

UTÓPIA BLUES

ROBIN BALLIGER

Az ellenállás hangjai

Zene ...szájhagyomány; háborúk hangjai; társas táncmulatság, élvezet, szórakozás, szex; érzelmes, szellemes, magával ragadó, mint Jimi Hendrix játéka, vagy mint Mozart „Requiemje”; karrier, hírnév, árucikk, kulturális imperializmus; állami cenzúra; mozgalmi dal, punk, Nueva Canción, Fela „Zombie”-ja; rezgés és lélegzet; a politikai tüntetések mozgatója!; rabszolgakereskedelem és a szíve-réshez hasonló fékezhetetlen zenei kódok; zaj, hang, hangzás; megfoghatatlan és irányíthatatlan; zenei intézmények, fegyelem és tantárgyak...

Mikor veszítette el „régiszerűjét” – a társadalmi csoportok szervezését – a zene? Hogyan lett belőle olcsó szórakozás vagy a nacionalista érdekek szolgálatába állított érzelmi hatóanyag? Megállapítható-e az énekszöveg objektív elemzésével a zene „politikai korrektsége”? Lehetséges-e egyáltalán az ilyenforma feldarabolás, amely a zenét önmagában jelentés nélkülinek tekinti? Ezek a kérdések rávilágítanak arra, hogyan értékeli társadalmunk a zene szerepét, nem valamilyen időtlen Igazság fényében, hanem a mindenkor sajátos társadalmi érdekek szerint. A következőkben a zenének és a zajnak a társadalmi élet „dialogikus folyamatában” teljes mértékben megnyilvánuló társadalmi erejével foglalkozom, különös tekintettel arra, hogyan lesz fontos eszköze a hatalomnak és az ellenállásnak.

POLITIKAI ZENE ÉS A ZENE POLITIKÁJA

A zenei gyakorlat sajátos társadalmi kapcsolatokban és helyszíneken nyilvánul meg, amelyek az élő előadásban a kultúrák, nemek, társadalmi osztályok (stb.) komplex egybefonódásából adódnak. A zene és reprezentáció társadalmi és politikai jelentést hordozó konceptualizált tevékenységek. Ez a megközelítés nem arra kérdez rá, hogy „melyik zene politikai”, hanem, hogy „mi egy bizonyos zene politikája és milyen módon politikai”. Maga a zene fogalma vitatható, a nagyobb léptékű ideológiai rendszerek függvénye, melyek a „zenét” a nem-zene fogalmával hívatottak szembeállítani.

Ez a művelet a hatalom megnyilvánulása, a diszkurzív stratégiák a civilizáció elemeként konstruálják a „zenét”, míg a hangok és a zaj a civilizálatlansághoz kötődnek.

Hieronymus Bosch híres festményén, a *Földi Öröme Kertjében* (XVI. század eleje) a pokol a kárhozottak testét kínozó közt elnyelő fantasztikus hangszereken játszó lények által teremtett káosz és lárma formájában jelenik meg. A felvilágosodás korában és a XVIII. században kialakult klasszikus zenében megszilárduló társadalmi hangzás hatalmilag ellenőrzött reprezentációjában a „zene” fogalmához a rend/civilizált/elme fogalmak társultak, míg a „zaj” velejárói a káosz/primitív/test. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique* (Zaj: a zene politikai gazdaságtana, 1977) című tanulmányában Attali azzal érvel, hogy az Állam egyik központi irányító eszköze a társadalom által kibocsátott zaj monopolizálása. „...A zene és általában a zaj fontos tényezők a hatalmi játékokban. Alakjuk, forrásuk és szerepük a hatalmi rendszerek átalakulásaival együtt és azok hatására változik.” A huszadik században, a mechanikus rögzítés a hangok ösztönző erejét is ellenőrizhetővé tette. A ritmus és zaj elfojtása szelektív lett, miközben a zene terméké válása és sokszínűsége megkönnyítette az irányítást.

A két uralkodó zene-konstrukció, a nem-referenciális, ideológiamentes (nyugat-európai klasszikus zene) vagy a marginalizált, primitív (népi és etnikus zene) olyan kontroll-stratégiák részévé váltak, amelyek a legitim zenének transzcendentális, az előadói gyakorlattól független jellegű tulajdonítanak. Így a zene nem kerül a hatalmi viszonyok befolyása alá és ugyanakkor nehezebb lesz az előadói gyakorlat megértése, mivel az előadás vagy a részvétel nem teljes értékű tapasztalat. A rituálé áll legközelebb a zene/tánc/gondolat/történelem/játék/szellemiség stb. együttesét mozgósító előadás konceptualizálásához, de ez a fogalom is vitatható, amennyiben részlegekre osztva emel ki bizonyos emberi tevékenységeket. A zene nem triviális és nem transzcendentális, hanem inkább egy olyan területhez tartozik, amely kétségbe vonja a hegemónikus folyamatokat. A zenének a világba való visszahelyezése nem kisebbíti, hanem inkább erősíti társadalmi erejét.

A következőkben, a zene és az ellenállás kérdéskörét tárgyalva, az a célom, hogy felrobbantsam a „politikai zenére” vonatkozó uralkodó reprezentációkat. Úgy a baloldali, mint a reakciós álláspontok bizonyos fokig korlátozzák a népszerű zene tanulmányozását, mert, bár érzik a zene erejét, elbizonytalanodnak, amikor a racionális kritika vagy a hatalmi ellenőrzés eszközeivel nem határolhatják be. A könnyűzenének az ellenállás eszközeivé való alakulását négy irányból közelítem meg: a dalok szövegeivel foglalkozó szövegelemzés; alárendelt kulturális ipar; a zenei előadás és annak viszonya a hatalommal; a zene mint hangképző tevékenység és taktika. Érvelésemben arra mutatok rá, hogy az ellenálló jellegű zenei gyakorlat nem csak a hatalom elleni lázadás megnyilvánulási formája, hanem, bizonyos társadalmi viszonyok és tapasztalatok kezdeményezésével, új kulturális érzékenység kialakulásához vezet, illetve az új kultúra kialakulásáért folytatott küzdelem része.

SZÖVEGELEMZÉS, AVAGY „BOW WOW WOW YIPPEE YO YIPPEE YAY,
BOW WOW YIPPE YIPPE YAY!” (GEORGE CLINTON: *ATOMIC DOG*)¹

A szövegelemzés a dalok szövegeinek vizsgálatával foglalkozik, azokat tekintve a jelentés elsődleges vagy egyetlen forrásának. A zenéhez kapcsolódó szavak a kommunikáció fontos eszközei, különösen olyan kultúrákban vagy történelmi korszakokban, melyekben nincs írásbeliség, az írott szövegekhez csak egy kiváltságos csoport férhet hozzá, vagy a szóbeliség célja az írott szó elleni támadás. A „mozgalmi dal” fogalmán túl a dalszöveg igazán sokoldalú és diszkurzív stratégiáiból kialakul az ellenállás poétikája. Tárgyalom ugyanakkor a szövegelemzés korlátait, különösen a befogadás, a társadalmi kontextus és a kulturális ipar kérdéseinek kihagyása, és leginkább az instrumentális zene jelentésének megközelíthetlensége kapcsán.

A mai irodalomkritika hangsúlyozza a „hang” jelentőségét a kulturális ellenállásban. A rabszolgasorsban szenvedő elnyomott népek, a gyarmatosított kontextus vagy a globális kapitalizmus elnyomott osztályai számára a zene gyakran központi eszköze a domináns kultúra diskurzusába való beavatkozásnak és azon kifejezési formák megteremtésének, amelyek a saját kultúrájukat érvényesítik. A nagyvárosok nyelvének uralma, az írástudatlanság, vagy a nyomtatási eszközök hozzáférhetlensége olyan helyzetet teremt, melyben a szóbeliségnek nagyon fontos szerepe van a birodalom mindent átfogó diskurzusának kritikájában. A vokalitás és önkifejezés lokalizálása nélkül lehetetlen az ellen-narratíva kialakítása, az ellen-lényeg felmutatása és az „objektív” tudás és igazság legitimitásának kritikus támadása.

