

PAPP-ZAKOR ILKA

# A „SZERZŐI DALOK” KULTÚRÁJA A HETVENES ÉS NYOLCVANAS ÉVEKBEN

Vlagyimir Viszockij, Jaromír Nohavica,  
Jacek Kaczmarski és Cseh Tamás

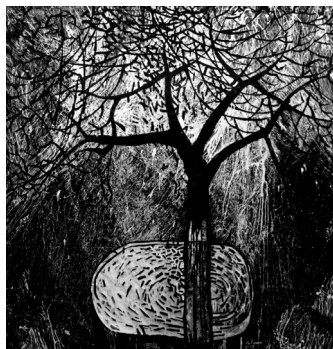
## Bevezető

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

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

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

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



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

minőségi lett volna. Téves benyomást kelthet az is, hogy dolgozatom témáját nagyrészt az ellenzéki kultúra szolgáltatja: ez korántsem jelenti, hogy a popkultúra egységesen szembement volna a rendszer által felállított normarendszerrel. Ami a popkultúrát illeti, a szocialista államhatalom az első perctől azon dolgozott, hogy kialakítsa a sajátját. Ennek köszönhető például a plakátfestészet felvirágzása, de az olyan köznapi szimbólumok kulturális szimbólumi rangra emelése is, mint amilyen a traktor<sup>1</sup> volt. Ezzel párhuzamban a rendszer természetesen „saját” énekeseit is szép számmal kitermelte.

## Történet

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

HARASZTI MIKLÓS: CIVIL KURÁZSÍTÓL CIVIL TÁRSADALOMIG

### Kultúrpolitika a Szovjetunióban

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

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

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

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

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

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

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

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

### Csehország, Csehszlovákia

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

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

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

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

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

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

### Lengyelország

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

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

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

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

### Magyarország

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

tanúja volt annak, mit jelent, ha politikai programot kovácsolnak a „cél szentesíti az eszközt” elvéből. És nem kért belőle. Elhitte, hogy az erőszak diszkreditál, és mert tudta, hogy az ő igaza más úton is védhető, elvetette az erőszakot. Amennyire bele tudok gondolni, nem ismerek olyan protest songot, amely a rendszer leverésére buzdítana. Lehetett ennek félelem is az oka, de a fenti énekeseket a rendszer mindenképp agitátornak tekintette; lehetett jól megfontolt politikai érdek, hiszen a fiatalság nem volt annyira erős, hogy felvegye a harcot a hatalommal, az alaptalan biztatás pedig tragédiákhoz vezethetett; de azt hiszem, ennél többről van szó: egy (legalább ideiglenesen) megváltozott szabadságideálról. Ennek a szabadságideálnak a komolyságáról tanúskodik, hogy (buddhista szerzetesek mintájára) először Magyarországon, majd Csehországban, végül Lengyelországban is magukat felgyújtva protestáltak fiatalok. De ezzel hozható kapcsolatba a buldózeres kiállítás műalkotásait saját testükkel védő festők állásfoglalása is. Abban a világban, ahol a forradalmakat vagy ellenforradalmaknak hívták, vagy véres diktatúrákba torkolltak maguk is, fontos volt, hogy evidenssé váljék, ki volt mindvégig az áldozat. Úgy gondolom, szépen foglalja össze ennek a generációnak az önmagáról alkotott képét Jiri Menzel (jóval későbbi) *Őfelsége pincére voltam*, című filmjében a börtönből szabadult pincér és a könnyűvérűsége miatt elmarasztalt szlovák<sup>17</sup> lány párbeszéde a német falu romjainál: „*A vy jste byl ve válce? – Ne, my Češi neválčíme.*” („*És maga volt a háborúban? – Nem, mi csehek nem háborúzunk.*”)

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

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

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

WISŁAWA SZYMBORSKA: OPCIONÁLIS OLVASMÁNYOK<sup>18</sup>

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

JACEK KACZMARSKI: ÉRTEKEZÉS A TÉRRŐL<sup>19</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



