

Sánta Miriám

BALKAN PUNK*A jugoszláv és a román punkzene történetéből**Előljáróban*

Bizonyos földrajzi tájegységeknek és kultúráknak a mentális térképünkön való elhelyezése ugyanolyan problémás lehet, mint bizonyos szubkultúrák lokalizálása, történeti és jelenlegi szempontból egyaránt. Szignifikáns politikai események – diktatúrák, rezsimek bukása, háborúk – értelemszerűen nagy hatással vannak ezekre, mind kialakulásuk, mind elterjedésük viszonyában. A balkáni és kelet-európai térség szubkultúráiban (gondolok itt a beat generációra, hippikre, rockerekre, punkokra és ezek derivátumaira) az a közös, hogy mind nyugati mintára jöttek létre, de olyan elnyomó politikai szférában, amely megpróbálta őket kisebb-nagyobb sikerrel megfékezni és 'kordában tartani', illetve – ahogy arról a későbbiekben szó lesz – felhasználni. Ezért még ha a szubkultúrákutatók korábbi törekvései szerint is próbáljuk meg értelmezni ezeknek a társadalmi gyakorlatoknak a szövedékét, akkor sem kapunk egységes és tiszta képet. Arra kell gondolni, amit a Birminghami Centre for Contemporary Cultural Studies (például Hall, Jefferson, Hebdige) kezdett el a hetvenes években: a háború utáni Nagy-Britannia munkásosztálybeli fiatalok szubkultúrákba csoportosulását ellenállási mozgalmaknak tekintették, ugyanakkor kutatásaik negatív felhangja, kiterjesztetlensége miatt mára ez a modell megkérdőjeleződött, sőt, számtalanszor megcáfolták érvényességét. A cáfolatok elsősorban arra vonatkoztak, hogy a társadalom egy nagyon szűk rétegéről alkotott kép révén próbálták meg más jelenségekre alkalmazni azt a modellt, mely eredetileg fehér, munkásosztálybeli fiatal fiúkra vonatkozott, tehát sem nemi, sem osztálybeli, sem izlésbeli vagy más kategóriák mentén nem történt distinkció.¹ Ebből adódóan szükség lett olyan szubkultúrákutatói modellekre vagy stratégiákra, amelyek az adott közösség beágyazottságát, más csoportokkal való viszonyát, megnyilvánulásait (így akár magát a társadalmi-politikai ellenállást is) és izlésvilágát

1 *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, szerk. Andy BENNETT – Keith KAHN-HARRIS, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2004, 1–11.

is figyelembe veszik. Ezért a kilencvenes évektől kezdődően a szubkultúrákutatók olyan terminusai jöttek létre, amelyek a sokféle (elsősorban a hatvanas-hetvenes években kialakult) szubkultúra fragmentálódására adtak választ, ilyenek az izléskultúrák (ha zenei szubkultúrákra gondolunk, akkor lehet, hogy valaki nem kizárólag heavy metált hallgat, hanem átjárása van más műfajokba is), a neotörzsek, clubbing-kultúrák, internetes csoportosulások. Természetesen a két fenti irányvonal nem zárja ki egymást, hanem inkább kiegészíti, kommentálja. Ami pedig a punk jelenségét illeti – mind a volt Jugoszlávia, mind Románia esetében – különös módon ütötte fel a fejét és terjedt el, hozzávetőlegesen négy évtizedet felölelve.

Punk és „novi val”

