

Trever Hagen

Zenélés a „víg gettóban”*

A cseh underground 1968 és 1989 között

Jelen írásban egy empirikus esettanulmány keretében vizsgálom a csehszlovákiai, nem hivatalos underground közösséget. Elsősorban arra keresem a választ, hogy miként csatlakoztak az undergroundhoz a résztvevők, s milyen élmények érték őket itt az 1960-as évek végétől az 1980-as évek végéig. Az underground közösség vizsgálatával az a célom, hogy kétféle módon közelítsem meg a „zene mint erőforrás” (*music-as-resource*)¹ nem hivatalos használatait és újrafogalmazásait. Egyrészt azt vizsgálom, hogy a zene milyen hatással van a közösségépítés folyamatára, másrészt pedig azt, hogy pontosan milyen szerepe van a kollektív cselekvésben. Arra keresem tehát a választ, hogy a „zene mint erőforrás” miként alakul az ún. „alkotói korlátozás” időszakában, vagyis egy olyan helyzetben, amikor az elnyomás paradox módon új lehetőségeket teremt a kreatív tevékenységek számára. Az „alkotói korlátozás” – azaz a cenzúra, a betiltás, a zeneipar államosítása, a meghallgatások, a kritika – jelen van a zene létrehozásánál, a termékek későbbi fogyasztásánál, a zenével kapcsolatos különféle társadalmi szokásokban, és arra is kihat, hogy a résztvevők milyen jelentést kölcsönöznek a zenei anyagoknak. A nem hivatalos underground zenélésen (*musicking*)** keresztül bemutatom, hogy a „zene mint erőforrás” új és társadalmilag fontos kulturális szokásokat tett lehetővé, amelyeket a résztvevők kötetlen módon sajátítottak el a zenében és a zene által. E tanulási folyamat leckéi azután ugródeszkát jelentettek az alternatív, hivatalosan nem elismert vagy underground létezésformák felé, melyek egy sajátos kulturális tér és közösségi forma létrejöttéhez vezettek.

* A címválasztással a szerző a *The Merry Ghetto* című füzetecskére utal, amely a *Plastic People of the Universe* nevű rockzenekar első – *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned* című – lemezével együtt jelent meg, s az 1970-es évektől egyúttal a cseh underground széles körben használt megnevezésévé vált. (A Szerk.)

¹ Utalva arra, hogy a zene képes létformákat teremteni, átformálni és kiterjeszteni. Vö. DeNora 2000.

** A „musicking” kifejezést nem könnyű a magyar nyelvben egyetlen szóval visszaadni. A zene-szociológiai szakirodalom azt a fajta zenélést érti alatta, amelyben nemcsak az előadó zenészek, hanem a zenét bármilyen formában hallgatók is aktívan részt vesznek. A továbbiakban a „zenélés” kifejezés erre a fogalomra utal. Bővebben lásd a *Csatlakozás az undergroundhoz: közösség, zenélés, zenei élmény* című fejezetet. (A Szerk.)

A CSEH UNDERGROUND RÓL RÖVIDEN

A cseh underground² nagy vonalakban és röviden felfogható úgy, mint a csehszlovák társadalmi és kulturális élethez való sajátos érzelmi és szellemi viszonyulás. Más szóval, egyszerre külső megjelenés és cselekvési forma, illetve a világnézetet és a világról alkotott elképzeléseket meghatározó életérzés és mentális állapot. Kialakulása a prágai tavasz idejére tehető, de ugyancsak hatottak rá az 1960-as évekbeli csehszlovák *bigbit* szcénájának *elő-underground* együttesei, így kezdetét nehéz pontosan meghatározni.

Az underground a prágai tavaszt követő szovjet megszállás alatt jött létre, és igen sokféle kulturális forrásból táplálkozott. Kulturális terét egészen az 1989-es demokratikus átalakulásig folyamatosan tágította saját kiadású illegális szövegek (szamizdat) és hanganyagok (magnitizdat) segítségével. A rendszerváltást követően az underground újrafogalmazta önmagát, és a mai napig is működik. Az underground olyan zenészek, költők és írók köré csoportosuló, sajátos beállítottságú személyek hálózataként alakult ki, akiknek az alkotásait üldözte és betiltotta az 1970-es és 1980-as évekbeli csehszlovákiai normalizációs időszak szélsőségesen szigorú cenzúrája. Közülük sokan zenészek voltak, és a hatvanas évek nyugati rockzenéjének rajongói, amelyet többek között a *The Fugs*, a *Captain Beefheart*, a *Velvet Underground* és Frank Zappa képviselt. Az ellenkultúra olyan alakjaiért lelkesedtek, mint Allen Ginsberg,³ Jack Kerouac és Andy Warhol, de támogatói voltak számos cseh együttesnek, költőnek, kulturális személyiségnek és mozgalomnak is. Ezeknek a zenészeknek többnyire végül megtiltották, hogy hivatalosan játszanak, azonban sokuk számára fontos volt, hogy továbbra is az ízlésüknek megfelelő zenét játszhassák és hallgathassák, inkább, mint hogy csatlakozzanak az 1970-es évek „normalizált” Csehszlovákiájában a „szellemi szegénység kereskedelmi tengeréhez”,⁴ s konformista módon igazodjanak a rendszer zenei követelményeihez. Ahogy az underground egyik tagja megjegyezte: „jobb volt egyáltalán nem játszani, mint azt játszani, amit a rendszer megkövetelt”.⁵

Az underground nagyon sokszínű, több generációt felölelő tér volt, amely egyaránt magában foglalt hippiket, folkénekeseket, történészeket, teológusokat, rockzenészeket, festőket, fényképészeket, feministákat, radiká-

² A cikkben inentől az „underground” kifejezés a cseh undergroundra utal.

³ 1965-ben Allen Ginsberg két hónapot töltött Prágában, ahol előadásokat és vers-felolvasásokat tartott, cseh költőkkel találkozott, és szemináriumokat tartott a jógáról. Ginsberget a „majális királyává” koronázták a Károly Egyetem hallgatói. Hat nappal később, Antonín Novotný, Csehszlovákia elnöke kiutasította az országból, amit elkobzott jegyzetfüzetével indokolt, melyek „a szexről és a politikáról vallott szokatlan nézeteket, különös álmokat és véleményeket” tartalmaztak (Ryback 1990). Ginsberg versei és írásai gyakran szerepeltek a *Vokno* című samizdat folyóiratban az 1970-es évek elején és az 1980-as években. Ginsberg és a folyóirat szerkesztője, František Stárek végül 1990-ben találkozhatott New Yorkban.

⁴ Jirous 2006 [1975]: 7. (A tanulmányban közölt idézeteket Lengvári Ágnes fordította – A Szerk.)

⁵ Jirous 2006 [1975]: 7.

lis marxistákat, környezetvédőket, drogfüggőket és absztinenseket, s amely a hetvenes-nyolcvanas évek során mindinkább elterjedt az országban, egyre népesebb táborra szert téve.⁶ A tagok közösségüket „víg gettónak” nevezték, amely egyszerre utalt egyfajta érzelmi állapotra, egy tényleges helyre és egy bizonyos társadalmi-politikai attitűdre.

A résztvevők sokféleségének, társadalmi háttér, foglalkozás, kor és nem szerinti igen vegyes összetételének figyelembe vétele nélkül nem lehet megérteni a cseh underground sajátos képződményét, összevetve a keleti blokk, Nyugat-Európa vagy Észak-Amerika korabeli alternatív közösségeivel és szubkultúráival. Véleményem szerint a zene – pontosabban a zenéhez kapcsolódó megannyi társadalmi tevékenység – kulcsfontosságú annak megértésében, hogy egy ilyen sokszínű csoport, amely sokszor földrajzilag is szétszóródott, hogyan tudott közösséggé válni és egy közös világnézetet létrehozni.

Az underground sokrétű példáján keresztül szemügyre vehetjük, mit is jelent a „cselekvő zene”, továbbá folyamatában figyelhetjük meg a kollektív zenei élmények kialakulását és működési mechanizmusát is. Felismerhetjük általa, hogy a zene aktívan közreműködik a társadalmi kapcsolatok kialakításában, nem csupán tárgya azoknak. A cikkben három témát járok körül: először is megvizsgálom, miként indult útjára és vált egyre jelentősebbé ez a kollektív jelenség. Ennek bemutatásakor a résztvevők zenélési szokásain keresztül az elfojtott kultúrára és a zenére mint társadalmi cselekvési mintára helyezem a hangsúlyt. Másodsorban arra keresem a választ, hogy miként fogható fel egy kulturális tér létrehozása és közösséggel való kapcsolata. Ez egy kreatív, inspiratív tér, amelyből az egyén erőt merít; az informális tanulás tere ez, nem pedig a cselekvés meghatározója;⁷ egy olyan hely, amely folyamatosan elmozdul, felbukkan, növekszik, változik az időben. A kulturális tér a közösségépítés alapanyaga, a zene pedig az eszköz, amely mindezt lehetővé teszi. Végül annak módozatait és rítusait vizsgálom, hogy a zenei élményen keresztül hogyan lehetett belépni ebbe a kulturális térbe.⁸ Más szóval azt próbálom felderíteni, hogy miképpen csatlakozott valaki az undergroundhoz és hogyan tanult ott kollektív, kötetlen módon, illetve vizsgálom azt is, hogy milyen jelentősége van egyáltalán az underground zenének.

E témák tárgyalásánál először megvizsgálom a kölcsönös kapcsolatot a zenélés és a zenei élmény fogalmai között, illetve azt, hogy miként biztosították ezek a megfelelő szintű tudatosságot és az underground iránti elkötelezettséget a résztvevők számára. Elemzem továbbá, hogy a létrejött kulturális térben milyen módon lehetett közösséget építeni. Ezután bemutatom magát a kulturális teret, s azt, hogy az mennyiben befolyásolja a résztvevők cselekedeteit, és hogyan kapcsolódik azokhoz a kollektív erőfeszítésekhez, amelyek közvetlenül vagy közvetve hatással vannak a társadalmi és politikai változásokra.

⁶ Machovec 2006.

⁷ Eyerman 2006: 19.

⁸ Ennél az elemzésnél Gomart és Hennion kutatására támaszkodom: Gomart – Hennion 1999.

MÓDSZEREK

A cseh undergroundról szóló tanulmányom több mint négy év alatt összegyűjtött etnográfiai interjúkra, a kortárs underground tevékenységek résztvevő megfigyelésére, valamint Csehország és Magyarország levéltáraiban végzett kutatásokra támaszkodik. Az interjúadatok nagyjából háromféle csoporttól származnak; ezeket „underground tagoknak”, „perifériás hallgatóknak” és „nem underground művészeknek” nevezem. A „perifériás hallgatók” kifejezés azokra utal, akik fogyasztottak ugyan szamizdat és magnitizdat kulturális termékeket, de – földrajzi vagy generációs okokból, vagy mert hiányzott a megfelelő hálózati kapcsolatuk illetve a kézzelfogható underground „tőkéjük”, mint például a hosszú haj – nem vettek részt underground fesztiválokon. A harmadik, a „nem underground művészek” csoportja olyan cseh zenészeket foglal magában, akik inspirálóan hatottak a cseh undergroundra vagy részt vettek informális zenélésben az 1970-es és 1980-as években, de közvetlenül nem működtek közre az underground zenélési gyakorlatokban.

