halves, Western and Eastern Europe. With the desintegration of the Soviet bloc at the end of the 1980s the term Eastern Europe came once more to be replaced by Central or East Central Europe, as it had been proposed originally by Oscar Halecki.

Péter L. Varga

■ ***Functionalities and Changes on the Alternative Rock Scene: the Early Period of the Bands Kispál és a Borz and Tankcsapda***

Keywords: *alternative rock, Kispál és a Borz, music, postsocialism, Tankcsapda*

Kispál és a Borz and Tankcsapda are the most successful alternative rock bands of the last 2-3 decades in Hungary. The article analyses the self-positioning of the two bands through their lyrics and their comments on the question of "truthfulness". Through irony, but also through a critical construction of East-Europeanness they both managed to reflect the mentalities and lifestyles of postsocialist Hungary, and situated themselves outside the mainstream of false pop music, but also outside the slogans concerning "sincerity", specific for the late socialist Hungarian rock music.

A *Korunk* folyóiratot és intézményrendszerét anyagi hozzájárulással támogató magánszemélyek névsora

Pártoló tagok

András Sándor – író, költő, Nemesvita
 Dr. Balla Bálint – szociológus, ny. egyetemi tanár, Berlin
 Bencsik János – képzőművész, Budapest
 Czvitkó Zoltán – Dakakni Amina – művészettörténészek, Budapest
 Gálfalvi Zsolt – irodalomkritikus, szerkesztő, Marosvásárhely
 Dr. Kántor István – orvos, Budapest
 Kántor László – rendező, producer, Budapest
 Kelemen Hunor – író, politikus, az RMDSZ elnöke
 Dr. Kende Péter – szociológus, Párizs
 Kovács Sándor – római katolikus főesperes, Kolozsvár
 Dr. Kovalszky Péter – orvos, az AMBK elnöke, Detroit
 Lauer Edith – politikus, az AMBK volt elnöke, Cleveland
 Man Victor – képzőművész, Kolozsvár
 Markó Béla – költő, politikus, Marosvásárhely
 Nagy Péter – nyomdaigazgató, Kolozsvár
 Paulovics László – képzőművész, Szentendre
 Dr. Romsics Ignác – történész, akadémikus, Göd
 Dr. Úry Előd – fogorvos, az Erdélyi Kör elnöke, Sopron