*Igen, nem lehetne elvinni innen előlem?*

*Nem... nem... mert ez egy eszpresszó.*

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

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

Peter Wicke arról ír, hogy a rockot Amerikában sokáig népzeneének tekintették.<sup>26</sup> Szergej Usakin, a Princeton antropológia és szláv tanszékének professzora rádiós interjújában<sup>27</sup> hasonló módon definiálja azokat a dalokat, amelyekben a háborúból megtért orosz katonák számolnak be élményeikről. Míg nyugaton a rockot népzeneének tekintők elsősorban abból indulhattak ki, hogy az elitnek legtöbbször nehezen nevezhető társadalmi réteg is igényt tartott saját kultúrára, addig Usakin szerint a katonadal próba a közösségi élmények feldolgozására. Mindkét fenti vonás jellemzi a bárdok zenéjét is – a közösségi tudat kiépítésére való törekvést az anekdoták és politikai viccek számának megnövekedése is jelzi – sőt maga az a banális tény is a népdalokhoz teszi hasonlatossá az általam tárgyalt popszámokat, hogy zene és szöveg leggyakrabban egységet alkot bennük. Mégis van néhány alapvető különbség: ezeknek a daloknak a szövege nem a hagyományos konvenció által előírt képekből építkezik. Szövegükön, dallamukon a közönség igyekszik nem változtatni, amikor továbbadja, szerzőiket nem egyszerűen ismerik, de kultuszuk is kialakul, a rajongókat pedig közös példaképük is összeköti. A bárdok dalai, ha részben hasonló igények is hívták őket életre, mint amelyek a népköltészet kialakulásához vezettek, új elvek szerint működnek.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### ■ JEGYZETEK

1. Karel Kouba – Vítek Schmarc: „Tank míru” – Traktor jako popkulturní emblém československého socialistického realizmu („A béke tankja” – a traktor, mint a csehszlovák szocialista realizmus popkulturális emblémája). <http://sorela.cz/web/articles.aspx?id=31> (Utolsó letöltés: 2013. május 9.)
2. *История России. XX - начала XXI века. (Oroszország története. A XX század és a XXI század eleje)*. Szerk. - . В. Милов (L. V. Milov). ЭКСМО (EKSZMO), Moszkva, 2006. 740.
3. *Культура XX. в. (A XX sz. kultúrája)*. Ю. С. Рябцев: История русской культуры. (Ju. Sz. Rjabcev, Az orosz kultúra története). Росмэн (Roszmen), Moszkva, 2003. 380.
4. *Česká literatura od počátku k dnešku (Cseh irodalom a kezdetektől napjainkig)*. Szerk. Jan Lehár, Alexandr Stich, Jaroslava Janáčková, Jiří Holý. Nakladatelství Lidové Noviny, 772.
5. Uo. 775.
6. Uo. 806.
7. Uo. 814.
8. Uo. 807.
9. Uo. 822.
10. Idézi *Česká literatura od počátku k dnešku*. 832.
11. Uo. 867.
12. Uo. 868.
13. Uo. 871.
14. <http://www.nohavica.cz/cz/jn/bio/bio.htm> (Utolsó letöltés: 2013. április 24.)
15. [http://dhhbeg.hu/Indiannap\\_2012](http://dhhbeg.hu/Indiannap_2012) (Utolsó letöltés: 2013. május 8.)
16. <http://veol.hu/hetvege/a-sasokban-minden-lathato-otveneves-a-bakonybeli-indiantabor-1313550>. (utolsó letöltés: 2013. május 8.)
17. A regényben a lány nemzetiségére nem történik utalás, a filmben a beszédmódjából lehet azt kikövetkeztetni, olyan hibákat vét, olyan szavakat téveszt, amelyeket szlovákok szoktak, ha csehül beszélnek. Véleményem szerint elsősorban azért volt fontos ez, hogy a fenti párbeszéd létrejöhesse.
18. Wisława Szymborska: *Lektury nadobowiązkowe*. Wydawnictwo Literackie, Krakkó, 1996. 6. Ford. tőlem.
19. Jacek Kaczmarski: *Traktat o przestrzemi*. Ford. tőlem. Az elkövetkezőkben idézett összes dal a dalnokok hivatalos honlapjáról származik, ezeket nem fogom külön leírni. A fordítások minden esetben az én fordításaim.
20. Wojciech Tomasiak: *helyettesítheti-e az építész az irodalmat? A monumentális propagandáról*. Ford. Dányi Gábor. Korunk 2013/2. 9–28.
21. Peter Wicke: *Rock Music. Culture, aesthetics and sociology*. Ford. Rachel Fogg. Cambridge University Press, Cambridge, 1990. 61.
22. Uo. 73.
23. Uo. 53.

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