A volt titói Jugoszlávia mint a szovjet rezsim iránt el nem kötelezett ország kulturális élete némiképp üdítőnek és nyitottnak tűnik, ha a különböző zenei áramlatok ottani elterjedését és népszerűsödését vesszük figyelembe. Gregor Tomc úgy érvel, hogy gyakorlatilag a jugoszláv Szlovéniában ugyanabban az időben jöttek létre punkzenekarok, mint Nagy-Britanniában, ezeknek közvetlen hatásuk lévén a szcénára.² Ezt megelőzően, illetve ezzel párhuzamosan (vagyis a hatvanas-hetvenes években) a jugoszláv rockkultúra cenzúrázatlanabb keretek között alakulhatott ki Tito azon döntésének következtében, hogy nyitott Nyugat felé – ezzel lényeges különbséget hozva létre Jugoszlávia és a 'keleti blokk' között, ahova sokkal nehezebben jutott el bármiféle szubkulturális mozgalom. Elsődlegesen a liberálisabb gazdaság miatt létrejövő, fokozódó munkanélküliségre adott válasz volt, mely elindította a nyugati ifjúsági kultúra mintázatának térhódítását Jugoszláviában: a munkanélküliség felszámolása érdekében megnyitották a határokat külföldi munkások számára, illetve engedélyezték a belső területeken élők „temporális kivándorlását”, így gyakorlatilag bárki jöhetett-mehetett – és behozhatott.³ Ez azt eredményezte, hogy a jugoszláv rockzenekarok nemcsak készen kapott nyugati mintára „gyarmatosíthatták” önmagukat, hanem egy részük hozzájárult Tito személyi kultuszának erősítésé-

2 Gregor Tomc, *A Tale of Two Subcultures. A Comparative Analysis of Hippie and Punk Subcultures in Slovenia = Remembering Utopia. The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, szerk. Breda LUTHAR – Maruša PUŠNIK, New Academia Publishing, Washington DC, 2010, 165.

3 *Uo.*, 167.

séhez is: azáltal, hogy az államszocialista hatalomnak nem volt központosított cenzúra-apparátusa, lényegében a szelíd bírálóknak is teret engedett, valamint elnyert egyfajta önkéntes bizalmat is. Ezeket néhány korabeli dalszövegben is tetten lehet érni, főként 1980 környékén, Tito halálának bekövetkeztekor, például az Indeksi zenekar *Yugoslavia* című dalában: „*We knew that the sun was smiling on us, / because we have Tito for our marshal!*”, vagy Davorin Popović boszniai zenész *Mostar Rain: Our Name Is Tito* című albumán az *After Tito, Tito* című dal, mely az úgynevezett „panegyric rock” sajátosságait viselte (további ilyen előadók voltak például Bora Đorđević, Gorica Popović vagy Đorđe Balašević).

Noha a diktatúrák és a szórakoztatóipar számtalan egybefonódása mára már evidenciának minősül, mégis a jugoszláv rock és punk szcénák léte különös, két okból is: az egyik az, hogy a kultúrakutatás ezen belül a szubkultúrák kialakulásának története mindig a nyugat-európai és észak-amerikai színterekhez kötődik, ezért a többi ezekhez képest viszonyfogalomként létezik (bármennyire is radikálisak), a második ok pedig – természetesen – a „couleur locale”. Itt a mainstream és az underground rétegzett viszonyaira tevődik a hangsúly: a kelet-európai zenei színterek globális, illetve nyugati perspektívából mindig undergroundnak tűnnek, ugyanakkor ezeken a színtereken belül is megvan a népszerűségi rétegzettség. A „jugó rock” fogalma azt tükrözi, hogy valamikor Kelet-Európában elég mainstreamnek számított (gondoljunk csak Goran Bregović Bijelo Dugme/White Buttons nevű zenekarára, mely az egyszerű hard rock és a balkáni népzenei sokszínűség jegyeit viselte). Viszont a jugoszláviai punk mindvégig undergroundban maradt, főként ha radikálisabb, karcosabb, agresszívebb volt a kelleténél. A jugoszláv punkszintér ugyanakkor egybeolvad a new wave („novi val”) irányzattal, mely poposabb, „hallgathatóbb”, post-punk vonalon szerepelt a műfajok között, a hetvenes évek legvégétől kezdődően egészen a nyolcvanas évek végéig. A punk és a novi val egy adott időszakban egymással felcserélhető fogalmakként voltak használatosak, ami azért érdekes jelenség, mert a nyugat-európai könnyűzene történetében ez jobbra egymásutániségében ragadható meg. A jugoszláv zenekarok esetében azért lehet erről az egymásmellettiségről beszélni, mert több zenekar elsőként kiadott albumán még egyszerű punkzenét játszott (ilyenek például a Šarlo Akrobata, az Električni Orgazam és

4 *Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milosevic*, szerk. Sabrina P. RAMET, Westview Press, Colorado, 2002, 131.