Résztvevő megfigyelésem részeként jelen voltam számos olyan rendezvényen, melyek a cseh kultúra úgynevezett underground reneszánszához köthetők – fesztiválokon, költői felolvasásokon, megemlékezéseken, kocsmákban vagy lakásokon rendezett kis létszámú, kötetlen összejöveteleken. Maga az underground reneszánsz egy húszévenként ciklikusan változó kulturális-politikai trendet követ, amelyet Václav Havel írt le.⁹ Az elmúlt években számos olyan eseményről emlékeztek meg nyilvános vagy magánünnepségek keretében, amelyekben az undergroundnak történelmi szerepe volt. Ilyen volt például az emberi jogok csehszlovákiai megsértése ellen tiltakozó *Charta '77* alapításának 30. évfordulója (2007), a Varsói Szerződés országai által végrehajtott csehszlovák megszállás 40. évfordulója (2008) vagy a *bársonyos forradalom* 20 éves évfordulója (2009). Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az underground csak most bukkant fel újra – mi sem állna távolabb az igazságtól. 1989 óta a lemezkiadók folyamatosan újítanak fel és adnak ki korábban felvett underground zenei anyagokat, és új felvételek is készülnek a fiatalabb generáció új együtteseivel: bizonyos tekintetben az „underground hangzás” immár külön műfaj lett. A cseh könyvkiadók újra életre keltették az underground szamizdatot regények és visszaemlékezések formájában, s az underground egyes tagjainak életéről még televíziós dokumentumfilmek is készültek. Az underground tehát továbbra is aktív és létező jelenség a kommunizmus utáni Csehszlovákiában és utódállamaiban.

Az általam végzett levéltári kutatást három, fenomenológiai szempontból különböző levéltárban végeztem. Egyrészt kutattam az állami titkosrendőrség levéltárában (ÚSTR) házkutatások, rendőrségi eljárások, kollaboráns tanúnyilat-

⁹ Ezek: a kommunista hatalomátvétel 1948-ban, a szovjet megszállás 1968-ban és a forradalom 1989-ben.

kozatok iratait keresve;¹⁰ másrészt az 1948 és 1989 között kiadott cseh szamizdatok, illegális kiadványok levéltárában (Libri Prohibiti); végül a budapesti Nyílt Társadalom Archívum Szabad Európa Rádió szekciójában. Ez utóbbiban találhatóak a cseh menekültekkel készített kérdőívek alapján a belső politikai és kulturális ellenállásról írott helyzetjelentések, valamint különféle rádióadások átiratai is. Ezen kívül levéltári kutatást végeztem a budapesti Artpool Művészetkutató Központban és a varsói Karta Központban is. Bár ezek közvetlenül nem befolyásolták a cseh undergroundról szóló empirikus munkámat, kutatásomnak keretet nyújtottak, és segítettek abban, hogy írásomat a megfelelő kontextusba helyezzem.

Az underground elemzése ebben a cikkben egy megalapozott elméleti megközelítésre épül, mely feldolgozza a fent említett forrásokból gyűjtött adatokat. Úgy gondolom, hogy bár írásom egy igen specifikus esettanulmány, mégis lehetővé teszi, hogy elméleti következtetéseket vonjunk le az elemzésből, és általánosabb kérdéseket is megválaszoljunk az elnyomásra, a változásra, a kulturális alkotásra és a világnézeti változásokra vonatkozóan.

AZ 1960-AS ÉVEK: A „BIGBÍT” ÉS A PRÁGAI TAVASZ

A kommunista rezsim folyamatosan próbálta elfojtani az emberek „modern, nyugati burzsoá zene [... és] dekadencia iránti vonzódását, sőt igényét”,¹¹ s ehhez kapcsolódóan a *felforgató* zenéket is megkísérelte felszámolni. Ennek ellenére Sztálin 1953-ban bekövetkezett halálát követően a rock and roll virágzásnak indult Csehszlovákiában, csakúgy, mint az egész blokkban, s népszerűsége és jelenléte a hatvanas évek második felében egyre nőtt.

Az 1960-as évek izgalmas csehszlovák zenei, film-, képzőművészeti és irodalmi termése elárasztotta az Antonín Novotný¹² által vezetett kommunista pártot, melyre mind saját tagjai, mind az állampolgárok nyomást gyakoroltak a sajtó állami cenzúrájának enyhítése érdekében.¹³ Amikor 1968. január 5-én Alexander Dubček váltotta fel Novotnýt a kommunista párt élén, elhozva az ún. emberarcú szocializmust, megkezdődhetett az „alkotói korlátozások” tavaszi olvadása. A *prágai tavasz* alatt az állam fokozatosan csökkentette az ellenőrzést, s így lehetővé tette a művészeti élet autonómiájának növekedését és a cenzúra szigorának enyhülését. A cenzúra mérséklődésével párhuzamosan néhány cseh szerző nemzetközi nyilvánosságra tett szert, többek között Pavel Kohout és Václav Havel

¹⁰ *Ústav pro Studium totalitních režimů* – a 2008 februárjában nyílt Totalitárius Rendszerek Tanulmányozásának Intézete, amely tartalmazza az *Archiv bezpečnostních složek*, azaz az Állami Titkosrendőrség archívumát.

¹¹ Zsdanovot idézi: Ryback 1990: 11.

¹² Antonín Novotný volt a Csehszlovák Kommunista Párt (Komunistická Strana Československa) első titkára 1953 és 1968 között, Alexander Dubčeket megelőzően.

¹³ Azok a párttagok, akik maguk is írók voltak – például Ivan Klíma, Ludvík Vaculík, Milan Kundera, Pavel Kohout, valamint Václav Havel (aki nem volt párttag) – nyomást gyakoroltak az államra a cenzúra megreformálása érdekében.

drámaírók, akik külföldön is sikereket értek el színházi munkáikkal. Ez nemcsak presztízsüket és jogdíjaikat emelte, hanem nemzetközi kapcsolatok formájában a társadalmi tőkájüket is. Mivel mindketten aktív ellenzéki szerepet vállaltak Dubček reformjait követően, ezek a kapcsolatok kritikusként és létfontosságúnak bizonyultak a pártállami hatalom megdöntéséhez vezető lépések során.

Bár Dubček Csehszlovákia stratégiai jelentőségű szereplője volt, hiszen tekintélyes társadalmi tőkét halmozott fel a Szovjetunióban töltött évei alatt, az általa végrehajtott reformokat mégsem nézték jó szemmel Moszkvában. A szovjet rosszállást drámai módon érzékeltette, hogy a Szovjetunió a Varsói Szerződés tagállamainak – Bulgáriából, Lengyelországból, Magyarországról és az NDK-ból verbuvált – 175000 főnyi hadseregével 1968. augusztus 21-én megszállta Csehszlovákiát.¹⁴

A megszállást követően, ahogy Vladimír Kusin is megállapítja, a Varsói Szerződés katonáinak interakciója „a csehszlovák közönséggel oly módon alakította a történelmet, melyre főnökeik a Kremlben egyáltalán nem számítottak. A nemzet első reakciója nem a félelem volt, hanem a keserűség és a düh.”¹⁵ Ezt jelzi a szovjet megszállás elleni küzdelem és tiltakozás: 1969. január 16-án a 21 éves filozófia szakos hallgató, Jan Palach felgyújtotta magát a Vencel téren, a Nemzeti Múzeum előtt. Három nappal később belehalt égési sérüléseibe a kórházban. Január 23-ig négy másik fiatalember követte a példáját. Jan Palach máig az erőszakmentes ellenállás erőteljes szimbóluma a Cseh Köztársaságban: neki és négy követőjének emlékművet állítottak a prágai Vencel téren, ahol megemlékezéseket és koncerteket is tartanak.

AZ ELŐ-UNDERGROUND ÉS A THE PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE

A *prágai tavasz* végét megelőző időszakot, mely a hatvanas évek elején a rock and roll együttesek számának ugrásszerű növekedését hozta, *elő-undergroundnak* nevezik az underground képviselői, azokat a zenekarokat értve ez alatt, melyek életmódja és zenei stílusa később ösztönzően hatott az undergroundra. Ahogy azt az underground vezető teoretikusa, Ivan Jirous megjegyzi, az egyik leginkább figyelemreméltó együttes ekkoriban a *The Primitives* volt, amely az amerikai pszichedelikus zenére alapozta stílusát, s happeningekből kölcsönzött elemeket felvonultató, bonyolult színpadi előadásokat tartott. Az együttesrel „egy új jelenség – az underground zene – köszöntött be, még akkor is, ha azt a közönség nem annyira intellektuális, mint inkább érzelmi és zsigeri alapon értette meg”.¹⁶ Ami a dalfeldolgozások repertoárját illeti, Jirous szerint „a cseh együttesek által előadott angol és amerikai rockszámok kulcsfontosságúak voltak a helyi színtéren”.¹⁷ A *The Primitives* menedzsere a hatvanas évek végén a művészettörténész

¹⁴ Ryback 1990: 78.

¹⁵ Kusin 1978: 17.

¹⁶ Jirous 2006 [1975]: 11.

¹⁷ Jirous 2006 [1975]: 11.

Jiros volt, aki később az underground egyik legismertebb bandáját, a *The Plastic People of the Universe*-t is menedzselte. A *The Primitives* tagjai az „underground atyjáiként”¹⁸ vonultak be a csehszlovák rocktörténetbe, akik lehetővé tették az underground kulturális terének létrejöttét.

A *The Plastic People of the Universe (PPU)* 1968 szeptemberében, az *elő-underground* bandák megalakulása és a *prágai tavasz* reformja idején jött létre; tagjainak többsége ekkor még csak 19 éves volt. Amikor a *The Primitives* 1969 áprilisában feloszlott, a továbbiakban a hasonló előadásmódot képviselő *PPU* töltötte be az így keletkezett kulturális űrt. Ekkoriban a *PPU*-t még hasonló célok vezérelték, mint a hatvanas évek végének legtöbb rockzenekarát: professzionális előadói státust elérni a szocialista rendszeren belül, hogy így hangszerrekhez, erősítőkhöz juthassanak, s fizetett fellépéseken vehessenek részt.

A Varsói Szerződés csapatainak bevonulása után Csehszlovákia továbbra is nyitott maradt a rock and roll áramlataira, amit jól bizonyít az 1968 decemberében megtartott prágai *Második Big Beat Fesztivál*. A korlátozások csak később, a hetvenes évek normalizációs időszakában kezdődtek, mint azt a későbbiekben látni fogjuk. A *PPU* létrejöttét részben az a megszállást megelőző szociokulturális tér tette lehetővé, melyet a rock and roll állami szabályozásának hiánya teremtett meg. A hetvenes évek közepének prágai időszaka igen jelentős volt a csehszlovák együttes-alapítások tekintetében, amit Jiros a következő kérdéssel illusztrál:

„hogyan lehetne a Csehszlovákiában ma [1975] létrejött együtteseknek bármilyen valódi esélyük a túlélésre, ha nincs olyan spontán zenei közeg, amelyben találkozhatnának, összehasonlíthatnák nézeteiket, együtt játszhatnának, és járhatnak a saját útjukat, amelyen saját, szabadon választott zenei ízlésük és mindenekfelett az összetartozás vezérli őket?”¹⁹

Ha összehasonlítjuk az 1960-as és az 1970-es évekbeli Csehszlovákiát, radikális kulturális változást fedezhetünk fel, amely a társadalmi tér drámai átalakulásának az eredménye. Más szóval, a prágai előadóhelyek bezárása, mely az 1950-es évek zsdanovi kultúrpolitikájához való visszatérés eredménye volt, megszüntette azokat a fizikai tereket, ahol a fiatalok korábban összegyűlhettek és találkozhattak egymással. Az intézkedés vitathatatlanul a lakásokon és vidéki házakban tartott magánelőadások felvirágzását eredményezte.

A *PPU* még a normalizáció kezdete előtt, 1969-ben lépett fel először; ekkorra már hivatalosan elismert együttes volt,²⁰ s így állami tulajdonú hangszereken és

¹⁸ Jiros 2006 [1975]: 11.

¹⁹ Jiros 2006 [1975]: 11.

²⁰ A *PPU*-nak ún. *zřizovatel* státusa volt az állami Prágai Kulturális Központ ügynökségnél, amely a zenészek háromszintű állami besorolásának egyik kategóriája volt Csehszlovákiában. A *přeb-
ravkj* és a *zajmout umělcka činnost* volt a két alacsonyabb szintű kategória. Mindegyik szint egy-egy zenészi színvonalat képviselt a profitól az amatőríg, s így meghatározta, hogy a zenészek hol játszhattak, mennyit kereshettek, mennyi utazási hozzájárulást kaphattak, milyen hangszerket biztosított részükre az állam stb.

felszereléssel játszhatott.²¹ A *PPU* még ebben az évben találkozott Ivan Jirouszal a *Beat Salon* fesztiválon. Jirous, aki Andy Warhol és a modern művészet nagy tisztelője volt, jelentősen hozzájárult a *PPU* művészeti és esztétikai fejlődéséhez, valamint ahhoz, hogy az együttes tagjai pszichedelikus rockerekből „underground művészekké” váljanak.²² Milan Hlavsa visszaemlékezése szerint Jirous tömören úgy jellemezte a különbséget a két – a pszichedelikus és az underground – stílus között, hogy az „undergroundban nincsenek tüzek”,²³ vagyis hiányoznak a színpadi pirotechnikai mutatványok.