A világzene forgalmán keresztül a könnyűzene formái hatékony jelzési eszközökké váltak, és az őslakosság küzdelmében elkötelezett alkotók a hagyományos zenei elemeket a rockkal ötvözve szólították meg a nagyközönséget. A *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*² (Borul a csónak: tömegzene és tömegmozgalmak) című kötet tanulmányai Hawaii és Ausztrália politikai zenéjével foglalkoznak. Ausztráliában a bennszülött zenészek az őshonos formákat a rock elemeivel elegyítik, a hagyományos értékek megőrzése, a saját történelem rögzítése és az elnyomás elleni tiltakozás érdekében. A kortárs bennszülött zenére elsősorban az amerikai country zene személyes gitár- és éneklési stílusa hatott, majd a hetvenes években erős hatása volt a fekete szabadságmozgalmak zenéjének és, Bob Marley által, a reggae-nek. Az ausztráliai bennszülöttek számára „a zene fegyver a bennszülöttek hosszú harcában a megbecsülés, tisztelet és a föld tulajdonjogának elnyeréséért.” (Breen) A zenész Archie Roach, a *No Fixed Address* vagy az *Us Mob*³ dalszövegei az ausztráliai bennszülött tapasztalatot kifejező direkt társadalomkri-

¹ George Clinton az 1980-as évek amerikai funk és R&B zenéjének sztárja, az *Atomic Dog* egyik legnépszerűbb szerzeménye – *A ford.*

² BREEN 1992 (lásd a bibliográfiát). – *A ford.*

³ Ausztráliai együttesek – *A ford.*

tikák, vagy programszövegek, mint például az „*AIDS, It's a Killer*” (AIDS, a gyilkos) című dal. A zene politikájának elemzése közben Breen többnyire a dalszövegek idézésére szorítkozik.

A harmincas és negyvenes évek calypso-szövegeit elemezve, melyeket konkrét társadalomkritikának tekinthetünk, láthatjuk, hogy a szövegek létrehozásában számos olyan diszkurzív stratégia érvényesül, amely a felszíni első „jelentés” alatti rétegekre vonatkozik. Az eszközök együttese az ellenállás poétikáját alkotja, mely egyes esetekben a posztmodernizmusra jellemző jelentésáttételi technikákkal él. Három ilyen diszkurzív stratégiát különböztethetünk meg. Először, a calypsok az „ön-etnográfia” megjelenítési formái, melyeken keresztül a gyarmatosított népcsoport kifejezi önmagát, saját képével és hangjával újramesélve a történelmet. Másodszor, a paródia és tiszteletlenség eszközeivel a calypso-szerzők a gyarmatosító uralom szövedékét gyengítették, a brit uralkodó osztályon belüli botrányok elmondásával, a civilizáló küldetést kétségbe vonva a gyarmatosítók tetteinek fényében. Harmadszor, a calypso az események hivatalos rögzítésének ellen-narratívája.

A fentiek példázására egy olyan szöveget elemzek, amely az 1930-as évek gyarmatosító uralmának, a gazdasági világválság és a szocialista mozgalmak korában keletkezett. 1937-ben egy fekete munkáspárti aktivista, név szerint „Buzz” Butler nemhivatalos sztrájkot indított el egy trinidadai olajkitermelésen, mely végül utcai harcokhoz és túlzott hatalmi erőszakhoz vezetett. Butler börtönbe került, de a rendőri erőszak elleni felháborodás még erősebbé vált, mikor a hivatalos jelentés ártatlannak tüntette fel a rendfenntartó erőket. Következzen Atilla calypso-jának, a *Bizottsági jelentésnek* (Commission's Report) két utolsó versszaka:

Azt mondják, a bizonyíték nem vitás,/Fyzabadból indult a lázadás/A huligánokat Butler vezette,/Az egészet a fanatikus néger kezdte/Aki felbujtó beszédekkel mondott/És a telepre felfordulást hozott/Azt mondják, a rendőrség csak akkor tévedett/Mikor nem lőtte időben a tömeget/Disszertációja kilencvenkét sorában,/Ez a furcsa dolog a Bizottságban,/Bizony szó sincs kizsákmányolásról/A munkásról, vagy szomorú sorsáról/Olvasd csak, sehol egy szó sem/Kapitalista elnyomásról még úgy sem/Ezért hát felmerülhet a sejtés,/Hogy tán egyoldalú lehet a jelentés.⁴

⁴ Raymond Quevedo (1896–1962), művésznevén: Atilla the Hun, világszerte ismert Trinidad de Tobago-i calypso-szerző és előadó, később politikai szerepet is vállalt, 1983-ban könyv jelent meg összegyűjtött írásaiból (*Atilla's Kaiso: A Short History of Trinidad Calypso*). A calypso eredeti szövege: „They said through the evidence they had/That the riot started at Fyzabad/By the hooligan element under their leader/A fanatic Negro called Butler/Who uttered speeches inflammatory/And caused disorders in this colony/The only time they found the police was wrong/Was when they stayed too long to shoot the people down./A peculiar thing of this Commission/In their ninety-two lines of dissertation/Is there no talk of exploitation/Of the worker or his tragic condition/Read through the pages there is no mention/Of capitalistic oppression/Which leads one to entertain the thought/And wonder if it's an one-sided report.” – *A ford.*

Atilla dala kemény ítéletet mond a hivatalos állásponttól, a jelentés stílusát utánozva és ezáltal leleplezve a médiában rögződött reprezentációkat. A „comission” (bizottság) és „dissertation” (disszertáció) szavakra az „exploitation” (kizsákmányolás) és „tragic condition” (tragikus helyzet) rímelnek, szintaktikailag kiemelve a közöttük létező kapcsolatokat. Atilla elítéli azt, ahogyan Butlerből bűnbakot gyártott a hatalom, új jelentéssel telítve a média nyelvét, hatástalanítva a „morális pánikot”, melyet az olyan rémisztő szavak keltenek, mint a „huligán” (hooligan), „fanatikus” (fanatic), vagy „felbujtó beszédek” (inflammatory speeches). Ebben a dalban ugyanakkor egymás mellé helyezi a lázadást és a kapitalista elnyomást, megkérdőjelezve az őket mindig egymástól különválasztva kezelő hatalmi mechanizmust, mely szerint a rendbontás az öntudatlan erőszak által uralt cselekvés, míg az elnyomó gazdasági és társadalmi állapotok „helyénvaló” reformok hozadékai.

Mindazonáltal a zenében fogalmazott politikai kommunikáció elemzése általában csak a dalszövegek „nyilvánvaló” jelentésének szintjén történik. A politikai zene ilyenfajta programatikus megközelítésének példái gyakoriak a szervezett baloldal (és a nacionalista ügyek) szerzőinél és megtaláljuk őket, például Pring-Mill *Revolutionary Song in Nicaraguájában* (Forradalmi dal Nicaraguában, 1987) című tanulmányában. Ezek a „didaktikus dalok” ihlető himnuszokat és történelmi elbeszéléseket tartalmaznak, de olyan nevelő jellegű énekeket is, mint a szorzótáblát tanító, vagy az M-1 Carabina lőfegyver szétszedését és összeállítását segítő ének (Luis Enrique Mejía Godoy szerzeménye). Pring-Mill meglátásait az ilyen jellegű dalok érzelmi jelentéséről és nevelési értékéről jól összefoglalja a forradalmi vezérek egyikének, Carlos Núñez Tellez levelének elemzése. A levélíró a Pancasán nevű zenei együtttest méltatja. Írása keveset sejtet a dalok tágabb értelmezési lehetőségeiből, és újra csupán a szövegekben látja az egyetlen politikai összetevőt. Pring-Mill állítása szerint:

Ami meglepő ebben a levélben az, hogy egyáltalán nem szól a dalok zenéjéről, amit magától értetődőnek tekint: nevelő és érzelmi funkciójuk, bár a zene is megerősíti, nyilvánvalóan csak a szövegekben jelenik meg számára. Pedig minden sikeres dal az előadásnak és a környezetnek köszönheti meggyőző erejét – bár a zenei elem hozzájárulását a dal „jelentésének” egészéhez sokkal nehezebb elemezni, mint a szövegét.