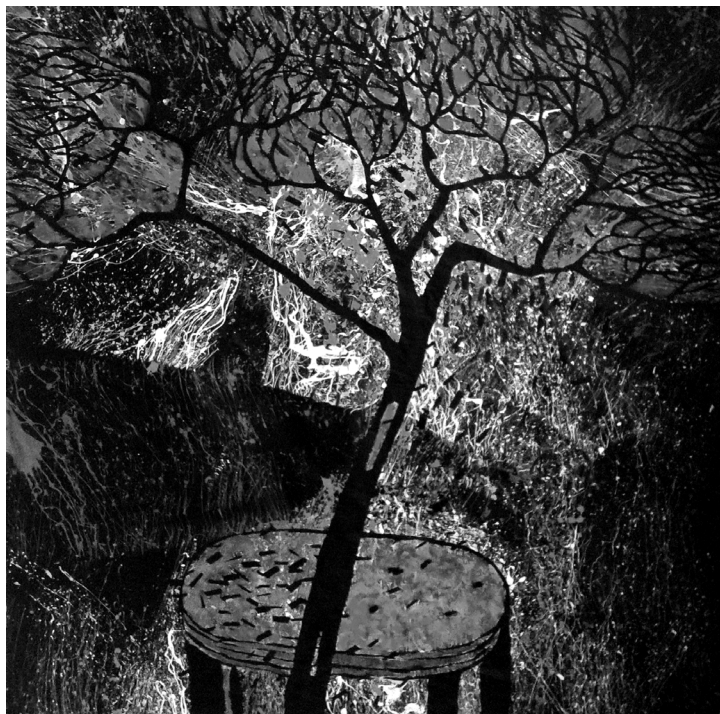
Támogató tagok

Ágh István – költő, Budapest
 Árkossy István – képzőművész, Budapest
 Dr. Avornicului Mihály – egyetemi adjunktus, Kolozsvár
 Dr. Benkő Samu – történész, akadémikus, Kolozsvár
 Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár
 Dr. Nicholas Bodor – vegyészprofesszor, Miami
 Dr. Buchwald Péter – vegyész, Kolozsvár
 ifj. Dr. Buchwald Péter és Amy – gyógyszervegyész, egyetemi tanár, Miami
 Dr. Burák Zoltán – orvos, Budakeszi
 Dr. Csapody Miklós – irodalomtörténész, Budapest
 Dr. Cseh Áron – jogász, diplomata, Budapest
 Peter Deak – a Zürich Neumünster Református Gyülekezet elnöke
 Dr. Derék Pál – irodalomtörténész, Bécs
 Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár
 Ferencz Éva – levéltáros, Marosvásárhely
 Dr. Filep Antal – néprajzkutató, Budapest
 Amedeo Di Francesco – egyetemi tanár, Nápoly
 Füzi László – irodalomtörténész, főszerkesztő, Kecskemét
 Gálfalvi György és Zsigmond Irma – szerkesztő, író, Marosvásárhely
 Dr. Geréb Zsolt – teológiai professzor, Kolozsvár
 Dr. Gyarmati György – történész, főigazgató, Budapest
 Dr. Hegyi Klára – történész, professor emeritus, Budapest

Judik Zoltán – építészmérnök, Budapest
Dr. Hermann Róbert – történész, igazgató, Budapest
Kerekes György – szerkesztő, Kolozsvár

Kiss András – levéltáros, Kolozsvár

Dr. Kiss András – orvos, Pomáz
Kiss Károly – ny. agronómus, Élesd
Kocsis András Sándor – könyvkiadó, elnök-vezérigazgató, Budapest
Kónya-Hamar Sándor – költő, közíró, politikus, Kolozsvár
Korniss Péter – fotóművész, Budapest
Dr. Kovács András – művészettörténész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Kovács Zoltán – egyetemi docens, Kolozsvár
Könczey Elemér – grafikus, Kolozsvár
Márton László – vállalkozó-igazgató, Gyegyószentmiklós
Molnár Judit – szerkesztő, Nagyvárad
Dr. Nagy Mihály Zoltán – történész, elnökhelyettes, Román Kulturális Intézet, Bukarest
Dr. Pomogáts Béla – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Singer Júlia – biostatistikus, Budapest
Szász István Tas – orvos, Leányfalu
Dr. Szász Zoltán – történész, tudományos tanácsadó, Budapest
Dr. Tamás Ernő és Sedlmayer Ella – Sopron
Dr. Tankó Attila – orvos, Budapest



A lapszámot szerkesztette:

Balázs Imre József

Adorjáni Panna (1990) – író, színi-kritikus, Budapest

André Ferenc (1992) – költő, szerkesztő, Helikon, Kolozsvár

Balázs Imre József (1976) – egyetemi docens, PhD, BBTE, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár

Biró Annamária (1980) – irodalomtörténész, PhD, EME, Kolozsvár

Csapody Miklós (1955) – irodalomtörténész, PhD, Budapest

Csutak István (1956) – zenész, mérnök, Csíkszereda

Demény Péter (1972) – író, szerkesztő, Látó, Marosvásárhely

Gagyí József (1953) – antropológus, egyetemi tanár, Sapientia EMTE, Alkalmazott Társadalomtudományok Tanszék, Marosvásárhely

Győri Sánta Kinga (1973) – képzőművész, Nagybánya

Kinde Annamária (1956–2014) – költő, újságíró

Kónya Marcell (1992) – mesterképzés hallgató, Debreceni Egyetem, Debrecen

Milea, Ada (1975) – színész, zenész, Kolozsvár

Nagy Károly (1930) – ny. egyetemi adjunktus, Kolozsvár

Papp-Zakor Ilka (1989) – író, Budapest

Paulik Hilda (1992) – mesterképzés hallgató, BBTE, Kolozsvár

Romsics Ignác (1951) – történész, az MTA rendes tagja, egyetemi tanár, Eszterházy Károly Egyetem, Eger

Sánta Miriám (1993) – mesterképzés hallgató, BBTE, Kolozsvár

Tamás Csilla (1990) – kulturális menedzser, Kolozsvár

Telegdi-Csetri Áron (1976) – önkéntes kutató, Népszerűségkutatási Központ, BBTE, Kolozsvár

L. Varga Péter (1981) – tudományos munkatárs, ELTE BTK, Budapest

TÁMOGATÓK



nka
Nemzeti Kulturális Alap



„Az alternatív kultúrára való igény a kultúra demokratizálódásának igényéből fakad.”

(Papp-Zakor Ilka)

ISSN 1222 8338



5 LEJ
500 FT

CULTURA VERSURILOR MUZICALE
THE CULTURE OF SONG LYRICS