Ezt követően a *PPU* koncertjei 1969 és 1970 között sajátos zenei fejlődést mutattak, amely jól szemlélteti, hogy a *PPU* egy olyan társadalmi kontextusba ágyazta a szerzeményeit, amely előrevetítette az underground „második kultúrájának” létrejöttét. Olyan mágikus témákat építettek be a zenéjükbe, mint a *Mabinogion* és a *mabinogi* kelta mítoszok, melyekben az „elbeszélések közös témája a valóságos és a mágikus világok, valamint az Én és a Másik közötti kapcsolat”.²⁴ Dalszövegeikben felbukkan a 16. századi német varázsló, Agrippa alakja is, továbbá írtak egy *Világegyetem Szimfónia* című dalsorozatot is (minden bolygóról egy-egy dallal). Véleményem szerint mindezzel a *PPU* egy alternatív tudatmódot biztosító kulturális tér alapköveit rakta le, amelyben a közönség tagjai a zenei előadás révén a mindennapi valóságot valami mágikussá, *másvilággivá* alakíthatták át. A *PPU* ezzel olyan korabeli nyugati előadóművészek mellé sorakozott fel, akik a zene segítségével szintén a valóság átformálására törekedtek, mint például Sun Ra, Karlheinz Stockhausen, George Clinton és a *Parliament Funkadelic*, valamint David Bowie alteregója, *Ziggy Stardust*.

A *Világegyetem Szimfónia* 1969-es, Manes Galériabeli²⁵ előadása kapcsán a sajtó így írt egy korai *PPU* koncertről:²⁶

„És vége. A terem lassan kiürül, kinn folytatódik a mindennapi este a mindennapi világban, amelyet három órája hagytál ott, hogy meglátogass egy másikat, és most visszatérsz a sajátodba. Csak a bizonytalanságérzés marad, amely mindig elfog, ha olyasmivel találkozol, ami rajtad kívül lakozik.”²⁷

A Manes átlényegítését úgy tudták elérni az előadás segítségével, hogy egymás mellé állították a világtűrt és „jelenlegi, földi hazájukat”, hogy ezál-

²¹ Riedel (ed.) 2001 [1997]: 15.

²² Jirous és a *PPU* kapcsolatát jól szemlélteti, hogy a *PPU* basszusgitárosa, Milan Hlavsa így írta le Jiroust: „több volt, mint a menedzserünk. Szellemi vezetőnk, inspirációnk volt” (idézi Murphy 1982: 7).

²³ Hlavsa – Pelc 2001: 15.

²⁴ Jirous 1997: 246.

²⁵ Neves művészeti galéria Prágában. Itt tartották a Csehszlovák Szürrealista Csoport elő kiállítását 1935-ben.

²⁶ Nem tudni pontosan, hogy melyik újságból származik az idézet, mivel csupán egy *PPU* lemezborító idézi.

²⁷ N. n. 1978: 11.

tal „alapvető ellentmondást kifejező ellentétek egész sorát fogadhatták be”, melyek, legalábbis az érzékek szintjén, elindították a társadalmi világ határainak elmosódását.²⁸

A cseh filozófus, Jan Patočka szerint a (világ)úr Dosztojevszkij egyik történetében olyan hely, ahol az emberek ártatlanságban és boldogságban élnek.²⁹ Az úr reprezentációja egy utópisztikus hangulatú alternatív társadalmi teret mutat, ahol nincsenek földi kötöttségek, s ahol az emberek valóban létre tudnak hozni egy igazságon és bizalmon alapuló társadalmat. A PPU az úr reprezentációja segítségével egy zenei szertartások által transzformált alternatív teret hozott létre, előrevetítve a korai underground közösségépítő tevékenységét.

„ALKOTÓI KORLÁTOZÁS” CSEHSZLOVÁKIÁBAN: NORMALIZÁCIÓ ÉS ZENE

Ahhoz, hogy megérthessük az 1968-at követő csehszlovákiai „alkotói korlátozást”, mely később több együtttest némított el, köztük a *The Primitivist*, mindenképpen meg kell vizsgálnunk a Moszkva által jóváhagyott, Gustáv Husák kormányzása alatt bevezetett szociális és gazdasági – ún. normalizációs – politikát. A hatalom megszilárdulása után 1970-ben a Husák irányította szocialista állam megkezdte a cseh társadalom normalizálásának politikai folyamatát, mely egészen 1989-ig tartott.

„A [normalizáció] a *status quo ante* visszaállítását és az 1968-as prágai tavasz liberális eretnekségeinek felszámolását célozta meg. Az egyik legfőbb normalizációs intézkedés az alapos cenzúra bevezetése volt.”³⁰

Habár ezt az időszakot gyakran jellemzik az 1950-es évekbeli sztálinista gyakorlathoz való visszatérésként, a normalizációt nem a nyílt elnyomás, hanem a jog világán kívüli társadalmi-gazdasági nehézségek jellemezték.

Csehszlovákiában az elégedetlen fiatalság elleni kormányintézkedések az 1950-es évek végétől jelen voltak. Ezek bizonyos tekintetben hasonlítottak az angliai és amerikai modernisták, rockerek, beatnikék és teddy boyok szubkulturális irányzataival szembeni fellépésekhez. A keleti blokkban ezeket a személyeket és csoportokat kipellengézték és megalázták a nyilvános szférában, illetve kitiltották őket a nyilvános helyekről: nem látogathatták a kávézókat, szállodákat, köztereket és parkokat. A kelet-csehországi Poděbrady városában például rendelet tiltotta a „hosszú hajúak” belépését „minden másodosztályú

²⁸ Cohen [2003] 1985: 51.

²⁹ Jan Patočka közreműködése a *PPU Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned* című bakelitlemezének jegyzeteiben fedezhető fel. A lemezt Angliában gyártották és Franciaországban adták ki 1978-ban (Patočka 1978: 53).

³⁰ Ulč 1978: 26. (Kiemelés az eredetiben.)

étterembe, a város összes szállására és hotelébe, Poděbrady város állami fürdőibe, a [fő]térre és a [városi] parkba, a színházba, a moziba, a könyvtárakba és a város egyéb kulturális egységeibe”.³¹

A fiatalok kultúrájához kapcsolódó rendelkezések mind ugyanabból a vélt veszélyből táplálkoztak, amely sok tekintetben hasonlított egyes nyugati politikai döntéshozók és rock and rollt kritizálók álláspontjához: a beat-, a rock- és a tánczene huliganizmushoz és erkölcstelenséghez vezet. A fiatalok közül azonban sokaknak többet jelentett ez a zene egyszerű lázadásnál: utat a „szabadság” szellemi és fizikai formáihoz.

A rezsim politikája a huliganizmust bizonyos szokások körül konstruálta meg, melyek többnyire az angolszász Nyugatról származó popkultúrához kötődtek. Ez a politika lehetővé tette az állami és a titkosrendőrségnek, hogy – bizonyos mértékig – ellenőrizze és korlátozza, hogy az emberek az országban milyen popzenét hallgatnak és milyen popzenei koncerteken vesznek részt. A hetvenes évek eleji Csehszlovákiában például a normalizáció korai hatásait a rajongók és a zenészek egyaránt megérezték, mivel rengeteg prágai zenés szórakozóhelyet bezártak, melyek addig fizikai teret biztosítottak a zenei találkozók számára. Mikoláš Chadima szaxofonos-gitáros szerint – aki jóformán egész karrierje alatt a legális-illegális előadások határmezsgyéjén lavírozott a szocializmusban – „a rock and roll azért kezdett eltűnni Prágából, mert a klubokat szép sorban bezárták”.³² Az elnyomást tovább tetézte, hogy 1968 és 1974 között háromezer rock- és jazz-zenészt tiltottak ki a művészeti ügynökségektől, amelyekhez tartozniuk kellett volna ahhoz, hogy hivatásszerűen működhessenek.³³

A csehszlovák állampárti „alkotói korlátozás” arra koncentrált, hogy a hivatalos rockbandákat kordában tartsa: előírta, milyen hosszú lehet a zenészek haja, korlátozta az amerikai zenei műfajok játszását, és átíratta a dalszövegeket.³⁴ A normalizációs politikában a kulturális formák illetően elfojtásának középpontjában a zenészek újraminősítő vizsgái álltak. Ezeket a vizsgákat két évente kellett kötelező jelleggel letennie minden olyan zenésznek, aki nyilvánosan és hivatalosan akart játszani. Bár 1970 és 1973 között a Husák-kormány mindent megtett azért, hogy megfékezze a fiatalok növekvő érdeklődését a rock iránt,³⁵ a vizsgák 1973-as bevezetése arra szolgált, hogy Csehszlovákiában a szocializmus egész hátralevő idejére különválassa egymástól a hivatalos és a nem hivatalos zenészeket. Chadima ezzel kapcsolatban felhívja arra a figyelmet, hogy:

³¹ ÚSTR 2380/K1/AB/66.

³² Ryback 1990: 141.

³³ Ramet (ed.) 1994: 59.

³⁴ Ryback 1990: 143.

³⁵ Például a Supraphon, a nemzeti lemezkiadó vállalat leállított és törölt minden olyan zenei projektet, amely túl sok angolszász témát tartalmazott. Helyettük rézfúvós zenét játszottak és rögzítettek.

„egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a hazai rockzenei világ két táborra szakadt. Egyrészt a hivatalos zenészekre, akik kreatív szempontból halottnak számítottak, és beletörődött profi zenészek lettek,³⁶ másrészt a nem hivatalos, kreatív zenészekre, akik az egyre növekvő underground tagjai lettek, vagy saját utakat jártak.³⁷

A rockzenei színtér újraformálását a normalizáció alatt részben azok a zenei ügynökségek hajtották végre, amelyeknél a zenészeknek engedélyt kellett szerezniük ahhoz, hogy játszhassanak nemcsak professzionális, de amatőr szinten is. Állami igazgatású intézményekként az ügynökségek cenzori feladatokat is elláttak: ők határozták meg, hogy mely zenészek adhatnak elő. Az előadói engedély megszerzéséhez azonban nemcsak zeneelméletből, hanem marxizmus–leninizmusból is vizsgázni kellett, s ugyancsak meg kellett felelni az előadásmódra, a lírai tartalomra és a hajhosszra vonatkozó kritériumoknak.³⁸ Chadima hét pontban foglalja össze, hogy egy zenésznek mihez kellett tartania magát, ha át akart menni a vizsgán:

„Egy: tilos az angol együttesnév! Kettő: tilos a hosszú haj! Három: tilos az angol dalszöveg! Négy: tisztességesen öltözködj! Öt: tilos a »túl vad« zene! Hat: tanuld meg a zeneelmélet alapjait! Hét: ne vitatkozz a bírakkal, és hagyd, hogy fényezzék magukat a rovásodra!”³⁹

Ezt a hét pontot a zenei ügynökségek meghallgatással, politikatörténeti szóbeli vizsgával és egy nyugati zeneelméleti írásbeli vizsgával tesztelték.⁴⁰ Bár a zenészek zenei képességeit felmérő vizsgák már a hatvanas években is léteztek, ezek az újraminősítő vizsgák olyan célt is szolgáltak, hogy meghatározzák egy zenész helyét a normalizált csehszlovák társadalomban. Az illető nem mehetett át a vizsgán, ha nem rendelkezett megfelelő tudással például „a munkáspárt történetéről, [...] arról, hogy ki volt a művelődési miniszter, [...] vagy hogy milyen nézeteket vallott a kommunizmusról”.⁴¹

A zenészeknek azonban adódtak lehetőségeik arra, hogy a hivatalos zeneiparon és ügynökségeiken kívül tevékenykedjenek. Ezek a lehetőségek ugyan korlátozottak voltak, de éppen emiatt, egyúttal gyümölcsözőek is. Gerald Stanton Smith⁴² szerint a sztálinista időszak alatt a zenészek négy lehetőség közül választhattak: elhallgathattak; kiküldhették külföldre a szerzeményeiket; emigrálhattak; az országban maradhattak, és titokban publikálhattak. Sztálin halála után, a kemény elnyomás alól felszabadulva a négy korábbi opció mellett három

³⁶ Azaz bevételért játszó zenészek.