Az idézet rámutat a csupán a szöveg alapján felépített politikai kommunikáció paradoxonára. Miközben ezeknek a daloknak a jelentését látszólag csak a szöveg hordozza, tulajdonképpen a zene is meghatározó az üzenet közvetítésében. De milyen jelentése van a zenének? A didaktikus szövegek irodalmi olvasata, amennyiben a kommunikációban önállóan tekintjük, figyelmen kívül hagyja a zene előadása közben keletkező számtalan szubtextust és értelmezési szintet.

A dalszövegek politikai tartalmának elemzése során olyan szemiotikai kérdések merülnek fel, mint a jel működésének kiszámíthatatlansága, a recepció, vagy

a jelentés kontextusfüggő jellege és sokrétege. A dalok jelentésének megértésében fontos szerepet játszik a zenei tapasztalat és a kulturális háttér. Ráadásul egy gyakorlati kutatás adatai szerint a főiskolai és egyetemi hallgatóknak mindössze 10-30 százaléka „azonosította helyesen a dalok »tervezett üzenetét«”. Legutóbbi tanulmányában Angelica Madeira újra felteszi a kérdést: „Miben rejlik a könnyűzene politikai ereje?” Válasza nem kimerítő, de egy Bahtyin (szovjet filozófus és irodalomkritikus) által kijelölt irányba mutat, melynek központi elve „a populáris kultúra elpusztíthatatlan és egyetemes jellege”. Szerinte „a zene ereje nem csak az általa kiszolgált politikai célokból fakad, hanem abból is, hogy egy egész nemzedék értékeit és vágyait fejezi ki.” Bár dicséretesnek tartom a Madeira által javasolt irányt, sajnos nem helyezi megfelelően kontextusba Bahtyin írásait, és figyelmen kívül hagyja azt, hogy a sztálinista Oroszország körülményei között hangsúlyosan vizsgált nonkonformizmus, tiszteletlenség, ünnepélyesség és élvezet egészen másfajta elemzést igényel a mai Egyesült Államokra alkalmazva. Ezáltal világossá válik az ellenállásnak a kontroll és hatalom sajátos stratégiai szerinti meghatározása.

A zene politikájának a szöveg alapú elemzés szerinti vizsgálata fokozottan kérdéses a (valószínűleg a cenzúra megkerülése miatt) fokozottan kódolt zenei formák esetében, és olyan esetekben, mikor a szöveg másodrendű vagy éppen félrevezető. És milyen lehet a „lábadó dalszöveg” egy olyan társadalmi kontextusban, ahol a harc nyelve maga is foglalt? Érdekes tanulmányában Rey Chow, a kínai könnyűzenét elemezve azt vizsgálja, hogyan sikerül ellenálló diskurzust felépíteni egy olyan helyzetben, melyben az osztályharc retorikája a domináns diskurzus része. Ebben a helyzetben a vidámság, az érzelem és a testiség lesznek a központi transzlingvisztikus témák. Chow szerint a jelentés a (gyakran a kínai történelemből származó) szavak és a rockzene ütközéséből teremődik, és a hivatalos kultúra egyhangúságától való „feltűnő különbségben” válik hallhatóvá. Ahelyett, hogy a „hangra” vagy a „beszélőre” fektetné a hangsúlyt, Chow azt javasolja, hogy a „ki játszik?” és „ki hallgatja?” kérdéseket tegyük fel. Befejezésképpen, a hangszigetelőként működő kazettás Walkman használatának metaforáján keresztül megállapítja, hogy számottevő különbség van a passzivitás és a „csendes szabotázs” között. A fenti példákból látható, hogy a zene a politikai szövegek objektív olvasatán túl is az ellenállás eszköze, azáltal, hogy a jelentést különböző kontextusok által kölcsönösen generáló hallgatás struktúráját hangsúlyozza.

KULTURÁLIS PRODUKCIÓ AVAGY „KLASSZIKUS ZENE, DZSESSZ... EZEK MEGVÁSÁROLHATÓ DOLGOK KATEGÓRIÁI, EZ NEM ZENE.” (YO YO MA, CSELLÓS)

A műalkotás a mechanikai reprodukció korában című írásában Walter Benjamin azt mondja, hogy a XX. század elején kialakult művészi reprodukciós eljárások egy olyan egységes vizuális és zenei területet alakítottak, amely elválasztotta a művészt

vagy szerzőt saját alkotásától. Azóta, a kritikai elmélet hangsúlyozta a tömegesen termelt művészeti termékekkel járó közvetítés jelentőségét és két álláspont alakult ki a tömegkultúrával kapcsolatban. Az első egyenlőségjelet tesz gazdasági és művészeti hatalom közé és a tömegkultúrát a hegemonia megnyilvánulási területének tekinti. A második álláspont szerint a populáris zene a tiltakozás eszköze és nem teljesen kontrollálható terméke a Nyugatnak. Az elektromos gitárok és szintetizátorok egy nemzeteken átívelő technokultúra hangjait teremtik meg, amely nem a nyugatiasodás, hanem a városiasodás folyamatát tükrözi, hiszen a zenészek folyamatosan új hangokat alkotnak saját céljaik érdekében. Ebben a fejezetben ezekkel az elméletekkel foglalkozom, kitérve ugyanakkor azokra a módokra, ahogyan a zenei technológiák csökkenő költsége elősegítette az alárendelt kulturális termelést és hatékonyan szembehelyezkedett a tömegkultúra termékeinek és ideológiájának hegemoniájával.

Adornonak a zenére vonatkozó írásai az egyik végletet képviselik a társadalom kulturális termelésének szerepéről szóló vitában. Adorno számára a könnyűzene központilag irányított termelésének célja olyan gépiesített egyének kialakítása, akiknek az igényei és vágyai összhangban állnak a kapitalizmus és az Állam igényeivel. Bár álláspontja érthető, hiszen szembesült azzal, ahogyan a náci hatalom alkalmazta a zene és a „hangosbeszélő” erejét, Adorno elköveti azt a hibát, hogy egyformán kezeli a populáris, ritmikus zenét mindazokkal a hangokkal, amelyek hatalmi érdekeket szolgálnak. A könnyű- és a komoly (nyugati klasszikus) zenéről kialakított képe leegyszerűsítő. Szerinte a könnyűzene társadalmi szerepe az, hogy menekvést és szórakozást biztosítson, és a tánczene meg a dzsessz ritmusai társadalmi kötőanyagként segítik elő a szabványosított egyének termelését.

Adorno érvrendszerének központi problémája a tiszta befogadóként működő szubjektum meghatározása. A rock and rollról szóló munkájában Grossberg utal azokra a kommunikációs elméletekre, amelyek a jelentés és az ideológia felépítésében aktívabb szerepet tulajdonítanak a közönségnek:

...a szöveget a közönség értelmezi, meghatározza az üzenetet, az előzőleg kialakított valóságba helyezve „dekódolja”, vagy arra „használja”, hogy létező igényeit kielégítse. Minden esetben a közönség teszi saját tapasztalataihoz illővé a szöveget.