az Idoli, akik először a *Paket aranžman* című kompilációs lemezen jelentek meg a Jugoton lemezkiadónál, később ezek a zenekarok viszont mainstreamre váltottak). Azok a zenekarok, akiket valóban punknak lehet nevezni, először a *Novi Punk Val* című válogatáslemezen jelentek meg, a ZKP RTLJ kiadó által: Pankrti, Prljavo kazalište, Paraf, Problemi, Berlinski zid, 92, Buldogi, Termiti; illetve az *Artistička radna akcija* Jugoton-kiadós válogatáson, a következő zenekarokkal: Radnička Kontrola, Bezobrazno Zeleno, Profili Profili, Defektno Efektni, Urbana Gerila stb. A jugoszláv színtéren belül a horvát, a szlovén és a szerb területek zenekarai voltak kiemelkedőbbek, ugyanis Zágrábban, Belgrádban és Ljubljanában működtek a lemezkiadók (néhányuk együttműködve a regionális közszolgálati tévével és rádióval).

Fölmerül a kérdés, hogy egy államszocialista országban milyen ideológiai alapokkal rendelkezettek a punkzenekarok. Jugoszlávia egyedülállóan számít, mivel az egyetlen olyan ország, ahol kommunista rezsim alatt létrejöhetett punk szubkultúra, bár Tito halálát követően, főként Slobodan Milošević fokozatos hatalomra kerülésének következtében ezek a szcénák sok más zenei áramlattal együtt lassan megcsappantak. Ami a punkzenekarok ideológiai oldalát jelentette, az elsősorban az ellenállás és hatalombírálat volt: szociálkommentár, anarchizmus, háborúellenesség, antiszovinizmus, antifasizmus, de leginkább nihilista dalszövegek születtek, jó adag humorral, szexualitással és fiatalos lázadással fűszerezve. A Berlinski zid együttes *Berlin Wall* című dalának egy részlete így szól:

I'm shut in my own damn room
I'm hitting my head against the wall
I can't rush through the window
Damn it, it's too bad
The brains would splash neatly
On the frozen sidewalk
People would pass by and smile
„Idiot”, they would say and relish.⁵

Ellentmondásosnak tűnhet, hogy egy alapvetően baloldali diktatúrában mégis milyen módon lehetett szintén baloldali eszmékkal protestálni:

5 Idézi Tomc, *I. m.*, 177. „Be vagyok zárva rohadt szobámba / fejem a falba verem / az ablakon sem siethetek ki / túl rossz ez így, a fenébe / az agyvelők szépen loccsannának / a fagyos járdán / az emberek mosolyogva haladnának el / »Idióta!« mondanák és élveznék” [A szerző fordítása.]

az elnyomó stratégiákat elsősorban a francia típusú újbaloldali eszmékkel vagy az amerikai békemozgalmak szlogenjeivel próbálták elensúlyozni. Tetten érhető ez bizonyos együttesnevek választásával is, például Vrisak Hirošime [Hiroshima sírása], Sistem Organizirane Represije [Szervezett elnyomásrendszer], Marselyeza [Le Marseillaise], Apatridi [Államnélküli személyek] stb. Az antifasiszta üzenet azonban teljes káoszt és félreértéshullámot eredményezett a jugoszláv (ezen belül is főként a szlovén) szcénán belül.