³⁷ Vaniček 1997: 61.

³⁸ Vaniček 1997: 33–37.

³⁹ Vaniček 1997: 47.

⁴⁰ Vaniček 1997: 47–50.

⁴¹ Vaniček 1997: 49.

⁴² Smith 1984: 91–92.

további is felmerült: öncenzúra és/vagy kétértelmű dalszövegek; másolt anyagok terjesztése a közönség által; nem hivatalos tevékenység és előadások. Az elhallgatás és az öncenzúra kivételével az underground mindegyik lehetőséget ki tudta használni a különböző időszakokban, s ily módon sikerült kitágítania kulturális terét a rezsim „alkotói korlátozása” ellenére is.

A csehszlovákiai „alkotói korlátozás” mértékét jól érzékelteti a keleti blokk más országaival való összehasonlítás. Például a magyar rendszer rockzenére adott reakciói inkább a különböző fokú elfogadás/tiltás stratégiájára épültek, nem pedig a hivatalos és nem hivatalos zenészek különválasztására. A kommunista párt kultúrpolitikai vezére, Aczél György a „támogatás, tűrés, tiltás” elvét követte, ahol sokan a „tűrt” kategóriába estek.⁴³ Csehszlovákia esete tehát meglehetősen sajátos volt: számos zenei együttes bukkant fel a hetvenes évek nem hivatalos zenei világában, részben a normalizációs korlátozások eredményeként. Ezek közt találunk jazz-rock és alternatív formációkat, ellenzéki folkénekeseket és underground zenészeket, akik mind eltérő indíttatásból, más-más stratégiát alkalmazva éltek és játszottak a normalizációs időszakban, illetve utasították el a hivatalos csehszlovák zeneipart, kultúrát és társadalmat.

ZENE ÉS MÁSKÉNT GONDOLKODÁS MINT TUDAT

Jelen írás gondolatmenetének középpontjában az áll, hogy miként fogalmazódik meg a zene társadalmi szerepe. A kulturális szociológia és a kortárs zeneszociológusok⁴⁴ „erős programjának”⁴⁵ nézeti értelmében a zene aktív alakítója, nem csupán tükrö a társadalmi kapcsolatoknak. A hangsúly az implicit kultúrán van, azon, hogy miként fogalmazódik meg a művészeti formák jelentése az interakciók során, s ez milyen hatással van a társadalmi cselekvésre.⁴⁶

Ezen kívül a zene mint „én-technika” (*technology of the self*) szerepe is új szempontokat vet fel azzal kapcsolatban, hogy a zene miként épült be az 1989 előtti és utáni csehszlovák társadalomtörténetbe. Tia DeNora elmélete a zenéről mint én-technikáról azt vizsgálja, hogy az egyén miként használja a zenét az „én reflexív projektjében”, azaz a zene segítségével miként szabályozza az érzéseit, építi fel önmagát, alakítja ki és őrzi meg identitását, gyarapítja tudását és hoz létre cselekvési mintákat és háttereket.⁴⁷ Ez a zene társadalmi szerepére vonatkozó nézet eltávolodik azoktól az explicit kulturális termékektől, amelyek szemiotikai kódokat tartalmaznak, vagy amelyeken keresztül a társadalmi szerve-

⁴³ Lásd például Szemere 2001; Szőnyei 2005.

⁴⁴ Lásd például Tia DeNora, Antoine Hennion, Eric Clarke, Arild Berg, Ian Sutherland és Sophia Accord munkáit.

⁴⁵ Alexander – Smith 2005.

⁴⁶ Acord – DeNora 2008: 226.

⁴⁷ DeNora 1999.

zódés tanulmányozható; a zeneszociológia túlmegy a korábbi reprezentációkon, és a kultúra közvetlenebb tulajdonságait vizsgálja.⁴⁸

Adorno munkáiból merítve, a zene ebben az értelemben tudatformának tekinthető (az esztétikai anyagok egy olyan séma részét képezik, amely meghatározza, hogy egy cselekvő miképpen szembesül a valósággal, és hogyan építi fel azt), amely figyelemformákat, potenciális társadalmi kapcsolatokat, én- és közösségkonstrukciókat tesz lehetővé. Adorno azzal magyarázta saját rajongását Schönberg tizenkét hangú skálája iránt, hogy a zene aktiválni tudja a tudatot, és bizonyos tekintetben ki tudja rántani a hallgatót abból a fajta gondolkodásmódból, amely lehetővé teszi az elnyomó rezsimek felemelkedését. Adorno úgy vélte, hogy a kizárólag konvenciókon alapuló zene a társadalmi ellenőrzést és irányítást segíti, mivel csak bizonyos típusú gondolkodásmódokat enged meg.

„A populáris zene [...] »előre gyártott« érzelmi hasonulást hoz létre: boldogságot, szomorúságot vagy dühöt, azáltal, hogy a segítséget keresőknek segít abban, hogy ki tudják fejezni az érzéseiket.”⁴⁹

Ebben az értelemben Adorno és Sztálin hasonlóan gondolkodtak, ha figyelembe vesszük, hogy Sztálin az esztétikai anyagot (költészet) az emberi lélek irányítására alkalmas eszköznek tekintette, amennyiben az a szocialista realizmus államilag előírt esztétikáját képviseli.

DeNora a következőképp írja le a zene hatásmechanizmusát:

„Továbbgondolva a recepcióelmélet eredményeit, fontos, hogy a zene hatása függ attól, hogy a hallgatók milyen módon reagálnak rá, hogyan építik be a tetteikbe, s miként igazítják (bár nem szükségszerűen, és a legtöbbször nem tudatosan) cselekedeteiket paramétereikhez és tulajdonságaikhoz.”⁵⁰

A zenei struktúrák és tulajdonságok elsajátítása tehát aktívan alakíthatja a tudástermelést, az érzelmi folyamatokat és a tényleges cselekvést. Fontos azonban megjegyezni, hogy nem határozza meg ezeket; a zene inkább különböző létezési, gondolkodási, tudásszerzési és érzési módokat tesz lehetővé azáltal, hogy olyan anyagot nyújt, amelyhez a résztvevők valamilyen jelentést rendelhetnek, és azt saját céljaikra használhatják fel. A jelentés hozzárendelésének folyamata – összekapcsolás, artikuláció – cáfolja azt az elképzelést, mely szerint a zene önmagában jelentést hordoz, és helyette azt veti fel, hogy a jelentés társadalmi szinten jön létre, vagyis az emberek teremtik meg valós időben, valós helyzetekben.

Az elgondolás, mely szerint a zene létezésformákat tesz lehetővé, egyben politikai színezetet is ad neki. A csehszlovák hivatalos kultúra kontextusában ez azt jelenti, hogy a zenei anyag – amennyiben „nem megfelelően” használják –

⁴⁸ Witkin – DeNora 1997

⁴⁹ Adorno 1976, idézi: Acord – DeNora 2008: 227.

⁵⁰ DeNora 2003: 48.

gátolja a normalizáció nemzeti projektjét, mivel gondolkodásra és cselekvésre buzdít. Így tehát bármi, ami eltér a normalizált gondolkodástól, felforgatónak minősül, mert nem követi az állampárt által kijelölt utat – más szóval veszélyes.

Václav Havel az általa „poszt-totalitáriusnak” nevezett társadalomban egyértelműen kétfajta észlelési módot különít el egymástól.⁵¹ Az első idézet, amely egy csehszlovák zöldségest ír le, jól érzékelteti, hogy a normalizációs politika rejtett mechanizmusa miképp befolyásolta a polgárok gondolkodását:

„A zöldséges bolt vezetője kitesz a kirakatba egy plakátot a hagymák és a répák közé a következő jelmonddal: Világ proletárjai, egyesüljete! Miért teszi ezt? Úgy gondolom, nagy biztonsággal feltételezhetjük, hogy a boltvezetők nagy része soha nem gondolkozik el azon, milyen jelmondatot tesz ki a kirakatába, s nem is arra használja ezeket, hogy saját véleményét kifejezze. A plakát a hagymával és a répával együtt érkezett a zöldséges cég központjából. A boltvezető pusztán azért rakta ki a kirakatba, mert évek óta ez a szokás, mert mindenki így csinálja, mert így kell csinálni.”⁵²

Itt az egyén a saját cselekedeteiről való kritikai és független gondolkodás képességét veszíti el, amit helyette az állam gyakorol. Minden kreatív módon és társadalmilag elnyomó rendszer alapja az, hogy az emberek egy megszokott rend szerint cselekednek, és nem vesznek tudomást arról, ha bármikor konfliktusba kerülnek önmagukkal. Ugyanebben az esszéjében Havel a zöldséges gondolkodásmódjával szembeállítva mutatja be, miként is értelmezi a másként gondolkodást:

„Azok, akiket másként gondolkodóknak neveznek, nem holmi hivatásos szakértők, akik csoportérdekeket védenek, még kevésbé önmagukat alternatív uralkodó rétegként feltüntető politizálók. Épp ellenkezőleg, mindennapi aggodalmakkal élő mindennapi emberek ők, akik csak abban térnek el a többiektől, hogy kimondják azt, amit mások nem tudnak, vagy nem mernek kimondani. Az úgynevezett másként gondolkodó egyszerűen olyan valaki, aki csak oly módon hajlandó cselekedni, ahogy érzése szerint cselekednie kell, és aki emiatt – anélkül, hogy erre tudatosan törekedne, vagy ebben bármiféle örömét lelné – nyílt összetűzésbe kerül a hatalommal, pusztán saját gondolkodásmódjának, viselkedésének és cselekedeteinek belső logikája folytán. Azok az emberek, akik tesznek valamit ezért a független [csehszlovák] társadalomért, nagyon sokfélék: vannak köztük, akik alkotnak, nézeteket terjesztenek, vitatkoznak, tanítanak, énekelnek, elveket védelmeznek, kifejezik a gondolkodásaikat stb., függetlenül attól, hogy a hivatalos intézmények mit várnak el tőlük.”⁵³

Szemben azzal az elképzeléssel, mely szerint a másként gondolkodó vagy a szakadár olyasvalaki, aki elfordul egy csoporttól, vagy egyszerűen nem ért egyet a többséggel, Havel *belső logikát* hangsúlyozó definíciója alapján a másként gon-

⁵¹ Havel 1991 [1978]: 131.

⁵² Havel 1991 [1978]: 132.

⁵³ Havel 1991 [1978]: 132.

dolgot tudatformaként és cselekvési funkcióként értelmezhetjük. Ráadásul a *belső logika* szerinti viselkedés és cselekvés segítségével azt is könnyebben megérthetjük, mit jelent Havelnél az *igaz módon élés* fogalma (az igazság minden bizonnyal az egyik legkényesebb fogalom a kommunista időszak alatti élet kutatásában). Ha *igaz módon élni* egyszerűen annyit jelent, hogy az egyén saját belső logikáját követi, s ez néha politikai jelleget ölt, valamint ha – mint az előbb megállapítottuk – a zene lehetővé tesz bizonyos gondolkodási és létezési módokat, akkor beláthatjuk, hogy a zene kulcsfontosságú társadalmi erő volt az emberek cselekedeteinek formálásában a normalizáció időszaka alatt, s egyfajta gondolkodási és létezési paradigmát képviselt.