Bár egyetérték azzal, ahogyan Grossberg kontextusba helyezi a kérdést és meghatároz egy kölcsönhatási dinamikát a tömegkultúra termékei és a közönség között, fennáll az amerikai értelemben felfogott szabad akaratú és választási lehetőséggel rendelkező szubjektum feltételezésének veszélye. Kétkedéssel fogadom a határokról és különbségekre alapozott elméleteket, amennyiben nem foglalkoznak azzal,

hogy a különbség előállítása gyakran egy átfogóbb konformizmust takar, mely nem-hogy kevésbé veszélyezteti a kapitalizmust, de valójában létfontosságú számára.

A szubjektum problémájához adódik még, hogy őszinte legyen teljesen felháborítóan, Adorno nyilvánvaló eurocentrizmusa, mellyel figyelmen kívül hagyja a fekete kulturális formákat az amerikai faji elnyomás kontextusában. A Los Angelesben a második világháború ideje alatt alkotó Horkheimer és Adorno elleni maró vádiratában, Mike Davis a következőket írja:

A Kulturális Ipar nem csak politikai gazdaságként jelenik meg leírásukban, hanem olyan sajátos térként, amely elrontja az európai urbanitás klasszikus arányait, miközben a színtérről számúzik a „tömegeket” (hősies, történelemalakító megtestesülésükben) és a kritikus intelligenciát. Semmilyen érdeklődést nem tanúsítanak a repülőgépgyárak izgatott háborús hangulata iránt, mint ahogy a Los Angeles-i Central Avenue gettó élénk éjszakai életét sem értékeli, hanem mindössze a kis családok dobozletére koncentrálnak, melyben a munkásosztály világtörténelmi küldetését, a rádióslágerek és a *Life* folyóirat reklámjainak hatására, bedarálja a családközpontú fogyasztói társadalom.

Mielőtt végleg elutasítanánk a „Kulturális Ipar” elméletét, fontos mérlegelni a lemezgyártás globális rétegződését, gazdasági és társadalmi hatásait, valamint azt, ahogyan a kulturális termékeket helyi kontextusban értelmezik és elsajátítják. Wallis és Malm globálisan átfogó adatokat közölnek a zenére vonatkozó termelői és médiabeli tevékenységekről (például a rádiós közvetítésekről) és szerintük a zeneipar korporációs tevékenysége a nagy gazdasági változások és a vagyoneelosztás változásait követi világszerte. Jelenleg öt nagy lemezkiadó „uralja a világ rögzített zenéjének termelését és eladását. A kisebb függetlenek a helyi piacokon vállalnak kockázatot, magas fokú helyi kompetenciát szerezve azoknak a művészeknek és tehetségeknek a felfedezésében és fejlesztésében, akiket esetenként nemzetközi szinten kihasználhatnak majd.” A rögzítési technológiákban történt változások mellett a tömegzene forgalmában fontos szerepet játszik még a zeneipar szervezése, az ellenőrzés, a szerzői jogok, a stúdiók költségvetése, a rögzítési szerződések, gyártási költségvetések, az eladás és a sugárzási kedvezményekért adott csúszópénzek. A versengés hatására, állítja Simon Frith, a termelés fokozottan konzervatív, mivel bizonyos stílusokat és azok jövedelmezőségét védi, ahelyett, hogy kockázatot vállalna új hangzások és művészek alkalmazásával. Érvelését azzal zárja, hogy a kalózkazetták elterjedése (egyres piacokon a forgalom 66 százaléka), valamint a gyártás és a technológia átalakulásai új lehetőségeket teremtenek a független gyártók számára, és ezáltal a kulturális piac sokkal inkább ráhangolódik az „utca hangjaira” és a „zenére, mint emberi tevékenységre”.

Cassette Culture (Kazettakultúra) című írásában Peter Manuel azt állítja, hogy a zenei technológia jobb elérhetősége az 1980-as években decentralizálta a zeneipar irányítását, fellendítette a helyi zenei termelést és demokratizálódásra kész-

tette a kifejezés módját. Manuel a technológiában látja a zenei és politikai kifejezési formáknak a monopóliumtól a pluralista kulturális ipar felé való fejlődésének legfontosabb ösztönzőjét, különösen a „fejlődő nemzetek” esetében. Az indiai népzene tanulmányozva azt állapítja meg, hogy a helyileg felvett, szerkesztett és gyártott kazetták robbanásszerűen megsokasodtak. Egyes esetekben csak néhány darab kerül eladásra, de vannak olyanok, amelyek nagyon népszerűek és keresettek lesznek, és ez nem történhetne a zenei termelés és irányítás előző keretein belül. Állítása szerint a változás felszabadítja a nyilvános kifejezést a médiatermékek homogenizáló és „kulturátlanító” hatása alól, ugyanakkor hozzájárul a majdnem eltűnt népi műfajok megőrzéséhez, az új „proletár hibrid műfajok” kialakulásához, és támogatja a helyi és regionális identitás megőrzését. Miközben Manuel a kazettatechnológia forradalmi lehetőségeinek híve az idegen kulturális uralommal szemben, azt is elismeri, hogy a kazetta „kultúra” helyi minősége megerősítheti, sőt egyes esetekben fokozhatja a létező társadalmi különbségeket. A felvett zene és beszédek által a kazetták különösen hatékonyak a politikai szervezkedésben, „új médiumai” az alulról történő szervezkedésnek és az alacsonyabb osztályok hatalomszerzésének. Ugyanakkor a kazettákat használja „minden fontosabb társadalmi-politikai kampány” beleértve azokat a politikai és vallásos ügyeket is, melyek távol állnak az egyesek által elképzelt „baloldali mozgósítás-tól és az elnyomottak felülkerekedésétől”.

A zenei technológia és a tömegkommunikáció fejlődése kifejezési lehetőséget teremtett az eddig hallgatásra ítélt csoportok számára is, elősegítette az olyan alternatív zenei hálózatok kialakulását, mint a rap és a punk, és megteremtette egy transznacionális ellenállói kultúra lehetőségét. Ezt a lehetőséget felvillantva, nem azt szeretném mondani, hogy a gazdasági vagy kulturális imperializmussal szembeni ellenállás csakis az új technológiákra alapoz, vagy, hogy ezeknek a fejlődési irányoknak csak egy jelentése lenne. Az identitás újrafogalmazásának lehetősége a könnyűzenei termékek forgalmának segítségével újfajta szervezési és közösségi lehetőségeket teremt. Ugyanakkor, a multinacionális kapitalizmus „fáradhatatlan piackeresése” a globális kulturális termékek fokozott forgalmát és fogyasztását jelenti, viszont a marketing társadalmi jelentősége és a mód, ahogyan a zenészek és a kulturális termelők egyességre jutnak ezen a területen, részletes vizsgálódást igényel. Raymond Williams szerint a technológia nem előre adott eszköze az elnyomásnak vagy a felszabadításnak, hanem „a választás pillanata”. Williams kihangsúlyozza „néhány könnyűzenei forma erős vitalitását, melyeket a piac mindig keres, gyakran felfedez és megszelidít, de melyek ismételt új és életerős alakban jelentkeznek.” A következő részben azt tárgyalom, milyen kölcsönhatások működnek a könnyűzenei termelés rögzített és élő formái és a lokalizálás politikája között.

AZ ELŐADÁS ÉS AZ IDEIGLENES AUTONÓM TERÜLET, AVAGY „A TÉR A HELY” (SUN RA)⁵

Az elnyomott csoportok arra irányuló igyekezete, hogy „viszonylagos autonómiát” élvezzenek, történelmileg elválaszthatatlan magától a hatalomtól. A szövegelemzés és kulturális ipar kérdésein túlmutató kutatások eredményei szerint tágabb értelemben felfogott kapcsolat létezik a zenei gyakorlat és az autonómiát kereső társadalmi formációk között. Miközben az ellenállás részévé vált zenei aktivitás komplex leírására törekszem, ennek a fejezetnek három fő témája van: a zenei előadás mint társadalmi szervezkedés és az elnyomott csoportok kulturális térhódítása; a zene mint élvezet, használati érték és a kapitalizmusra jellemző vágy-termék elleni fenyegetés; a zene mint a Visszautasítás eszköze és az „ideiglenes autonóm terület”.