A Pankrti és a KUD Idijoti zenekaroknak már voltak korábban is olasz antifasiszta-kommunista dalfeldolgozásaik, például a Bandiera Rossa (a KUD Idijoti később a Bella Ciao-t is feldolgozta). A szlovén punkok között is elterjedtek azonban a „Nazi punk fuck off” feliratú, áthúzott svasztikát ábrázoló pólók és kitűzők, a népszerű szórakozóhelyeken ugyanilyen graffitis feliratok. Ez egy futótűzként terjedő hisztériát váltott ki az országban, ennek következtében államellenes tettekre hivatkozva sokakat letartóztattak, ugyanis a populista sajtó hozzájárult ezeknek a szimbólumoknak a teljes félreért(et)éséhez. Tito halálát követően a tagországokban megerősödött a nacionalizmus, ezért minden félreérthető (és teljesen félre is értett) szimbólumot vagy megmozdulást még csírájában el kellett taposni. Ezt a fajta morális pánikot leginkább az erősítette meg, hogy a Laibach együttes (ami egyébként hangzásvilágában inkább industrial/avantgárd) headlinerként lépett fel három másik punkzenekarral egy koncerten. Csakhogy a Laibach már a nevében is utalt valami olyasmire, ami szubverzívnek hatott a korban: Ljubljana neve volt ez a német megszállás alatt, a zenekar pedig előszeretettel alkalmazott totalitárius, leginkább a nácizmushoz hasonló katonai imázst koncepciójának kialakításakor. Kifejezéstelen arccal, uniformisra emlékeztető öltözékben, megrendezett előadásmóddal léptek fel; logójukat, Malevich fekete keresztjét pedig egy gyökeresen más kultúrából vették át – az orosz avantgárd szuprematista vonulatából. A botrány abból adódott, hogy a szlovén együttes performanszát a tévé is közvetítette.⁶ Ezzel elérték, hogy mindennemű ideológiai meggyőződést a velejük felforgattak úgy, hogy sem a hatóságok, sem a közönség nem tudott mit kezdeni vele. Havasréti József *Alternatív regiszterek* című könyvében az ilyesfajta megnyilvánulásokat ellenkultúráként értelmezi: „Az ellenkultúrában fontos szerepet játszottak a popzene mellett az avantgárd művészeti irányzatok, az újbaloldali társadalom-

6 Uo., 176–177.

filozófia emancipációs törekvései, a pszichoanalízis, az »anti-pszichiátria«, a pszichedelikus kultúra, a különféle életforma-kísérletek, illetve a vallási szinkretizmus jelenségei.”⁷ Ez az értelmezés nyilvánvalóan nem csupán a punkra vonatkozik, hanem az azt megelőző vagy azzal párhuzamosan virágzó ellenkulturákra is. A Laibach esete némiképp hasonlít a brit Sex Pistols „God Save the Queen”-botrányához, viszont annál jóval veszélyesebb ideológiai terepre merészkedett, amikor különféle diktatúrák képi világával és nagyhatalmak ütköztetésével játszadozva próbált meg szubverzíven üzenni. Ezért amennyiben a jugoszláv punk szubkultúrát a megengedő hatalmi viszonyokhoz simulónak tekintjük, a Laibach megnyilvánulásai némiképp felülírják azt, amit a punk lázadó attitűdjéről tudunk általában. (Összehasonlításképpen: a magyar neoavantgárd szubkultúrában, egy lényegesen diktatorikusabb, ellenőrzőbb hatalom perspektívájából a David Bowie-szerű soft rock és art punk zenekeverék számított a legszubverzívebbnek abban az időben, amikor a Laibach és kortársai zenéltek.) Ebből az következik, hogy a Laibach játszadozása a totalitárius szimbolikával lényegében egy ideológiai szinkretizmust hozott létre, amelyet a szabad értelmezés úgy kezelhetett, ahogy akart: a felülemelkedés (lásd szuprematizmus) lehetővé emancipatorikus is, de a hatalmi erők számára csupán egy nemkívánatos elem volt.⁸

A jugoszláv punk szcénája a fokozódó nacionalizmus(ok) miatt kevesebb médiafigyelmet kapott, ugyanakkor a fentebb említett zenekarok egy része viszonylag ismert maradt, újonnan alakuló zenekar kevés volt, Jugoszlávia 1991-es széteséséig pedig egyre sokszínűbbé vált a színtér. Tekintve, hogy az országba ellátogattak olyan nyugati vendégzenekarok is, mint például a Siouxsie and the Banshees, The Exploited, The Anti-Nowhere League, Discharge, Amebix vagy UK Subs, a punk szcénából ezek hatására kialakultak olyan subgenre-k, mint például a street punk, crust punk, crossover thrash, grindcore, new romantics, gothic rock vagy deathrock (ezek nagyrészt a punkzene egyszerű rock'n'roll-os gitárjátékára, monoton hangzására, agresszív vokáljára és pergő dobritmusára alapoznak, noha a novi val előszeretettel használt szintetizátort is, ami ritkaságszámba megy a nyugati punkzenekarok esetében, gyakorlatilag csak a goth elterjedésekor jelent meg). Az ország szétesé-