CSATLAKOZÁS AZ UNDERGROUNDHOZ: KÖZÖSSÉG, ZENÉLÉS, ZENEI ÉLMÉNY

Az undergrounddal kapcsolatban egy másik fontos, de bonyolult fogalmat is meg kell említenünk: a közösséget. Ahogy arra Gary Ansdell is rámutat, a közösség fogalmát többféleképpen is felfoghatjuk:

„Földrajzi közösségek: elkülönült földrajzi közösségek a hagyományos és az ipari forradalmat megelőző társadalmakban, később vallási-etnikai társuláson alapuló városi közösségek.

Reményközösségek: közös ideálokat valló, közös szellemiségen vagy igazságérzeten alapuló (vallási, hippie stb.) utópisztikus közösségek.

Érdekközösségek: közös identitáspolitikán (fekete, meleg, feminista) vagy mesterségen alapuló közösségek.”⁵⁴

Az underground különböző időpontokban mindhárom definíciónak egyszerre felelt meg: egy konkrét ország – a Csehszlovák Szocialista Köztársaság – határain belül működött; tagjai egy második kultúra, egy párhuzamos polisz létrehozásában reménykedtek; később az érdekközösségi mivolt is megjelent, a nem létező politikai jogok – a szólás- és véleménynyilvánítás szabadsága – kivívására tett erőfeszítések, többek között a *Charta '77* politikai követelései formájában.

A közösség eszméje e három forma mindegyikében magában foglal egy sajátos szellemi állapotot, amely valahol az egyéni és a kollektív, az én és a társadalom között helyezkedik el. Jelen írás szempontjából Victor Turner *communitas*-fogalma ragadja meg a legerőteljesebben és a leginkább analitikus módon a közösség definícióját, mely szerint a közösség „egy kulturális folyamat részeként

⁵⁴ Ansdell 2004: 77.

elért állapot, melyben kulturális termékeket használnak. Nem más, mint együtt-lét-*forma* – együttlét-mód.”⁵⁵

A közösség (*communitas*) itt egy olyan folyamat, amely magában foglalja az egyéni és a közösségi pólust, s amely idővel bontakozik ki az emberek konszenzuson alapuló, közös és összehangolt cselekvései által. Az underground esetében ezek a cselekvések leginkább a zenélést jelentik, a Christopher Small-i értelemben, aki a zenét és a zenei jelentést úgy határozza meg, hogy az nem a kottában és a szövegben lakozik, hanem a társadalmi cselekedetekben.

„Zenélés az, ha valaki bármilyen minőségben részt vesz egy zenei előadásban – akár előadóként, akár hallgatóként, akár a próbákon résztvevőként, akár az előadás anyagának létrehozójaként (más szóval zeneszerzőként), akár táncosként. Bizonyos esetekben a jelentést kiterjeszthetjük [bármire], aki a zenei esemény bármelyik aspektusához hozzájárul.”⁵⁶

Miközben Small kifejezetten az előadásra koncentrált, a zenére úgy tekint, hogy az a zenélés aktusa által nyeri el értelmét. A zenélés fogalmát sokféle cselekvési formára kiterjeszthetjük: koncerten való részvétel, rádióhallgatás, skálázás, dúdolgatás, zenére gondolás, a lemezzel együtt éneklés stb. Ennek értelmében, Small zenélés-fogalmának egy módosított formáját alapul véve, a zene társadalmi tevékenysége tette lehetővé és tartotta fenn az underground imént említett sokszínűségét azáltal, hogy „a különböző hangulatokat, energiaszinteket, figyelemmódokat egyfajta szellemi, fizikai és érzelmi egységbe” rendezte.⁵⁷ Az egyének zenélés által megteremtett egysége a *zenei communitas*, „az idő, a tér, a gesztusok és a tetterő közös világa, mely egyszerre biztosítja a sokféleséget és az egységet”.⁵⁸

Az undergroundbeli zenélés több fontos tevékenységcsoportot foglalt magában. Ezeket háromféle zenélési módba sorolom:

- *kulturális alkotás létrehozása*, például zeneszerzés és -előadás, vers- és prózaírás, képzőművészeti tevékenységek;
- *kulturális fogyasztási szokások*, például underground zenei „szertartásokon” való részvétel, szamizdat kiadványok olvasása, underground zene hallgatása, kiállítások megtekintése;
- *sajáttá tett szokások*, például a konvencionális etikett elvetése – leginkább hosszú haj növesztése és kommunákban élés.

⁵⁵ Ansdell 2004: 78. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵⁶ Small 1998: 9.

⁵⁷ Ansdell 2004: 78.

⁵⁸ Ansdell 2004: 84.

Kulturális alkotás létrehozása

Ivan Jirous úgy jellemezte az underground alkotói gyakorlatát, hogy az „autentikus, őszinte, bátor, büszke, keresetlen, nem üzleti célú, s a zeneszerzés által igaz módon megélt”.⁵⁹ Jirous leírása – mely 1975-ben szamizdatban terjedt el – körvonalazta az underground művészei számára, hogy mi a fontos a zeneszerzésben. Ezek az irányelvek elsősorban az underground együttesek zenézési formáira vonatkoztak: az előadásra, a próbákra és a hangfelvételre az „alkotói korlátozás” teremtette helyzetben. A zenei alkotás és befogadás kreatív folyamata tehát tudást teremtett: meghatározta, hogyan kell zenét hallgatni, és mire kell benne odafigyelni.

Az underground zenekarok előadásairól fennmaradt leírások szerint azok zeneileg „örömteliek, féktelenek” voltak, míg az undergroundon kívüli együtteseket általában „életidegennek, erőltetettnek, unalmasnak és kommersznek” minősítették. Ezek a motívumok különböző diszkurzív kontextusokban bukkantak fel: kocsmákban, szamizdatokban, próbákon és kommunákban. Ez a szemlélet oly mértékben beleivódott a zenei gyakorlatba, hogy a technikai virtuozitás vagy a zenei tudás nagyrészt jelentőségét veszítette; a legfontosabb szempont az „őszinte zenei kifejezés” lett. Ezt a megítélést még a *PPU*-ra is alkalmazták:

„A *PPU*-nak nem a zenei hozzáértése miatt sikerült megőriznie a hitelességét, hanem azért, mert a zenéje valódi meggyőződésből fakadt.”⁶⁰

Egy másik kritika „örömteli, felszabadult, spontán” eseményekként jellemzi az underground előadásokat, melyek az underground műfajon belül sokféle hangzásnak és stílusnak teret biztosítottak. Egy underground-tag például saját együtteséről, a hetvenes években alakult és még ma is zenélő *Hever a Vaselínáról* a következőket mondta:

„Azok az emberek, akikből hiányzik a lélek, mindent precízen, tökéletes rendben hajtanak végre. Az én bandám épp az ellenkezőjét teszi! Játsszani ugyan nem tudunk, de a játékba az egész lelkünket beleadjuk.”⁶¹

A zene tehát megteremtett egy olyan példaértékű szemléletet, amely mindenféle képességű, stílusú és képzettségű zenészt befogadott az undergroundba, az egyetlen feltétel az volt, hogy *őszinte* módon alkossanak. Ez a gyakorlatban annyit jelentett, hogy bárki underground-tagga válhatott, feltéve, ha *őszinte* volt.

⁵⁹ Jirous 2006 [1975]: 9.

⁶⁰ Jirous 2006 [1975]: 9.

⁶¹ Starek 2009.

Kulturális fogyasztási szokások

Az underground egyetlen nem cseh tagja, a kanadai Paul Wilson – aki tanárként működött Csehszlovákiában az 1960-as évek végén és az 1970-es években – először prágai belvárosi lakásokban tartott összejöveteleken találkozott a cseh undergrounddal, melyeken emlékei szerint rengeteg sör és knédli fogyott, miközben a jelenlévők Jirous kötetlen előadásait élvezték a cseh történelemről és kultúráról, s szertartásos módon nyugati lemezeket hallgattak:

„Feltette a kedvenc lemezeit egy ütött-kopott lemezjátszóra, amit egy régi, második világháborús rádióhoz csatlakoztatott... Én pedig hátradőltem, és hallgattam a Velvet Underground, a Captain Beefheart, a Doors és a Fugs számait, s ahogy hallgattam őket, olyan mélységet fedeztem fel a zenében, amit korábban soha, mintha csak először hallottam volna cseh füllel.”⁶²

Mindebből megérthetjük, hogy ezek a hangok hogyan váltak az underground élet szimbólumaivá, a hangok, a hangtechnikák és a zenehallgatás társadalmi szertartásának találkozása révén. A zenehallgatás fizikai tere egyebek mellett segített kontextualizálni az élményt. DeNora szerint ezek a kontextualizációs útmutatók voltaképpen „különböző szokások és szertartások, melyek a tapasztalat eredményeként bizonyos tartalmakat kapnak, s azután eszközként szolgálnak a megértés és a jelentésalkotás folyamatában.”⁶³

A cseh zenehallgatási szertartások kontextusában a zene átformálódott, s Wilson maga is átalakult egy olyan valakivé, aki „cseh füllel” hallgat. A zene ily módon a cseh történelem alternatív létformáit aláfestő háttérzenévé vált, a rock and roll pedig az előadások révén beépült a cseh zenei újjászületés, művészettörténet, ellenállás és politikátörténet szövetébe. Ezeknek az együtteseknek a hangzásvilága és a rituális hallgatás kontextusában való befogadása az esztétikai élmény elmélyítését biztosította nemcsak Wilson, hanem mindenki számára, aki abban a prágai lakásban zenét hallgatott. A zene egy „kívánatosabb, de legalábbis lehetséges” értelmezést nyert, amelyet a történelem és a kultúra egyaránt meghatározott.

A zene tehát „mintateremtő tevékenység” volt,⁶⁴ melyben a rock and roll nem egyszerűen egy 20. század második felére jellemző jelenségnek tekintették, hanem egy olyan létformának, amelyhez a történelem során megbélyegzett csehszlovák alternatív csoportok és egyének tapasztalatai szolgálták mintául és értelmezési alapul. Ez a mintateremtő tevékenység felszínre hozta a hagyományt: a múlt forrásaiból táplálkozott, amely aztán az én-tudat új formáinak megjelenéséhez és zene általi elterjedéséhez vezetett. Eyerman és Jamieson kifejezésével élve, ez „kultúra és politika kreatív újraegyesítése” volt.⁶⁵ Az underground tehát

⁶² Wilson 2006 [1983]: 20.

⁶³ DeNora 1986: 91.

⁶⁴ DeNora 2003: 63.

⁶⁵ Eyerman – Jamison 1998: 109.

oly módon tudta megteremteni „a múlt jelenlétét” a „múlt jelenbeli reprezentációi” által, hogy felidézte és a köztudatban életre keltette a cseh történelem ellenálló, felforgató, nem hivatalos és megbélyegzett alakjait. A múlt illetően jelenléte nagyban meghatározta azt, ahogy az underground saját helyét és létezési formáját értelmezte a cseh ellenállás palettáján.⁶⁶

A zenélésből és ezeknek a zenei szertartásoknak az élményéből táplálkozva az underground tagjai (a közönség és a zenészek) részt vállaltak a cseh kulturális emlékezet felelesztésében: „történelmi narratívákat használtak fel arra, hogy folytonosságot teremtsenek az identitás által”,⁶⁷ amely segített új kereteket szabni a cseh nemzeti történelemnek, de nem a hivatalos szövegek, hanem az alternatív, nem hivatalos élmény által. S ez a folytonosság nemcsak hogy megvalósult a múlt jelenbeli reprezentációja által, de az érzékekből fakadó és sajátta tett zenei élményben megtapasztalható is lett, amely a résztvevők tetteit és kapcsolatait egyaránt átformálta, s olyan *térképet* nyújtott az elkövetkező generációknak, amelyhez hozzá tudták igazítani a saját élményeiket, ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk.

A mintateremtő tevékenységen és a nyugati lemezek lelkes fogyasztásán kívül ezek a zenehallgatási szertartások olyan teret is biztosítottak a résztvevők számára, amelyben megtanulhatták, hogyan tudják a legintenzívebben és a legmélyebben átélni a zenei hatást.⁶⁸ Ez a helyzet a maga módján választ kínált egy sor kérdésre, mint például hogy miért fontos a zene, vagy hogyan és miért hat az emberre, ezáltal még erőteljesebbé téve a zenehallgatás tevékenységét és magát a zenét is.