Nyugati-kapitalista szempontból a zenei előadás enigmatikus, hiszen gyakran termék nélküli (anyagilag), de mégis termel (társadalmilag). A populáris zene társadalmi tevékenység, az együttműködés és ideológia eszköze, egy ideiglenes közösség, melyhez általában kellemes mozgás vagy testi kifejezés társul. Miközben a zenei előadás „végtelen alkalom”, mivel időhöz kötött és megismételhetetlen, a muzikológus John Shepherd szerint „minden zenét a mindennapok politikájának fényében kell értelmeznünk.” Azt állítja, hogy komplex jelentésrendszerének segítségével a zenei tevékenység képes formálni az öntudatot, az egyéni szubjektivitást és a társadalmi alakulatokat. Csak az iparosított világban vált a zene kiváltságos tulajdonná, szabadidős tevékenységgé vagy tömeges szórakozássá. Mivel képes közvetíteni – időbeli, térbeli, testi – társadalmi jelenségek között, a zene nagyon erős eszköz a jelentés és a megélt tapasztalat szervezéséért folytatott küzdelemben. „A zene képes egy időben »területtel felruházni« és »területtől megfosztani« a mindennapit, túllépni és felidézni térbeli és időbeli dimenzióit, mivel ezeket a vizualitás és a nyelv közvetítik.”

Azon túl, hogy a zene a domináns ideológiák kritikájának eszköze, a kultúrákritikusok kiemelik az előadás által teremtett kulturális szolidaritás jelentőségét. Az afrikai diaszpóra, de más, a gyarmatosító vagy egyéb uralom által elnyomott csoportok számára is, a kultúrának a zenében és táncban való kifejezése erő- és identitásalakítási forrás volt a felszabadulásért folytatott harcban. Gilroy azt állítja, hogy „az expresszív fekete kultúrák kijelentéseikkel tiltakoznak.” Ezt kitűnően példázza Trinidad calypso-zenéje, amely történelmileg egyformán kötődik

⁵ Herman Blount néven 1914. május 22-én született az Alabama állambeli Birminghamben, Egyesült Államok, meghalt 1993. május 30-án. Sun Ra, aki a XX. századi zene legkülönösebb figuráinak egyike volt, azt hirdette, hogy a Szaturnusz bolygóról érkezett, ám ennek időpontja nem hozható nyilvánosságra annak asztrológiai jelentése miatt. Kiterjedt zenei és művészi munkássága ösztönzőleg hatott kortársaira is. Sun Ra a kultúra szélesebb területein is alkotott, a dzsessz afrikai eredetét hirdette, felújította az érdeklődést a feketék történelme iránt, és megerősítette a zene lelki és misztikus dimenzióit. Egyik lemezének címe *Space is the Place* (A tér a hely). – *A ford.*

az emancipáció és a gyarmati állapotból való felszabadulás folyamataihoz. A karnevál francia katolikus hagyományát a XIX. század elején kezdték bevezetni Trinidadban és a következő 100 évben a karnevál, a szabadság, a lázadás és a zene mindig kapcsolatban álltak egymással. Az „udvar” a rabszolgák relatív autonómiájának területe volt és titkos szövetségek bonyolult rendszerén keresztül, kódolt kommunikációs formában épült ki a rabszolgaság elleni tiltakozás. Az 1830-as években már átfogó információs rendszer létezett, aminek eredményeként Patois rabszolgái egy Haitiban történt sikeres rabszolgalázadásról énekeltek. Az emancipáció után az ültetvények tulajdonosai kelet-indiai emigránsokkal helyettesítették a rabszolgákat, és sok fekete a városok szegénynegyedeibe kényszerült. A zenei hagyomány és kifejezésmód folytatódott a városi „udvarban”, és a XX. század elején a karneváli zenét „sátrakban” kezdték játszani. A calypso-sátrak hatékonyan olvasztották egybe az ellenállásból született zenét és egy tágabb közönséget, míg állandó társadalmi gyakorlat nem alakult ki, melynek keretén belül a koloniális diskurzus ellennarratívája és egy új kulturális identitás jöhetett létre. A dalok a közönség előtt születtek, aki azonnal elfogadta vagy elutasította őket, a calypso-szerzők elméssége és kreativitása pedig a kulturális térhódítás forrása volt.

A kulturális érvényesülés és a politikai ellenállás egybeesésének egy másik példájával foglalkozik Fairley a chilei ¡Karaxú! együttes kapcsán. Az együttes rövid idővel az amerikaiak által támogatott 1973-as puccs után alakult. Fairley szerint:

...a zenei jelentés az előadás elemeiből áll össze, az előadók és a közönség közreműködésével. Elválaszthatatlanul kapcsolódik az élő tapasztalathoz, a politikai gyakorlathoz, érzelmekhez és hiedelmekhez... Ennek a zenének a megalkotása és előadása szerves része a tapasztalatok megélésének és értelmezésének – a szétdarabolt dolgok helyreállításának.

Fairley úgy írja le a ¡Karaxú! előadásait, mint fontos „rituális eseményeket”, ezáltal hangsúlyozva egyrészt a jelentések komplexitását, másrészt a közönség szerves részvételét az esemény egészében. Koncertjeik aktív, bár szimbolikus újrajátzásai a történelmi eseményeknek és a politikai mozgósításnak, melyekben száműzetésben él tovább a kulturális megnyilatkozás és a politikai elkötelezettség.

Másodszor a zenéről mint élvezetről szeretnék beszélni, a „használati értéként” létező élvezeti formák politikájáról és arról, hogy miképpen veszélyezteti ez a vágyak a kapitalista árucikké való alakulását. Kevés kivétellel, a nyugati politikai elméletek és tevékenységek komoly és nehéz gyakorlattal járnak. Bár egyetértek a legtöbb politikai aktivistával, hogy a népi mozgások és felszabadító küzdelmek egyetemes történelme, sőt, a társadalmi vagy fizikai elnyomás legkisebb aktusai is felháborítóak és indokoltá teszik a politikai szervezkedést és cselekvést, ugyanakkor azt gondolom, hogy a politikai ideológiák és stratégiák folyamatos megújításra szorulnak. Ebben a mostani időszakban, amely a Baloldal történelmi vereségeként határozható meg, újabb kérdések merülnek fel a politikai elmélet és gyakorlat paradigmáival kapcsolatban, különösen, ami a „nehéz

a küzdelem, de fényes a jövő” jellegű szlogeneket illeti. A politika és az élvezet szféráinak éles különválasztása komoly probléma, hiszen egyrészt a test befekettetését eredményezi (és a test gyakran lesz a politikai zsarnokság tárgya), másrészt nehezen érthetővé teszi a „szórakozás” és a „spiritualitás” formáinak vonzerejét és fennmaradását.

Egyes elméletírók kezdik felismerni a két terület közelítésének szükségességét és az ellenállásnak sokkal összetettebb, a pusztán politikai eszközöktől különböző fogalmait határozzák meg. MacClary és Walser bírálják a hagyományos Baloldalt és a muzikológiát, pozitivista, a zenéhez a jelentés felől közelítő, még a felvilágosodásban meghonosodott felfogása miatt, és mindkettőt felelőssé teszik az inkább a normákat megerősítő, mint felszabadító rendszerekhez való hozzájárulásuk miatt.