7 HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek*, Typotex, Budapest, 2006, 30.

8 A Laibach-jelenségről további, mélyrehatóbb értelmezést lásd: Slavoj ŽIŽEK, *Why are Laibach and the Neue Slowenische Kunst not Fascists?* = Uő., *The Universal Exception*, szerk. Rex BUTLER – Scott STEPHENS, Continuum, 2006, 63–67.

sekor a horvát, bosnyák, szlovén és szerb punkok közül sokan skinheadekké váltak (noha a skinhead szubkultúra eredetileg nem szélső-jobboldali szimpatizánsokat jelentett), illetve harcolni kényszerültek valamelyik nemzet oldalán. Ilyen a 'Satan Panonski' költő, testművész és punkzenész esete is, aki nyíltan felvállalva homoszexualitását, aktívan küzdött a nacionalizmus ellen, míg végül a horvát haderőkhöz szegődve meg nem halt a polgárháborúban. A szarajevói ostrom alatt a szubkultúrák is ugyanolyan nehéz körülmények között léteztek, mint bárki abban az időszakban, a lemezkiadás, koncertezés azonban veszélyesnek számított. A *Rock Under Siege* szarajevói válogatáslemez olyan rock-és punkegyüttesek dalait jelentette meg, akik a pacifizmus mellett foglaltak állást, ezt a lemezt viszont holland lemezkiadó vállalta. A kétezres években valamelyest stabilizálódott a helyzet a volt jugoszláv térségben, több új zenekar is alakult, például No Limits, Fat Prezident, Deafness By Noise, No More Idols, Atheist Rap, Hitman stb., sokuk régebbi punkzenekarok tagjainak kiválása miatt, de egyre „angolszászabb” irányt követve. Az angol együttesnevekre való váltás abból is adódik, hogy míg Jugoszlávia a közös „szerbhorvát” alapnyelven kommunikált, így értelemszerűen a zenekarok kilencvenkilenc százaléka ezen a nyelven írta dalszövegeit, addig az ország széthullása egy újabb közös, lehetőleg világnyelvet követelt.

A fentieket sikeresen kombináló Dubioza Kolektiv például a jelenkori szintér kiemelkedő együttese. Bosznia-Hercegovinában alakultak 2003-ban és a tradicionális punkzenekarok három-négytagúságát meghazudtolva heten játszanak punk rockot, leginkább reggae, dub, ska és hip-hop elemek hozzákeverésével. Dalszövegeiket bosnyákul és angolul írják, attitűdjükkel pedig a 21. századi jelenségeket bírálják sajátosan balkáni módon. Ez azt jelenti, hogy egyszerre érintik a háborúk következtében jelentősen megnövekedett kivándorlás témáját, a balkáni „életérzést”, összetartást a „jugonosztalgia” bármiféle melankolikus felhangja nélkül, illetve kapitalizmuskritikát, valamint a balkáni térség negatív sztereotípiáit is humoros formában adják vissza interpretációikban. Az *U.S.A.* című dalukban (a *Wild Wild East* című lemezen) például a kelet-nyugat mítoszra, valamint a kivándorlás utáni asszimilációra, az öngyarmatosító létre utalnak:

I am from Bosnia, take me to America
I really want to see Statue of Liberty

I can no longer wait, take me to United States
Take me to Golden Gate, I will assimilate⁹

Legfrissebb dalaik közül pedig a kelet-európai kulturális tartalmak „lekalózkodására” hívják fel a figyelmet, kétségtelenül eredeti szójáték és egyszerűen megfogalmazott baloldali politikai aktivizmus segítségével:

We don't give a shit about a copyright law
We take it from the rich and give it to the poor
(like a) high speed internet Robin Hood
Pirate gang from file Share-wood¹⁰

Román punk?