Ebben a példában fontos, hogy a zenehallgatási szertartás lemezekhez kötődött – bár nem feltétlenül underground zenei együttesekéihez, mint a *DG-307*, a *Bílě Světlo*, a *The Plastic People of the Universe*, a *Svata Kárasek* stb. Azonban az a képesség, amikor „az ember engedi, hogy a zene a hatalmába kerítse”,⁶⁹ bármilyen technikai eszköz segítségével előhívható: a rádiótól kezdve a lemezjátszón át az új hangrögzítő és -másoló eszközökig, hogy csak a későbbi underground előadások szalagos magnós vagy kazettás felvételeit említsük. Ezeknek az új technikai eszközöknek az elterjedésével az underground zene többé nem korlátozott az élő előadásokra, hanem hallgatható volt akkor is, ha az embernek sikerült orszós vagy kazettás magnóhoz jutnia.

Sajáttá tett szokások

Az underground – zene által közvetített – sajátta tett szokásai jól tetten érhetők a hagyományostól eltérő etikett elfogadásában, amely például a „totális realizmus”⁷⁰ költészeti stílusának újjálesztésében és újralfedezésében nyilvánult

⁶⁶ Hutton 1993: xx–xxi.

⁶⁷ Olick – Robbins 1998: 121.

⁶⁸ Gomart – Hennion 1999.

⁶⁹ Gomart – Hennion 1999.

⁷⁰ *Trapna poesie*, vagyis a „megszégyenítés költészete”.

meg, melyet később, az 1970-es években, dalszövegeikbe is beépítettek az engedéllyel nem rendelkező és betiltott együttesek. A „totális realizmust” 1948 és 1952 között csehszlovák írók egy csoportja – a *Půlnoční Autoři*⁷¹ – indította el. Az 1950-es években, a *Půlnoční Autoři* működése idején, még a *szocialista realizmus* volt a művészi alkotások hajtóereje Csehszlovákiában. A művésztől elvárták, hogy a *szocialista realizmus* módszerét alkalmazza, amelynek egyértelmű meghatározása a *Výtvarné Umění* (Képzőművészet) című folyóiratban olvasható:

„[A szocialista realizmus] nem valamiféle közhelyszerűségre, szürke, lélektelen tárgyilagosságra törekszik, hanem épp ellenkezőleg: mozgásra, színre, a tárgyak valószerűségére, amit a művész intellektuálisan felfog, idealizált formában kifejez, képzelete által érzelmileg gazdagít, és a haladás tudatában alakít. A szocialista realizmus nem akarja megtagadni a költészetet – a realizmus költészetét, az élet költészetét –, pusztán egy igazabb, szebb, vonzóbb költészetet akar.”⁷²

Az állam tehát a *szocialista realizmust* sulykolta, amit jól szemléltet többek között Václav Kopecký tájékoztatási miniszter kijelentése a művészet új irányáról, mely az állampárt IX. kongresszusán hangzott el:⁷³

„A szocialista realizmus terjesztése, melyet Zsdanov elvtárs fogalmazott meg a Központi Bizottság határozataiban elhangzott direktíváiban [...] és a művészeti alkotásokról kialakult szovjet dialógusban.”⁷⁴

A „totális realizmus” ezzel szemben elutasította az állam által képviselt *szocialista realizmus* vak lelkesedését, s ehelyett, a sztálinista jelmondatokból merítve, megpróbálta „felülmúlni a sztálinista esztétikát”, szándékosan a legcsekélyebb szégyenérzet nélkül.⁷⁵ A szégyenérzet teljes hiánya gyakran a csavargó életmód, az elmebaj, a székelés, a közösülés, az idiotizmus és az emberi tapasztalat egyéb biológiai funkcióinak szemérmetlen ábrázolásában nyert kifejezést. Véleményem szerint azok az underground együttesek, amelyek előszedték a „totális realizmus” verseit és ihletet merítettek belőlük, egyfajta vázként használták őket érzelmeik strukturálására⁷⁶ és az underground tevékenységének felépítésére. Ezen kívül a versek mintául szolgáltak az underground művészi alkotáshoz is: befogadásuknak köszönhetően a dalszövegek tartalmát immár nem angol szövegekről másolták/mintázták, hanem cseh nyelven fogalmazták meg.

Ahogy a zenélés révén megteremtődött egy új létforma, amely újraformálta a hagyományokat, és később az alternatív életmódok közé emelte az under-

⁷¹ Magyarul: *Éjféli Szerzők*.

⁷² Svašek 1996: 43.

⁷³ A csehszlovák kommunista párt IX. kongresszusa 1949-ben volt.

⁷⁴ Svašek 1996: 43.

⁷⁵ Bondy 2006 [1990]: 53–54.

⁷⁶ Colombetti 2009.

groundot, úgy a „totális realizmus” költészetének átélése is új cselekvési mintát alkotott. Ezek a sajátta tett szokások, mint a hosszú haj vagy a durva viselkedés, bizonyosfajta művészeti termékek iránti elkötelezettséget jelentettek, melyek az undergroundon belül a diszkurzív cselekvés hallgatólagos modelljéhez vezettek. A kontextus ebben az esetben nem egyszerűen a normalizáció időszaka Csehszlovákiában az 1970-es és az 1980-as években, hanem a cseh nemzet időtlen kontextusa, amelyben azokat az embereket, akik saját akaratak szerint éltek az életüket, a társadalom peremére üldözték vagy elnyomták. Újfént Havel szavait idézve: ezeket az embereket „a hatalommal való nyílt összetűzésre kényszerítették”.⁷⁷

A „totális realizmus” költészetének felhasználása az underground zenéjében jól láttatja azt, hogy „a kultúra a társadalmi változás melegágya, mely a cselekvőket olyan jelentés- és identitásforrásokkal látja el, amelyekből közös társadalmi cselekvés és kölcsönhatás születik”.⁷⁸ A költészet új, közös jelentések létrehozását és újrateremtését tette lehetővé azért, hogy kreatívan feldolgozza az ország történelmének sztálinista időszakából származó alkotásokat.

Ezek a zenei tevékenységek – alkotás, fogyasztás, sajátta tett szokások – lehetővé tették a résztvevők számára, hogy jelentőségteljes és példaértékű módon összekapcsolódjanak a zenével és magukévá tegyék azt. A zenei kifejezés a társadalmi kapcsolatok *autentikus és őszinte* megjelenítőjévé vált, s mintául szolgált a résztvevők számára saját imidzsük kialakításához is, a sajátta tett gesztusok, a testtartás, a mozgás, a viselkedés, a hajhossz tekintetében egyaránt. Az underground zenélés tehát egyre inkább hatott a cselekvésre, a résztvevők közötti kapcsolatokra és kötődésekre, s ezek nélkülözhetetlenek voltak a kollektív kohézió és a közösségépítés megvalósulásához. Ezek a zenei tevékenységek jelentették aztán a zenei élményt azok számára, akik később kapcsolatba kerültek az undergrounddal.

ZENEI ÉLMÉNY

Csehszlovákia kontextusában a zenei élményt – az első zenei élményt csakúgy, mint a sokadszorit – egyfajta köztes térnek tekintem a hivatalos és az underground társadalom között. Fontos, hogy a zenei élmény kétirányú áramlatot indít el a személyes és a kollektív „világkonstrukció” között: egyrészt gyűjtőcsatorna a muzikalitás kifejlesztéséhez (a *hogyan* megtanulása), másrészt a zenélés kollektív kikristályosításának eszköze (a sokból egy közös élmény létrehozása). A zenei élmény köztes térként való meghatározása révén könnyebben megérthetjük, hogy az egyén miként teszi meg első lépéseit az underground felé, illetve hogy egy tag miként erősítheti vagy tarthatja meg underground szemléletét.

Jachým Topol költő, az 1980-as években zenész és szamizdatkiadó a következőképpen írja le első találkozását az underground zenei élménnyel:

⁷⁷ Havel 1991 [1978]: 169.

⁷⁸ Eyerman – Jamison 1998: 162.

„Azonnal a kalandok világában találtam magam. Olyan volt, mintha egyszeriben megszűnt volna az iskolai élet megalázó skizofréniája. Az unalom és az utcák szürkesége, melyet csak a zászlók vöröse tört meg olykor, számomra többé nem létezett. Felfedeztem egy létet egy másik világban, amelyben lehetett dolgozni, és ahol a munkának volt is értelme, s ráadásul ez a világ teli volt kalanddal.”⁷⁹

Itt az első zenei élmény hasonlóan jelenik meg, mint ahogy legtöbbször mások is leírják – mint valami lenyűgöző és rendkívüli dolog. Azonban a Topol által leírt zenei élmény átmenetként, köztes térként is szolgál a hivatalos élet/esztétika szürke és megalázó tere és az underground kalanddal teli világa között. Topol zenei élménye egyfajta tudatváltás: amikor egy zenével telített, zene által meghatározott környezettel került kapcsolatba, a zenei élmény úgyszólván felébresztette a tudatot. Vagyis a zenei élmény során az egyéni és a kollektív aktívan összekapcsolódik az underground tapasztalat kulturális terében.

A zenehallgatás és a részvétel zenei élménye, ahogy Ruth Finnegan írja, magában foglalja annak elsajátítását, hogy „miképp éljünk át és vessünk be bizonyos érzelmeket a szituációhoz illő kontextusokban”.⁸⁰ Ha pedig a „kulturálisan összefonódott és élményformák által alakított” érzelmi struktúrák lehetnek a tudástermelés alapanyagai,⁸¹ akkor könnyű belátni, hogy a zenei élmény miként formálja a kulturális tér kognitív és diszkurzív szintjeit. A zenei élmény tehát egy egyszerre megélt és sajátta tett dolog, amely összefonódik a zene által közvetített kulturális forrásokból építkező, „kulturálisan sokszínű ismeretelméletekkel”.⁸²

Az undergroundban a saját világ megértésének kognitív gyakorlatát úgy kell felfognunk, hogy az a zenei élmény során az underground zenélés érzékelési és cselekvési mintáját követi. Az underground zenélés tehát eszköz volt ahhoz, hogy valaki megtanulja, hogyan kell eligazodni a zenei élmény szerves részét képező alternatív létmódok térképén. Ezzel párhuzamosan ezek a gyakorlatok megtanították a zenészeket, hogyan legyen *underground* azáltal, hogy az „autentikus, őszinte, spontán, örömteli” zenei megnyilvánulásokat összeköti az underground tagjai közötti társadalmi kapcsolatokkal, egy jelentéssel teli kulturális teret hozva így létre a kollektív cselekvés számára.

A zenei élményt nyújtó zenélési szokásokon keresztül őszinte kapcsolatok jöttek létre, s nem utolsósorban tudásteremtő érzelmi struktúrák. Mindezek az események egy igen reflexív identitáshoz vezettek, amely formálta a feltörő és új kulturális teret létrehozó underground diskurzust és infrastruktúrát, s egyúttal maga is formálódott általa. Itt, a kulturális térben kezdhethetjük el végre megérteni, hogy a résztvevők egy csoportja hogyan tudott összehangolt módon, társadalmi cselekvésre készen közösséggé szerveződni. Ez a szerveződés egyszerre volt

⁷⁹ Topol 2006 [1990]: 54.

⁸⁰ Finnegan 2003: 183.

⁸¹ Witkin – DeNora 1997: 5.

⁸² Finnegan 2003: 183.

érzékkelhető és elgondolható – az érzékek szintjén a zene által, kognitívan pedig a jelentés megfogalmazásával az underground diszkurzív kontextusában.

AZ UNDERGROUND KULTURÁLIS TERE

Az underground kulturális terét számtalan ember és sokféle zene alakította, alkotta és módosította az évtizedek során. A mából visszatekintve ezekre a több mint negyven évvel ezelőtti eseményekre, fontos megvizsgálni a kulturális tér kibontakozását és a végbement változásokat az adott régió, generáció és politikai rendszer, valamint az egyén és a közösség szempontjából. Bár a visszatekintés lineáris perspektívát von maga után, a kulturális térben létrejött „jelentésmező” gyakran inkább többdimenziós, mint egyszerűen kumulatív.⁸³ Ezzel együtt, a kulturális térnek vannak olyan elemei, melyek megvilágíthatók ezeken a változókon keresztül.