A probléma egyik része a Baloldal krónikus bajából fakad: arra vágyik, hogy határozott politikai szándékot és intellektuális sokrétűséget találjon abban a művészetben, melyet sajátjának vall, de elutasítja a művészetnek azokat a dimenzióit, melyek az érzékekre hatnak vagy fizikai élvezetet nyújtanak. Pedig a zene politikája gyakran a fizikai élvezet – az egybefonódások, a kirekesztett emberek el nem fojtott élvezete. A rock akkor a leghatékonyabb mint diskurzus, amikor előállítói és fogyasztói legkevésbé tudatosítják politikai vagy intellektuális dimenzióit...

Egészen egyedi megközelítésében Attali (1977) leírja a társadalom történelmi változásainak elméletét a hangok szemiotikai olvasatának alapján. A kapitalizmus globális elterjedését a hangok társadalmi kontrolljával, a zene – valamikor a társadalmi szerveződés, mitológia és gyógyítás eszköze – „régikódjának” „deritualizálásával” képezi le. Attali felhívja a figyelmet az ipar által előállított és a termék nélküli, öncélú, saját kódját újratereztő zene közötti különbségre. A zene azért veszélyezteti a hegemónikus diskurzus és társadalmi viszonyok formáit, mert a leginkább alkalmas a kommunikáció új formáinak megteremtésére és megteremti „a létezés élvezetét a birtoklásával szemben”. Attali konstrukciója a zene szerepéről az ellenállásban egyrészt Marxnak az árucikk fétisizmusáról szóló elméletéből, másrészt Foucaultnak a diskurzust, társadalmi viszonyokat és a testet uraló hatalom-elméletéből ered.

A tizenhetedik és tizennyolcadik századokban létrejön egy olyan hatalom, amely a társadalmi termelésben és a társadalmi szolgáltatásban érezhető. Működésének lényege az egyénektől a konkrét életükben kapott szolgáltatás. Következésképpen a hatalomnak valóságos és hatékony „bekebelezésére” volt szükség, abban az értelemben, hogy a hatalom könnyen hozzáférjen az egyének testéhez, tetteihez, magatartásához, mindennapi viselkedéséhez. (FOUCAULT 1980)

Nem képes-e a zene arra, hogy számtalan módon emlékeztessen az élvezetnek, mint használati értéknek a létezésére, és nem veszélyezteti-e ilyenformán azt a rendszert, amely az élvezetnek minden formáját igyekszik kizsákmányolni és hasznosítani?

Harmadik pontként Attali zenefelfogásának azzal a részével foglalkozom, amely a zenét „az épülő valóság” eszközének tekinti. Ezt a gondolatot ismétlik azok a kultúrakritikusok, akik a szubkultúrákról, a fekete önkifejező kultúrákról, vagy a tágabb értelemben vett ellenállásról írnak – a mindenféle politikai ideológián túlmutató teljes értékrendszeri és életviteli változás igényével. Azt ajánlom, hogy próbáljunk meg egy rugalmasabb kategória segítségével gondolkodni ezekről a dolgokról, sajátos csoportok helyhez kötött gyakorlataként értelmezve a kollektív kulturális ellenállást. Az Ideiglenes Autonóm Terület, későbbiekben IAT, hasznosnak bizonyul ennek a fogalomnak az artikulálásában, a zenéhez kötődő sajátos helyzetekre alkalmazva. Hakim Bey két szempontból és megírja a forradalom kritikáját IAT-elméletének bevezetésében. Azt állítja, hogy ebben a mostani időszakban „egy nagyszabású vállalkozás fölösleges vértanúság” lenne, ugyanakkor, anarchista alapelveiből kiindulva bizalmatlan a forradalmakkal szemben, hiszen a történelem során csak egy új arcú hatalom érvényesítésére törekedtek. Összehasonlítja a forradalmat a felkeléssel, „szabad belterületnek”, fesztiválnak tekintve ezt a tevékenységet, mely egyben ideiglenes vagy korlátolt Visszautasítás, „visszavonulás a színlelés területéről”. Bey szerint az IAT egyszerre stratégia és „létszükséglet”. A következőket mondja:

Ezért az IAT egy tökéletes taktika egy olyan korban, amikor az Állam mindenhol jelen van, de ugyanakkor repedésekkel és hiányokkal teli. És mivel az IAT a szabad kultúra „anarchista álmának” a mikrokozmosza, nem tudok jobb taktikát elképzelni ennek a célnak az elérésére, úgy hogy közben valamelyest megtapasztaljuk az előnyeit is, itt és most.⁶

Végül is az IAT az Állam fenyegető tekintetétől távol eső terület. Bey a párizsi kommün és Jamaica meg Surinam maróon (nyugat-indiai szökevény rabszolgák leszármazottai) közösségeinek szelleméből ihletődött.

Miközben Bey futólag utal „a zenére, mint szervezési elvre”, Hebdige és Gilroy egyfajta ellenálló, utópikus térhez kötik az afrikai zenét. Bár vitathatónak tartom azt, ahogyan mindketten lényeginek tekintik a zenét, a szubkultúrákról és a fekete előadói hagyományokkal foglalkozó elméletük tulajdonképpen az ideiglenes autonómia gondolatát veti fel. Hebdige kihangsúlyozza a mindennapi tevékenységek ideológiai jellegét és rámutat arra, hogy a brit szubkultúrák stílusa a társadalmi rend elleni harc szimbolikus formája, azaz „a stílusban megnyilvánuló ellenállás gyakorlata”. A punk leírása közben Hebdige azt állítja, hogy a zene és a tánc a „minden releváns diskurzust aláaknázó”, „alternatív értékrendszert teremtő” lázadás kifejezésének fontos eszközei.

(a punk) leszámolt a szépség konvencionális formáival... szimbolikus bemo cskolta az iskolai egyenruha darabjait... az olyan punk táncok, mint

⁶ HAKIM BEY: Az Ideiglenes Autonóm Terület. Ford. Nagy Imola. = *Helikon* 2008/4, 399.

a pogo felborították a hagyományos udvarlási mintákat... megvetéssel és kételkedéssel kezelte a heteroszexuális érdeklődés külsőségeit... frontálisan támadta a polgári szórakozás és a „magasművészet” klasszikus fogalmait..

Hebdiige elemzése egybecseng saját kutatásaimmal az 1970-es, 1980-as évek punk mozgalmáról San Franciscóban. Lényegesnek találtam, hogy abban a térben és időben a „közvetlen cselekvés” éthosza érvényesült, miáltal bizonyos viselkedési formák és ideológiák (főleg a reakciós álláspontok és a baloldali politika néhány vetülete), egyes esetekben átalakuláshoz vezető, nyílt kritikát kaptak. Ez az elkötelezettség meghatározó hatással volt a nemi szerepek alakulására, mivel a nők nagy része nem elégedett meg a rajongói vagy hagyományos énekesi szereppel, hanem hangszeresként lépett fel az együttesekben, a nyugati popzenében addig nem tapasztalt formákban fejezve ki magát.

Paul Gilroy a brit punk és reggae kapcsolatával foglalkozik a „kétszólamú” politikai és ifjúsági szervezet, a *Rock Against Racism* (Rockkal a Rasszizmus Ellen) működésében, de elsősorban a fekete expresszív kultúra szerepe érdekli, mely „a kollektív memória, a jelen érzékelésének és tapasztalásának... a közösség szimbolikus és rituális felépítésének” eszköze. A rap, funk és reggae formáiról szóló írásában azt állítja, hogy a táncra használt nyilvános tereket „átalakítja ezeknek a zenének az ereje, és alkalmassá teszi arra, hogy szétoszlassák és felfüggeszék az uralkodó kultúra idő- és térrendszerét.” A rasztafarianizmus „Babilon-rendszere” a „mentális rabszolgaság”, a rasszizmus és a kizsákmányoló kapitalista viszonyok teljes elutasítását jelképezi. „A munka és a bérek világával azonosított idő- és térgazdálkodás kritikája, melyből a feketéket kirekesztették, alkalmat adva nekik kirekesztésük kinyilvánítására és ünneplésére.” Legutóbbi tanulmányában Gilroy újra hangsúlyozza, hogy a fekete populáris kultúrán belül létező különböző zenei csoportok „politikai esztétikái” között különbségek vannak.