Romániában nem volt punk szintér Ceaușescu bukásáig, legalábbis elenyészőnek számított. A nyolcvanas évek legvégén, Craiova városában tömörült össze egy punkzenét kedvelő csoport, ami elég nehezen volt szubkultúrának nevezhető. Nekik volt az egyetlen kapcsolatuk a jugoszláv szcénával úgy, hogy a város földrajzi fekvésének köszönhetően hallgathattak a jugoszláv Szerbia rádióadóin „külföldi” zenét, amit kazettára rögzítettek, majd eladták, elcserélték őket egymás között. A Securitate emberei többüket bántalmazták, megkínózták emiatt, ezért a craiovai szcénából csak a kilencvenes évektől kezdődően alakulhatott meg és koncertezhetett az Antipro vagy a Terror Art együttes.¹¹

A titkosszolgálat és az állami cenzúra a kelet-európai térséget tekintve Romániában volt az egyik legszigorúbb ellenőrzési forma minden olyan „nyugatos” jellegű szórakozási vagy viselkedésbeli jelenség felett, amely potenciálisan megakadályozta volna a „szocialista értékekre” való átnevelődést. Amikor Doru Pop a Ceaușescu-rezsim szórakoztatóiparának és propagandájának kapcsolatait vázolja fel, arra világít rá, hogy az állami szervek mindent megtettek annak érdekében,

9 „Boszniai vagyok, vigyél el Amerikába / nagyon akarom látni a Szabadságszobrot / többet nem várhatok, vigyél az Egyesült államokba / vigyél a Golden Gate-hez asszimilálni fogok”. [A szerző fordítása.]

10 „Szarunk az szerzői jogra / a gazdagoktól veszünk el és a szegényeknek adjuk / mint egy nagysebességű Robin Hood / kalózbanda Share-woodból”. [A szerző fordítása.]

11 Az Antipro együttesről és nagyon kicsi színteréről lásd az alábbi interjút: Mihai POPESCU, *Romanian Punks Against Communism*, Vice.com 2013. 02. 25, <https://www.vice.com/sv/article/yv4avw/romania-punks-craiova>.

hogy a pop és a rock szcena a propaganda szolgálatába álljon. 1965-ig, Gheorghe Gheorghiu-Dej haláláig Románia a diktatúra legsötétebb korszakát élte, Ceaușescu hatalomra lépésétől kezdve körülbelül egy évtizedig „liberálisabb” politikálás folyt, amelynek következtében a hippimozgalmak, a beat és a rock, illetve az újbaldoldali eszmék is beszivároghattak az országba. Emiatt több rockzenekar (főként soft, progresszív) is megalakult, például a Phoenix, a Sfinx vagy a Sincron, illetve a nyugati popzene néhány kiemelkedőbb alakja is népszerűvé válhatott (például az ABBA, a Beatles vagy a The Mamas and The Papas).¹² Amiatt viszont, hogy a hatalom az „idealizáló”, „kozmpolita”, „mérgezően dekadens” szórakozási formák elterjedésének veszélyét látta, főként ifjúsági kultúrotthonok, állami tehetségkutatók megalapításával, illetve szigorú keretek között ifjúsági rádióadók is létrejöttek, hogy ellensúlyozzák a Szabad Európa és a Luxemburgi Rádió illegális hallgatását.

Ennek következtében Romániában a nyolcvanas évekre jobbra csak hard rock/heavy metál zenekarok léteztek, az 1989-es forradalom után viszont elemi erővel törtek be a különböző alpműfajok ismertebb-obszkúrabb alműfajai. (A metálszcena kirajzása szintén azokról a területekről történt meg, amelyek közelebb voltak a jugoszláv határokhoz, így Temesvár környékén alakult meg a legtöbb metálzenekar.) A kilencvenes évek végétől kezdődően, de leginkább a kétezres évek elejétől a román punkszcena első körben az amerikai pop-punk vonal sajátosságait adoptálta (például Green Day, Blink-182, Good Charlotte, NOFX, Rancid), legtöbbször alternatív rockkal és ska-val keverve. A kommerszebb hangzás kéz a kézben jött olyan öltözködési elemekkel, amelyek főként a gördeszkások kultúrájából eredeztethetők (bő, letolt nadrágok, skate shoes-ok, színes márkás pólók, kockás-csíkos-halálfejes szoknyák, sportos csuklószorítók – tehát kevésbé a szakadt és szegecses DIY-culture termékei). Ezek közül a punkok közül sokan áttértek az elektronikus zene hallgatására, ugyanis a gördeszkások között megnövekedett ennek népszerűsége, erre utal a Chester zenekar *26 de ani sunt de ajuns* című szövege is: „aveți acordul de la părinți, / pentru o ieșire în club cu etnobotanica în dinți / cele mai cool toale și părul perfect, 2010 / călare pe trend / și o să imi spuneți / că intr-o zi la fel ca toți ceilalți și eu mă voi prăji / și o să merg în club / și o să ascult / dubstep și indie / ah ce tare