A kulturális tér egyfajta gyűjtőernyő, amely az underground világ zenei és zenén kívüli élményeiből táplálkozó életfelfogások széles spektrumát foglalja magában. Ezek a felfogások egy sor megnyilvánulásból táplálkoztak, melyek különböző – az underground zenélésből feltörő és az élmény rendezésére szolgáló – dolgokból, érzésekből és szokásokból kulturális erőforrást kovácsoltak. Ezek a felfogások, melyeket leginkább a zenei tevékenység közvetített, egyfajta mintát, útmutatót, struktúrát nyújtottak az alternatív élethez, nemcsak az 1970-es években közvetlenül az underground közösséghez tartozók, hanem az elkövetkező generációk számára is. Ahogy DeNora megállapítja, ezek az esztétikai gyakorlatok „vetették meg a későbbi magatartás alapjait”.⁸⁴ Ez a tér ugyanakkor társadalmi, politikai és esztétikai projektek kísérleti terepe is.⁸⁵ A kulturális tér kiegyenlítő szerepet játszik, ahol az emberek világszemlélete még azelőtt összehangolódik, hogy közösségnek nevezhetnénk őket. A zene (vagy ha úgy tetszik, a zenélés, az élmény) nem egyszerűen közösséget teremt; inkább olyan létforma és gondolkodásmód kialakítására ösztönöz, amely egy kulturális tér megteremtéséhez vezet. S ha megvan a tér, akkor az egyének közti társadalmi interakció közösséggé kovácsolja őket.

Véleményem szerint az underground tagok többféle szemléletet is hangsúlyozhattak a kulturális térben, hogy elkülönült, egyéni, de egyúttal közös, kollektív identitásokat hozzanak létre és jelenítsenek meg a közösségen belül. Ezek a szemléletmódok alakították aztán az eseményekre adott válaszaikat, melyek nem voltak előre meghatározottak vagy megírtak, inkább csak „valószínű” reakciók az értelmezési hálózat/keret szerint.⁸⁶

Például az 1970-es évek végén, az 1980-as évek elején, a titkosrendőrség underground és másként gondolkodók ellen indított hadjáratában (*asanace* –

⁸³ DeNora 1986: 92.

⁸⁴ DeNora 2000: 129.

⁸⁵ Eyerman – Jamison 1998; Acord – DeNora 2008.

⁸⁶ Eyerman – Jamison 1998: 19.

„tisztogatás”) a letartóztatottak és kihallgatottak közül többeknek a következő választási lehetőségeket kínálták fel: vagy kollaborálnak a rendőrséggel, vagy emigrálnak, vagy börtönbe kerülnek, vagy kivégzik őket. A reakció az illető kulturális térben hangoztatott vagy nem hangoztatott szemléletétől függött.

Egy underground tag visszaemlékszik arra, amikor az 1981-es titkosrendőrségi kihallgatásán nekiszégezték a kérdést: „Na, mi legyen? Bécs, vagy Bory?”⁸⁷ Hőünk taktikusan elfogadta a kilépési vízumot, de Bécs helyett Gdanskba ment, ahol felvette a kapcsolatot a lengyel Szolidaritással, megalapozva ezzel a cseh–lengyel Szolidaritás-találkozókat. Amikor aztán visszatért Csehszlovákiába, persze börtönbe került. Más underground tagoknak más választási lehetőségeket ajánlottak – volt, akinek például a következőt mondták: „Vagy emigrál, vagy mártírt csinálunk magából.”⁸⁸ A felkínált lehetőségek sokakat készítettek emigrálásra az 1980-as évek elején, s ezáltal a rendőrségnek sikerült hatékonyan destabilizálnia a mozgalmat.

Nyilvánvaló, hogy gyakran nehéz volt az underground világába vezető utat választani, ha ezek a lehetőségek álltak az ember előtt, de végső soron egyéni döntés kérdése volt, hogy valaki megteszi-e az utat vagy sem. Ez az út azonban egy újfajta érzés-, létezés- és gondolatvilágba vezette a résztvevőket, lehetővé téve számukra, hogy eltávolodjanak a hivatalos társadalomtól – s ez a távolság csak növekedett, ahogy az illető egyre mélyebbre hatolt az underground világába. Az alternatív szemléletmódok és szokások kulturális térben való közvetlen elsajátítása lehetőséget nyújtott a résztvevők számára, hogy horizontálisan és vertikálisan is azonosuljanak, egyrészt az angolszász világ ellen- és szubkulturáival, másrészt saját országuk kulturális-anyagi történelmével.

Ez az összehangolódás kiterjesztette a zenei élményt átélők esztétikai tevékenységét, a hivatalos társadalom nyújtotta lehetőségek – karrier, anyagi jólét – kárára. A kulturális térben a résztvevők egy munkára, gondolkodásra és interakcióra alkalmas teret találtak. Más szóval az underground kulturális tere által lehetővé tett esztétikai tevékenység kulcsfontosságú volt az alternatív létezés-, érzés- és gondolkodásformák megteremtésében, melyek pedig a közösségépítéshez nélkülözhetetlen mikroszociális kapcsolati hálók létrejöttét eredményezték.

BONDY ÉS AZ UNDERGROUND DISKURZUS

Ahhoz, hogy megérthessük az underground kulturális terét és létezési formáját, feltétlenül foglalkoznunk kell Egon Bondy szerepével. A költő – eredeti nevén Zbyněk Fišer – akkor vált az underground befolyásos személyiségévé, amikor 1972-ben egy „munkásklubban” hallotta a PPU-t játszani.⁸⁹ Miután végig-

⁸⁷ Bory volt a leghírhedtebb csehszlovák börtön.

⁸⁸ Wilson 1982: 3.

⁸⁹ Wilson 2006 [1983]: 41.

hallgatta a koncertet, Bondy megkérte a PPU-t, hogy használják fel a verseit dalaikban. Mindez új lendületet adott az undergroundnak: a PPU befogadta a *Půlnoční autoři* kulturális örökségét. A PPU által dalszöveggként felhasznált, „totális realista” stílusban írott eretnek Bondy-versek jó példája a *Zápca* (Szorulás) című dal:

„Ó mennyire gyötör és mar
a szorulás szörnyen kedves és ravasz
A hasamban kemény kő forog
ephéolyagomban égő tűz lobog
Belem, érzem, rohad szét
mint egy darab trágya, oly kemény
Szájamból gázos felhőt lövök
néha meg sűrű lét köpök
Ó mennyire gyötör és mar
a szorulás szörnyen kedves és ravasz.”⁹⁰

Ez a dal az *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned* című lemezen szerepelt, mely Bondy verseinek a PPU által megzenésített változatát tartalmazta. A lemezt, mely végül csak 1978-ban jelent meg Franciaországban,⁹¹ illegálisan rögzítették a *Második Kultúra Első Fesztiválján* és egy kisebb kastélyban 1974-ben. A lemez megjelenése a gazdaságítóke-termelés kezdetét jelentette az underground teremtette autonóm művészeti szférán belül. Fontos, hogy a lemez tartalmazott egy füzetecskét is *A víg gettó* címmel, mely ismertette az underground kultúrát, tovább erősítve a tagok közösségtudatát.

Jirous, akinek több írása is megjelent *A víg gettóban*, szintén a „totális realizmus” prominens képviselőjének tekinthető, aki költészetében így jellemezte az államilag definiált vulgarizmust: „az élet igazságának és az ember világban elfoglalt helyének egyszerű kifejezése, [...] amely soha nem öncélú, és nem provokatív szándékú”.⁹² A PPU, Bondy és Jirous lettek az underground esztétikájának meghatározó alakjai, akik passzív támadást intéztek a szocialista állam ellen – nem nyílt elítélés vagy követelések,⁹³ hanem a zene mint létezésforma által.

A CHARTA '77, KÉNYSZEREMIGRÁCIÓ ÉS MAGNITIZDAT

Mivel az underground kulturális tere új gondolkodási és létezési formákat tett lehetővé, végső soron politikai jellegű volt, hiszen nem felelt meg a csehszlovák

⁹⁰ Riedel (ed.) 2001 [1997]: 57.

⁹¹ A felvételt a PPU tagjainak tudta nélkül kicsempézték az országból, és Angliában gyártották le, később pedig a SCOPA International lemezkiadón keresztül adták ki.

⁹² Jirous 1978: 7.

⁹³ Effajta közvetlen dialógust kezdeményezett például Havel *Nyílt levél Dr. Husákhhoz* című írása.

normalizált társadalom elvárásainak. Ezt bizonyítja az underground tagjainak letartóztatása *A Második Kultúra Második Fesztiválja* után, amelyet 1976. február 2-án rendeztek meg Jirous esküvőjének megünnepléseképp. A letartóztatottakat vulgarizmussal vádolták, amely a hatalom szerint „szocialistaellenes, [...] valamint nihilizmust, dekadenciát és klerikalizmust magasztaló” volt.⁹⁴ Habár a koncert rendbontás nélkül lezajlott,⁹⁵ a rendőrség egy hónappal később, március 17-én mégis lecsapott: a résztvevők lakásában rajtaütéseket hajtottak végre, és huszonkét, az undergrounddal kapcsolatban álló embert letartóztattak.⁹⁶ Később „Ivan Jiroust 18 hónap, Pavel Zajíčeket, a *DG 307* tagját egy év, Vratislav Brabenecet pedig nyolc hónap börtönbüntetésre ítélték”.⁹⁷ A fiatalokat a Büntető Törvénykönyv 202. cikkelyének⁹⁸ értelmében *vytrsznictvi* büntetésében találták bűnösnek, amelyet általában garázdaságnak, huliganizmusnak, rendzavarásnak fordítanak.⁹⁹

Az underground tagjainak 1976-os tárgyalása után értelmiségi másként gondolkodók létrehozták a *Charta '77*-et 1977. január 1-jén, amely felszólította a csehszlovák kormányt, hogy ismerje el az általa 1975-ben aláírt Helsinkii Egyezményt. Az underground-pernek köszönhetően az underground és az „ismert” ellenzék tagjainak sokszínű csoportja találkozhatott egymással, s egy nagyobb, a rendszerrel szembehelyezkedő hálózatot hozhatott létre.¹⁰⁰ A bírósági per következményeként a cseh másként gondolkodók sokkal intenzívebben kapcsolódtak be az underground közösségi életbe, s így kialakult egy ellenzékiekből álló laza hálózat.

Az állam hevesen reagált a *Charta '77*-re és aláíróira, s lassanként elfojtotta az underground előadásokat és kommunális életközösségeket az 1980-as évek elejére, egy megváltozott és megtört közösséget hagyva maga után. Ebben az időszakban azonban már megfigyelhető a *Vokno* című underground szamizdat térnyerése. A *Vokno* – mely szabad fordításban *emlékezetkiesést* jelent, de szójáték az *ablak* szóval is – olyan kulturális műalkotás lett, amely a kazettára rögzített oktatóanyagok elterjedésével együtt kiterjesztette az underground kulturális terét és diszkurzív kontextusát az egész országra, és több embert ért el, mint a legtöbb, akkoriban betiltott vagy nem engedélyezett koncert. Itt megint csak a rezsim „alkotói korlátozása” – melyet emigrációba kényszerítéssel és erőszakos vallatási módszerekkel ért el – nyújtott paradox módon kontextust egy szamizdat kiadvány létrehozásához, amely még tovább tudta bővíteni az underground kulturális terét.

A *Vokno* és a magnókazetták terjedése, valamint az ezekben a hivatalosan el nem ismert médiumokban tárgyalt és felvett zenék egyfajta térképet nyújtottak, és kijelölték az utat ahhoz, hogy az ember hogyan élhet alternatív módon. Az alternatív szokások informális elsajátítása a zenélés és a zenei élmény által

⁹⁴ Ryback 1990: 147.