Utolsó példám Pablo Vila cikkét tárgyalja (*Rock Nacional and Dictatorship in Argentina/A Rock Nacional és a diktatúra Argentínában, 1992/*), melyben arról ír, hogy a koncertek által teremtett térben kialakult a diktatúra ideológiájának kulturális ellenfelét képező „mi”. Miután a katonai diktatúra átvette a hatalmat 1976-ban, és arra törekedett, hogy feloszlasson minden közösséget és elpusztítsa a hagyományos politikai alakulatokat, a rock-koncertek az erősen kódolt ellenállás eszközeivé váltak. Vila leírásában ezek a független interaktivitás terei „a fiatalok széles tömegei számára, a menedék, az ellenállás és a részvétel lehetőségei a válságban levő zárt autoritárius társadalomban.” A lázadó fiatalság és megnyilvánulási formája, a rock-koncert közös tapasztalata különleges politikai töltetet kapott a katonai diktatúra és a politikai és kulturális megnyilvánulások cenzúrájának kontextusában.

Vila szerint az üzenet magában a gyakorlatban volt, mivel olyan kultúrát teremtett, amely megkövetelte a *transar* (a rendszerrel való együttműködés) elleni és a *zafar* (a rendszerből való menekülés) szolgálatában álló megvesztegethetet-

lenséget. A *Rock Nacional* mozgalmanak jelentőségét az argentinai fiatalság számára abban látja, hogy „átmentette az élet értelmét a hazugságok és a terror korában, megerősítette a közös fellépés jelentőségét az individualista életforma ellen, az egymást támogató cselekvés és érdekek közösségét állítva szembe a piac uralmával.”

Ebben a fejezetben azt mutattam be, hogy a testet és elmét közös kifejezési formában aktiváló populáris előadási közegként működő zene különböző formái képesek átalakítani az értékeket, ideológiákat és a viselkedési formákat egy „ideiglenes autonóm terület” kialakításával. A zene nem csupán passzív módon hallgatott hang, hanem testekre és elmékre egyszerre ható szónikus erő, amely saját életritmusokat teremt. Ezeket az életritmusokat a hatalom felismeri és megpróbálja monopolizálni a társadalmi zajok feletti uralom segítségével. De a zene sajátos képességei alkalmasak arra, hogy a gondolatokon túlmutató létezés befolyásoló, hatékony hegémóniaellenes eszközzé váljon. Társadalmilag szervezett használati értéként a zene veszélyezteti a fejlett kapitalizmus egyénközpontú, fogyasztásorientált vágy-gépezetét. Mint élvezetes kollektív gyakorlat, a zene arra utal, amit Foucault „a fasizmus minden formájával szemben álló életművészetként” határoz meg, az „egyéniellenítés” állandó megteremtésével, mert „a vágy kapcsolata a valósággal, (és nem annak visszavonulása a reprezentáció formáiba) az, ami forradalmi erőt hordoz magában.” (1992)

SZÓNIKUS TÉRFOGLALÁS

Ebben a befejező részben azt szeretném ismertetni, hogyan használják az alárendelt csoportok falakon és gondolatokon áttörő fegyverként a zenét. Az üstdoboktól a bőrdudáig, számtalan hangszer szólította a csapatokat, közvetítette a parancsokat és rémisztette az ellenséget. A hang hatékony fegyver, olyan erő, melynek zavaró ereje a látható és megismerhető világtól való függetlenségében és a képzeletre gyakorolt szimbolikus, a hatalmat átítató és megrengető hatásában van.

Arguedas⁷ *Yawar Fiesta* című regényében, mely a perui hegyvidék bennszülötteinnek harcáról szól, a *wakawak'ras*, vagyis „az élet trombitái”, nagyon zavarják a helyi hatósági szerveket. Ezek a trombiták jelzik az Yawar Fiesta (a bikaviadalnak egy bennszülöttek által gyakorolt formája) kezdetét, mely a regény konfliktusának forrása. Míg Puquio városának földrajzában is látszik az osztályok és etnikumok megosztottsága, melyet a Civil Járórság ügyel fel, a hang nem olyan könnyen uralható: a *wakawak'ras* hangjai „alulról” jönnek és elárasztanak minden házat, minden szobát, minden embert. A hang nem csupán az ellenállás eszköze,

⁷ JOSÉ MARIA ARGUEDAS, perui író. Magyarul olvasható regénye: *Mély folyók*. Ford. Tandori Dezső, Budapest, Magvető Kiadó, 1973. – A ford.

de valóságos támadás az uralomnak a térelrendezésben megnyilvánuló anyagi formái ellen.

„Amint leszállt az éj, a négy égtáj felől emelkedtek a bikaviadal hangjai a Girón Bolívar felé. A Chaupi térről, egészen fel a Girón Bolívarig a szél szárnyain szálltak a *turupukllay* hangjai. A boltokban, a biliárdteremben, a hivatalosságok házaiban, mindenhol hallhatták a lányok és a városi emberek.

– Éjjel mintha a temetőből jönne ez a hang. – mondták.

– Ahogy mondog, ember. Zúg a fejem...

– Az a *cholo*⁸ Maywa a legrosszabb. A zenéje egészen a lelkem mélyéig hatol.

A *wakawak'ras* hangjai félbeszakították a *mistisek*⁹ beszélgetéseit a Girón Bolívar lámpái alatt, megzavarták a város jeles polgárainak vacsoráit. Az indián negyedekben a fiúk csapatokba verődtek, valahányszor Don Maywa zenélt...

Don Maywa trombitáját néha a városban is hallani lehetett, mikor a Pap a rózsafűzért mondta a templomban, a városlakó hölgyekkel és lányokkal és néhány indián-negyedbeli nővel. A bikaviadal zenéje megzavarta az áhítatos lelkeket, maga a Pap is elhallgatott egy pillanatra, mikor a dallam megérintette. A hölgyek és a lányok ilyenkor zavartan pillantottak egymásra, mintha a tarka vagy homokszínű bikák a templomkapuban bőgnének.

– A Sátán zenéje! – szokta mondani a Pap.” (ARGUEDAS)

A bikaviadal konnotációitól függetlenül is, a *wakawak'ras* sirámai egészen bonyolult jelentést hordoznak, egyszerre idézve fel az indiánok jelenlétét és azt a veszélyt, melyet az egyház és az állam számára jelentenek, akik soha nem tudták teljesen uralmuk alá hajtani őket. A zene különösen arra alkalmas, hogy felidézze a Másik ismeretlen jellegét, a *mistis* (rangban a keverék meszticek feletti, latin eredetű) lakosságban élő félelmet és aggodalmat. Ebből a szempontból egy nehezen védhető pszichológiai/térhódítási taktikának tekinthető.