12 Doru Pop, *Pop-Rock and Propaganda During the Ceaușescu Regime in Communist Romania = Popular Music in Eastern Europe. Breaking the Cold War Paradigm*, szerk. Ewa MAZIERKA, Palgrave Macmillan, London, 2016, 54–55.

ar fi.”¹³ A személyes drámák, a szerelem és általában a slágerekre jellemző szövegvilág uralja a román punkzenekarokat, kevés az olyan radikális/anarchista megmozdulás, amely kialakíthatna egy összefüggő színteret. Leginkább a féktelen szórakozás és a játékoság tartja össze a román szcénát. Ennek keveréke viszont a mára feloszlott kolozsvári Los Pogos, mely több okból is különleges: egyrészt azért, mert románul, magyarul és angolul is vannak dalszövegeik (a tagok magyarok, de széles közönséghez szólnak), valamint reflektálnak a romániai közéleti kérdésekre is, például így: „O țară minunată / salarii mari / la NATO-n alianța / it’s a fuckin’ joke // Armata-n Iraq / SUA-n cur lingem / ca târfele ne vindem / it’s a fuckin’ joke.”¹⁴ A maró ironia abból adódik, hogy a romániai amerikanizálódási kultusz lényegében egy torz öngyarmatosító folyamat.

Ezzel párhuzamosan kialakult az alternatív zenei köztudatban egyfajta ellenségkép, amelyben mind a metál, mind a punkszcena osztozik: a főként cigányzenéből és egyszerű diszkó-mulatós ritmusból összekovácsolt „manele” a szubkultúrák szemében olyan szálka, mely a balkáni sztereotípiáktól való elszakadást hátráltatja. Az úgynevezett „kokálárok” (a manele zene kedvelői) azt a szellemileg elmaradott, ízléstelen társadalmi réteget testesítik meg, amely Romániát „normális társadalommá” válásában akadályozza. A Recycle Bin együttes *Ha-ha* dalában ezt üzeni: „Cocalari bujori / cu pantofi cu cioc / este Circul din Moscova / la modul serios // Cu maneaua ce rupe / orașul în două / de formații de-a noastră / cu ooo”,¹⁵ majd a szöveg további szakaszaiban a punkok tarajával és a manelesek felzselézett haja között von párhuzamot.

Más, a rendszerváltozást követő „kultúrsokkra” való reflexió leginkább a szappanoperák és töméntelen mennyiségű reklám térhódítását érinti, az E.M.I.L. zenekar például ezt mondja: „Toată lumea-i așa / am văzut în reclame / nu există nimeni cu probleme reale / ești în pas cu oferta, totul prospera / și uiți de viața asta efemera” vagy „Fumezi țigări cu filtru, ce cool / te-braci mereu cu toale de la mall / mănânci numai

13 Chester – *26 év elég volt!*: „megvan a szülői engedély / diszkóba kimenőre fogaink közt etnobotanikával / a legkirályabb cuccok és tökéletes haj / 2010/ trenden lovagolva / azt fogjátok mondani / egy nap én is lejáratom magam a többiekkel együtt / elmegyek a klubba és hallgatom majd / a dubstepet és az indiet / milyen jó is volna”. [A szerző fordítása.]

14 Los Pogos – *Fuckin’ Joke* [*Kibaszott vicc*]: „Csodás ország / nagy fizetések / a NATO-val szövetkezve / kibaszott vicc az egész / A hadsereg Irakban / az USA seggett nyaljuk / kurváinkat eladjuk / kibaszott vicc az egész” [A szerző fordítása.]