⁹⁵ A fesztivál 15.30-kor kezdődött, és másnap hajnali 2-ig tartott.

⁹⁶ Ryback 1990: 146.

⁹⁷ Riedel (ed.) 2001 [1997]: 15.

⁹⁸ Wilson 1991.

⁹⁹ Ulč 1978: 29.

¹⁰⁰ Havel 1991 [1976]: 102–116.

olyan forrást nyújtott, mely lehetővé tette, hogy az egyén underground vagy hivatalosan el nem ismert életformát próbáljon ki 1989 előtt.

A cselekvésemélet alapján beszélhetünk „aktív” (teljesen tudatos, szándékos) és „funkcionális” (félíg tudatos, gyakorlati) cselekvéskonstrukciókról.¹⁰¹ Azért nagyon fontos a „funkcionális” és az „aktív” cselekvés közötti különbségtétel, mert segít rávilágítani az *alternatív* vagy *mozgalmi* kultúrán belüli heterogenitásra, valamint túlmutat az egységes címkéken és a leegyszerűsítő *hivatalos/nem hivatalos* dichotómián. Ehelyett megpróbálja megérteni, hogy az emberek ténylegesen mit is csináltak abban az időben. Egyrészt például nemigen állíthatjuk, hogy mindenki, aki illegális felvételt hallgatott vagy birtokolt, illetve underground szamizdatot olvasott, tudatos ellenálló volt, vagy meg akarta változtatni a társadalmi-politikai helyzetet. Ezek a szokások gyakran csak félíg-meddig tudatosak és a körülményekből adódóan reaktívak voltak, és nem „irányultak konkrét és tisztán megfogalmazott célok felé”.¹⁰² Másrészt azonban néhány résztvevő igenis fontosnak tartotta e szokások szerepét az információterjesztésben, amely a rezsim által foganatosított „alkotói korlátozás” kijátszását célozta. A lényeg itt az, hogy a zene és a hozzá kapcsolódó dolgok fogyasztása illetve a velük való interakció olyan rugalmas közeget és *teret* biztosított, amely a tudatosság és az underground kultúra iránti elkötelezettség széles skáláját tette lehetővé. A zene és a hozzá kapcsolódó előállítási-terjesztési technikák olyan környezetet teremtettek, amelyen belül a cselekvők világ-leképezésének minden árnyalata megmutatkozhatott, és ahol – különböző mértékben – az érzelmi pályák és tudásstruktúrák megvalósíthatók lettek a hivatalosan meghirdetett szocialista életmódon kívül is. A zene tekintetében az ember eldönthette, hogy csak bedugja a lábujját az underground vizébe, vagy teljesen alámerül, anélkül, hogy valaha is visszatérne a felszínre.

KÖVETKEZTETÉSEK

Tanulmányomban a zenét a közösségépítés transzformatív erőforrásaként értelmeztem, amely mindezt azáltal valósítja meg, hogy létezés-, gondolkodás-, és érzésformákat tesz lehetővé. Ha a másként gondolkodó, felforgató vagy alternatív életmódot *az egyén belső logikájának* követekeként fogjuk fel, láthatjuk, hogy a zenei anyag része volt az undergroundnak és a társadalmi-kulturális változásoknak, melyek az 1960-as évektől az 1989-es átalakulásig Csehszlovákia-szerte végbementek. Írásomban bemutattam, hogy a különböző underground zenélési szokások miként alakultak a normalizáció időszaka alatti „alkotói korlátozás” viszonylatában, s hogy azután ezek hogyan strukturálták a zenei élményt és teremtettek lehetőséget a kötetlen zenei tanulásra. Ezek a zenélési szokások az alternatív létformák cseh történetének kulturális erőforrásaiból merítettek,

¹⁰¹ Batt-Rawden – DeNora 2005.

¹⁰² Batt-Rawden – DeNora 2005: 292.

ugyanakkor új étellel és tartalommal töltötték meg őket. Felvettem, hogy Csehszlovákiában a zenélés révén a zenei élmény köztes tere jött létre, amely a hivatalos társadalom és a nem hivatalos élet között egyensúlyozott, s ahol a résztvevők tetszőleges mértékben kötelezhették el magukat. E heterogenitásnak köszönhetően fokozatosan lehetett egyre *mélyebb underground vizekre* evezni, és új, alternatív szemléletmódokat elsajátítani kötetlen és nem feltétlenül tudatos módon. A zenei élmény tehát a zene szerepét a kollektív cselekvés és a kollektív tudat viszonylatába helyezi azáltal, hogy kétirányú csatornát nyit az egyén és a közösség között.

A kulturális tér a zenei élményből a cselekvés új színtereit nyitotta meg, s az érzelmi struktúrákból új tudás- és szokásformákat teremtett, amely a közösség összekovácsolódásához vezetett. Elmondható, hogy a különböző szemléletmódok hálózatának fenntartásával a kulturális tér helyet biztosított a tudástermeléshez és -teremtéshez, s annak megújításához is. Ez a hálózat szolgált útmutatóul akkor is, ha az ember el akarta sajátítani az underground létformát, és hivatalosan el nem ismert módon kívánt élni a kommunista Csehszlovákiában.

Fordította: *Lengvári Ágnes*

A fordítást lektorálta: *Németh Orsolya*

FORRÁSOK

Stárek, František 2009: Interjúk František Stárekkel Prágában, 2009 áprilisában, készítette Trever Hagen. (A szerző tulajdonában.)

Ústav pro Studium totalitních režimů (ÚSTR) [Totalitárius Rendszerek Tanulmányozásának Intézete], Prága

ÚSTR 2380/K1/AB/66: Rada městského národního výboru v Poděbradech 1966.10.15.

HIVATKOZOTT IRODALOM

Acord, Sophia Krzys – DeNora, Tia 2008: Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* (119.) 619. 223–237.

Adorno, Theodor W. 1976: *Introduction to the Sociology of Music*. Seabury Press, New York.

Alexander, Jeffrey C. – Smith, Philip 2005: The Strong Program in Cultural Sociology: Elements of a Structural Hermeneutics. In: Alexander, Jeffrey C. (ed.): *The Meanings of Social Life. A Cultural Sociology*. Oxford University Press, New York, 11–26.

- Ansdell, Gary 2004: Rethinking Music and Community: Theoretical Perspectives in Support of Community Music Therapy. In: Pavlicevic, Mercédès – Ansdell, Gary (eds.): *Community Music Therapy*. Jessica Kingsley Publishers, London – Philadelphia, 65–90.
- Batt-Rawden, Kari – DeNora, Tia 2005: Music and Informal Learning in Everyday Life. *Music Education Research* (7.) 3. 289–304.
- Bondy, Egon 2006 [1990]: The Roots of Czech Literary Underground in 1949–1953. In: Machovec, Martin (ed.): *Views from the Inside. Czech Underground Literature and Culture (1948–1989)*. Charles University Press, Prague, 49–58.
- Cohen, Anthony P. 2003 [1985]: *The Symbolic Construction of Community*. Routledge, London – New York.
- Colombetti, Giovanna 2009: What Language Does to Feeling. *Journal of Consciousness Studies* (16) 9. 4–26.
- DeNora, Tia 1986: How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for “Work”. *Sociological Theory* (4.) 1. 84–94.
- DeNora, Tia 1999: Music as a Technology of the Self. *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* (27.) 1. 31–56.
- DeNora, Tia 2000: *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DeNora, Tia 2003: *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Eyerman, Ron – Jamison, Andrew 1998: *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Eyerman, Ron 2006: Toward a New Cultural Sociology of the Arts. In: Eyerman, Ron – McCormick, Lisa (eds.): *Myth, Meaning and Performance*. Paradigm Publishers, Boulder, 13–34.
- Finnegan, Ruth 2003: Music, Experience, and the Anthropology of Emotion. In: Clayton, Martin – Herbert, Trevor – Middleton, Richard (eds.): *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. Routledge, New York – London, 181–192.
- Gomart, Emilie – Hennion, Antoine 1999: A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users. In: Law, John – Hassard, John (eds.): *Actor Network Theory and After*. Blackwell Publishing, Oxford – Malden, 220–247.
- Havel, Václav 1991 [1976]: The Trial. In: Wilson, Paul (ed.): *Open Letters. Selected Writings 1965–1990*. Faber and Faber, London, 102–109.
- Havel, Václav 1991 [1978]: The Power of the Powerless. In: Wilson, Paul (ed.): *Open Letters. Selected Writings 1965–1990*. Faber and Faber, London, 125–215.
- Hlavsa, Milan – Pelc, Jan 2001: *Bez obřů je underground*. Mat’a, Praha.
- Hutton, Patrick H. 1993: *History as an Art of Memory*. University Press of New England, Hanover.
- Jirous, Ivan 1978: *The Merry Ghetto*. SCOPA Invisible Productions, Paris.
- Jirous, Ivan 1997: *Maĝorův Zapisník*. Torst, Praha.
- Jirous, Ivan 2006 [1975]: Report on the Third Czech Musical Revival. In: Machovec, Martin (ed.): *Views from the Inside. Czech Underground Literature and Culture (1948–1989)*. Charles University Press, Prague, 7–32.
- Kusin, Vladimír V. 1978. *From Dubček to Charter 77*. St. Martin’s Press, New York.

- Machovec, Martin 2006: *Radical Standpoints of Czech Underground Community (1968–1989) and Variety of Czech Underground Literature as Specific Values*. Unpublished paper.
- Murphy, Brendan 1982: “Between Rock and a Hard Place.” *International Herald Tribune* September 10, 1982. 7.
- N. n. 1978: *The Merry Ghetto*. SCOPA Invisible Productions, Paris.
- Olick, Jeffery K. – Robbins, Joyce 1998: Social Memory Studies: From “Collective Memory” to Historical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology* (24.) 105–140.
- Patočka, Jan 1978: *The Merry Ghetto*. SCOPA Invisible Productions, Paris.
- Ramet, Sabrina Petra (ed.) 1994: *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Westview Press, Boulder.
- Riedel, Jaroslav (ed.) 2001 [1997]: *Plastic People of the Universe: Texty*. Mat’a, Praha.
- Ryback, Timothy W. 1990: *Rock Around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. Oxford University Press, New York.
- Small, Christopher 1998: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. University Press of New England – Wesleyan University Press, Hanover – London.
- Smith, Gerald Stanton 1984: *Songs to Seven Strings. Russian Guitar Poetry and Soviet Mass Song*. Indiana University Press, Bloomington.
- Svašek, Maruska 1996: *Styles, Struggles and Careers. An Ethnography of the Czech Art World, 1948–1992*. (PhD-thesis) Universiteit van Amsterdam, Amsterdam.
- Szemere, Anna 2001: *Up from the Underground. The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. The Pennsylvania State University Press, University Park.
- Szőnyi Tamás 2005: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990*. Magyar Narancs – Tihany-Rév Kiadó, Budapest.
- Topol, Jáchym 2006 [1990]: The Story of Revolver Revue. In: Machovec, Martin (ed.): *Views from the Inside. Czech Underground Literature and Culture (1948–1989)*. Charles University Press, Prague, 69–80.
- Ulč, Otto 1978: Social Deviance in Czechoslovakia. In: Volgyes, Ivan (ed.): *Social Deviance in Eastern Europe*. Westview Press, Boulder, 23–31.
- Vaníček, Ana 1997: *Passion Play: Underground Rock Music in Czechoslovakia, 1968–1989*. (MA-thesis) York University, North York.
- Wilson, Paul 1982: “The Merry Ghetto Under Siege.” *Shades* November 24, 1982. 7–10.
- Wilson, Paul 2006 [1983]: What’s it Like Making Rock’n’roll in a Police State? The Same as Anywhere Else, Only Harder. Much Harder. In: Machovec, Martin (ed.): *Views from the Inside. Czech Underground Literature and Culture (1948–1989)*. Charles University Press, Prague, 33–48.
- Witkin, Robert – DeNora, Tia 1997: Aesthetic Materials and Aesthetic Agency. *Newsletter of the Sociology of Culture Section of the American Sociological Association* (12.) 1. 1–6.