A hangok vagy a P.A. (hordozható audio) rendszerek belső térhódításra vagy „ideiglenes autonóm területek” létrehozására alkalmasak, és általuk a zene képes áttörni és megbontani a térbeli elhelyezésben megnyilvánuló társadalmi felosztásokat. A kolumbiai Cartagena társadalmi megosztottságának kulturális jellegét tárgyalva, Joel Streicker a hangok használatát az ellenállás eszközeként és „nem térben megnyilvánuló térhódításként” írja le. Követi a városi tér beépítésének történetében azt a folyamatot, ahogyan az osztály- és fajkülönbségek hatására bizonyos területek fokozatosan a turizmus és a „gazdagok” számára „biztonságossá”

⁸ Közép-amerikai indián törzs tagja. – *A ford.*

⁹ Latin bevándorlók leszármazottai. – *A ford.*

váltak. A gazdagok és szegények térbeli különválasztásának kulturális szimbóluma a Függetlenség Napi Fesztivál, mely valamikor minden társadalmi csoportot érintett, de amelyet mára kisajátított a társadalmi elit, kiszorítva a szegényeket (akik többnyire afrikai eredetűek). Több alsó osztálybeli fiatal visszahódította a Fesztivál táncos rendezvényeit, abban a „kibontakozó, fajilag öntudatos, populáris kulturális mozgalomban, amely a zene és a tánc körül alakult ki, és amit *champetán*ak hívnak.” Azon túl, hogy új identitást konstruálnak a latin zenét felváltó afrikai zene segítségével, ezeknek a táncos eseményeknek a nagyon hangos berendezései a koloniális város falain túlra is eljuttatják a zenét. „Ez a zene arról a jelenlétről szól – tulajdonképpen maga a jelenlét – amelyet a gazdagok nem küszöbölhetnek ki, napnyugtától napkelteig tartó ostrom ez, amely a vagyonosokat a népi osztályok Mászágára emlékezteti ...és a hátrányban levő csoportoknak lehetőséget ad a tér feletti uralom átvételére...” Saját zenéjüket egyenesen a hivatalos kultúra területére sugározva, a *chammeta* résztvevői az identitásért és a társadalmi kiváltságokért folytatott harcot artikulálják a zenében.

KÖVETKEZTETÉS

Ebben a tanulmányban bemutattam, hogyan válik a zene a hegemonia-ellenes tevékenység eszközévé. A magyarázatok kedvéért mesterséges módon dekonstruáltam a zenei tevékenységeket. Az előadás és a zene forgalmazása között nincsenek éles határok és az is változó, ahogyan a zenészek és a hallgatóság kezelik ezeket a dolgokat különböző helyzetekben. Valójában az ellenállás szükségszerűen kreatív, képzelőerőt igénylő tevékenység és minden olyan érvelés, amely „végleges választ” tud adni, gyanús. Ezzel szemben, úgy gondolom, hogy a zene és az ellenállás létrejöttük pillanatában veszik fel alakjukat, adott térbeli és időbeli keretek között, társadalmi szereplők együttműködésével. Mivel egyre szélesebb körben elfogadott, hogy az állandóság a hatalom fejlődésének szükséges feltétele, az olyan performatív tevékenységek, mint a zene és a tánc az ellenállásnak az örök változásban megjelenített formái.

Fontos megjegyezni azt is, hogy a zene egyetemes tevékenység, amely a „kulturálával” együtt jött létre és az emberi közösségek meghatározó velejárója. Nem azért említem ezt, mintha valamilyen mindent átfogó lényegnek tekinteném a zenét vagy a zene eredetét. Célom az, hogy a nyugati politikai spektrumot uraló kulturális fogalmakra rákérdezzek. Egy olyan korban, amelyben a zenét és a művészetet számúzik az állami oktatásból, a „produktív” egyénről és a munkavállalást segítő tanításról szóló diskurzussal, én úgy gondolom, hogy ezek a lépések többről szólnak, mint a költségvetés kiegyenlítése. Mivel a zene az alárendelt csoportok megszokott tevékenysége és gyakorlása egyfajta társadalmi szerveződést feltételez, az irányítás fontos eszközévé válhat az uralkodó osztályok kezében. Végül, azt állítom, hogy a zene ereje abban rejlik, hogy egyszerre közönséges és

misztikus jellegű. A zene olyan élvezetes dolog, amelyben bárki részt vehet, és amelyben bárki kialakíthatja saját csodavilágát, a gyártás és fogyasztás mókuske-rekén kívül. Ezért olyan veszélyes.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm az ösztönzést és a dolgozat korábbi változataihoz való hozzászólást a következőknek: Paula Ebron, Sylvia Yanagisako, Mary Louise Pratt, Don Moore, Harumi Befu, Bill Maurer, Joel Streicker, Mat Callahan.

(René Balliger: *Sounds of Resistance*. In: *Sounding Off! Music as Subversion/Resistance/Revolution*. /Eds./ Ron Sakolsky, Fred Wei-han Ho. New York, Autonomedia, 1995, 13–26.)

Fordította: Albert Mária

IRODALOM

- THEODOR W. ADORNO (1990): On Popular Music. In: *On Record: Rock, Pop and The Written Word*. (Eds.) Simon Frith – Andrew Godwin. New York, Pantheon, 301–314.
- JOSÉ MARIA ARGUEDAS (1985): *Yawar Fiesta*. Austin, University of Texas Press.
- JACQUES ATTALI (1977): *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Párizs, Presses universitaires de France. [JACQUES ATTALI (1985): *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press.]
- HAKIM BEY: T. A. Z.: *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York, Autonomedia (anti-copyright).
- MARCUS BREEN (1992): Desert Dreams, Media, and Interventions in Reality: Australian Aboriginal Music. In: *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. (Ed.) Reebee Garofalo. Boston, South End Press, 149–170.
- REY CHOW (1993): Listening Otherwise, Music Miniaturized: A Different Type of Question about Revolution. In: *The Cultural Studies Reader*. (Ed.) Simon Dunning. London, Routledge, 382–402.
- MIKE DAVIS (1990): *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. New York, Vintage.
- JAN FAIRLEY (1989): Analyzing Performance: Narrative and Ideology in Concerts by ¡Karaxú! = *Popular Music* Vol. 8/1, 1–30.
- MICHEL FOUCAULT (1980): *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. (Ed.) Colin Gordon. New York, Pantheon.
- MICHEL FOUCAULT (1992): Preface. In: GILLES DELLEUZE – FELIX GUATTARI: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

- SIMON FRITH (1987): The Industrialization of Popular Music. In: *Popular Music and Communication*. (Ed.) James Lull. Newbury Park, Sage, 53–77.
- SIMON FRITH (1989): Introduction. In: *World Music, Politics and Social Change*. (Ed.) Simon Frith. Manchester, Manchester University Press, 1–6.
- PAUL GILROY (1993): *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Culture*. London, Serpent's Tail.
- LAWRENCE GROSSBERG (1987): Rock and Roll in the Search of an Audience. In: *Popular Music and Communication*. (Ed.) James Lull. Newbury Park, Sage, 175–197.
- ANGELICA MADEIRA (1993): Popular Music: Resistance or Irreverence? = *Semiotica* 94–1/2, 157–168.
- PETER MANUEL (1993): *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago, The University of Chicago Press.
- SUSAN MCCLARY – ROBERT WALSER (1990): Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock. In: *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. (Eds.) Simon Frith – Andrew Goodwin. New York, Pantheon, 227–292.
- ROBERT PRING-MILL (1987): The Roles of Revolutionary Song – A Nicaraguan Assessment. = *Popular Music* Vol. 6/2, 179–187.
- JOHN SHEPHERD (1993): Popular Music Studies: Challenges to Musicology. = *Stanford Humanities Review* Vol. 3. No. 2, 17–36.
- JOEL STREICKER (1994): *Spatial Reconfigurations, Imagined Geographies, and Spatial Conflicts in Cartagena, Columbia*. (Kiadatlan kézirat, Stanford University.)
- PABLO VILA (1992): Rock Nacional and Dictatorship in Argentina. In: *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. (Ed.) Reebee Garofalo. Boston, South End Press, 209–230.
- ROGER WALLIS – KRISTER MALM (1984): *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. London, Constable.
- ROGER WALLIS – KRISTER MALM (1984): *Media Policy and Music Activity*. London, Routledge.
- RAYMOND WILLIAMS (1989): *The Politics of Modernism*. London, Verso.