15 Recycle Bin – *Ha-ha*: „Rózsás arcú kokálárok / hegyes orrú cipőben / moszkvai cirkusz / komoly köntösben / A manelevel / kettészakad a város / s a mi zenekaraink / ooo”. [A szerző fordítása.]

junk food de trei ori pe zi / și-apoi un Tic Tac fără calorii”.¹⁶ A „román Green Day”, vagyis a ZOB együttes a román társadalom szappanoperamániáját veszi górcső alá, amikor a *Telenovele* dalukban a lehető legszatirikusabb latin-amerikai jeleneteket építik fel megcsalásokkal, féltékenységekkel, hirtelen halálokkal, illetve azzal, hogy a beszélő szinte minden ismerőse vagy rokona néz ilyen tévéműsorokat. Ez a fajta inszignifikánsnak tűnő, elég felszínes, bár a szintér számára kétségtelenül sokat jelentő globalizációs társadalomkritika arra mutat rá, hogy a romániai punknak nem voltak közvetlen kapcsolatai az elmúlt harminc-negyven évben más szcénákkal – a nyugatival semmiképp sem. Ami pedig a mostani színteret illeti, nem túl változatos, ideológiai alapjai nincsenek – a romániai underground leginkább a metálzenei alműfajokra összpontosít.

A jugoszláv és a román punkszcéna a fentiek értelmében alig-alig érintkezik. Esztétikai, politikai és történelmi kontextusaik felől nézve is kevés közös vonást találunk, lényegében a társadalomkritika maga adja az alapot, de ez a világ összes punkszcénájáról elmondható, hiszen ebből nőtte ki magát alapvetően. Ugyanakkor kétségtelenül fölmerül: Románia vajon balkáni-e? Honnan kezdődik a Balkán? A közép-kelet európai államok szívesen tolják mind keletebbre és délebbre mentális térképükön a negatív sztereotípiákkal bőségesen ellátott Balkánt: Magyarország úgy gondolja, hogy nála ér véget Közép-Kelet Európa, Románia szintén – bár a rossz tulajdonságokra való önreflexió azért időnként „balkánivá” teszi önértékelésüket. A punkszcénák kialakulásának története a jugoszláviai térségben azt bizonyítja, hogy ezeket a gonoszkodó skatulyákat át kell értékelni, hiszen a „balkáni” semmiképp sem szitokszó, hanem elsősorban földrajzi helymegjelölés. Románia pedig áttételesen továbbra is az észak-amerikai kontinensről importálja punkszcénájához az inspirációt.

16 E.M.I.L. – *Ca in reclame [Mint a reklámokban]:* „Mindenki ilyen / ezt láttam a reklámban / nincsenek valós problémáink / tartod a lépést az ajánlatokkal, minden virágzik / elfelejtetd a múlandó életet” vagy „szűrős cigit szívsz, milyen vagány / plázás ruhákba öltözöl / gyorskajákat eszel naponta háromszor / utána meg kalóriamentes Tic-Tacot”. [A szerző fordítása.]

Bihari Balázs

„EZ A VÁLLALKOZÁS NAGYON PUNKOSRA SIKERÜLT”

A magyar fanzinek első hulláma

I.

Jézusom.

Tulajdonképpen ez már megint micsoda?

Még az augusztusi naptárat sem raktam össze, de sorra halmozódnak a leadási határidők. Persze. Csütörtökre? Persze. Péntekre? Persze. Hétfőre? Persze.

Dehogy persze.

Egy világslágeren dolgozom, amit megakasztott a negyven fokos kánikula – a monitoron kis fekete kockák jelennek meg, a hangkártya bereccsen rendereléskor. Behozok egy ventilátort, ráküldöm magamra és a gépre, hátha ettől jobb lesz egy fokkal. Persze nem.

Sőt, a dal egyre rosszabbnak tűnik. Vannak dalok, amelyeket jóra hallgatsz, megszokod a demo verziót: itt pont fordítva zajlik minden és nem értem, miért. Persze közben már megint másra figyelek.

Olyan jó, hogy ennyi mindennel foglalkozol!

Persze.

Jézusom.

Figyu, megvan neked a ... száma?

Persze.

Istenkirálycsászár vagy, kösziiii!

<3

Tulajdonképpen mivel is foglalkozol?

Látom kívülről magamat, ahogy elkezdem mondani, hogy a zeneiparban dolgozom, és amikor ezt nem értik, akkor egy végtelen, többszörsösen összetett mondatba bonyolódom, mintha egy szovjet tábornok mellkasán lévő összes érdemrendet kellene felmondani, miközben végtelenül nevelésnek tartom az egésztestet.