

VÁR UCCA MŰHELY
irodalmi és művészeti lap

XXII. évfolyam, 72. szám
2021/2

Főszerkesztő:
Fenyvesi Ottó

Szerkesztő:
Kilián László

Kiadja a Művészetek Háza,
Veszprém, Vár utca 17.

Telefon:
+36-88-425-204

Drótposta:
varuccamuhely@gmail.com

Borítóterv:
Áfrány Gábor

Kéziratokat nem őrzünk meg
és nem küldünk vissza!

A kiadásáért felel:
Hegyeshalmi László,
a Művészetek Háza igazgatója

Nyomdai munkálatok:
OOK-Press Kft., Veszprém

Tördelés:
Dénes Tamás

ISSN 1586-7838

Támogatók:
Nemzeti Kulturális Alap



Veszprém Megyei Jogú Város
Önkormányzata

Művészetek Háza, Veszprém

Tartalom



Veszprém-Balaton 2023
Európa Kulturális Fővárosa

A program Veszprém Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a Veszprém-Balaton 2023 Európa Kulturális Fővárosa program
támogatásával jött létre.

Virág Zoltán: Értékvonzások és tapasztalásminták a kortárs magyar költészetben	3
Csányi Erzsébet: A tökéletlenkedő világ – a nyelvi klisé szerepéről Sziveri János műveiben	16
Németh István Péter: Tapolcai triptichon – Rubin Szilárd három regényéről	21
Tevesz László: „Vad férfiasság” az ellenkultúrában – öntörvényűség, lázadás, rock 'n' roll	34

Mostani számunkban **Csetvei Klára** (Groningen)
fotóművész fényképei közül válogattunk





Mostani számunkban Csetvei Klára fotói láthatók

VIRÁG ZOLTÁN

Értékvonzások és tapasztalásminták a kortárs magyar költészetben¹

Az elmúlt évtizedek költészettörténeti alakulása, literatúránk hazai és külföldi fogadtatása annak észrevehetőségét (is) kínálja, hogy a magyar nyelven íródo irodalom elsőrendű alkotóinak munkássága révén a hazára találni, otthonra lelteni szituációja, a különböző nyelvek és kultúrák között időzés szimultaneitása és relacionalitása nem magától értetődő geobiografikus vagy geoidentikus szükségszerűségként értelmeződött, hanem az önmegértés stabilizált módozatait kibillenteni tudó, a rögzült jelentéseket megkérdőjelezni képes tapasztalataként érlelődhetett és teljesedhetett ki. Nyilvánvaló természetesen, hogy a hovatarozás tudatának, a hagyományok szerveződésének, a történelmi és a politikai játszmák perspektíváinak térnyerése nyelvi-retorikai, poétikai és esztétikai szempontból meglehetősen eltérő gondolkodási mintázatot eredményezett a magunk mögött hagyott bő fél évszázadban.

E most közreadott gyűjtemény reprezentatív jellegét az adhatja és bizonyíthatja, hogy egyszerre ismerteti meg egy már lezárult életmű mérvadó darabjaival, a pályájuk csúcsán állók kimagasló verstermésével, illetve a művészi hírnévszerzés korábbi fázisaiban lévő izgalmas szövegvilágával. A szerbiai közönség némelyikük nevét, sorait, esetleg a köteteket már ismerheti, s lesznek olyanok, akiknek opuszával most találkozik először. A lírai műnemen kívül a próza és a dráma területén ugyancsak akadálytalanul mozog a válogatásba felvettek majdnem mindegyike, ráadásul műfordítóként, a gyermek- és ifjúsági irodalom prominenseiként egyaránt számon tartják őket a világ több országában. Némelyikük két, esetenként három nyelven alkot, sőt intenzíven és elismerten van jelen a művészeti szcénában, a színházi életben, a tudományos szférában meg az egyetemi oktatásban is. A formai kidolgozottságra érzékeny, a zeneiségre körültekintően ügyelő Marija Šimoković és Sandra Buljanović Simonović fordításai olyan összetett textuális rendezettséget érvényesítenek, amelyben a történelmi idők, a történelmi megrázkódtatások, a nemzeti érintettség, a folklorizmus, a mitológiai, a bibliai ihletés, a természet- és állatszimbolika, az álló vagy mozgóképszerűség, a térkomponensek színpalettája,

¹ Írásom eredetileg szerb nyelven jelent meg Jovan ZIVLAK kezdeményezésére, az ő főszerkesztői útmutatásával és támogató instrualásával létrejött, általam válogatott és egyberendezett antológia utószavaként: *Вредносна сагласја и искуствени шаблони савременој мађарској поезији*, in *Један дан живота (Антологија савремене мађарске поезије: дванаест песника)*, Нови Сад, Друштво књижевника Војводине, 2019, 181–195.

valamint a testiség jelentéssíkjai egyenrangúan szerepelnek. A felmerülő magyar példaképek mellé a világirodalom kiválóságai sorakoznak, így olyasféle repertoár keletkezhetett, amely szinkronikus és diakronikus kultúraközi lendületét a szövegek érintkezési terepeinek egyengetésével, kommunikatív cseremozzanataik élénkítésével igazolhatja.

Tandori Dezső a maga szinte befoghatatlan univerzumában² a szegmentálódó életidőre összpontosított, az értésváltozatok és a beszédlehetőségek szakadatlan tágításával feltérképezve a megismerő alanyt és a megismerés alanyi feltételeinek összecsúszásait, szétszalazódásait. Seregnyi témája, műfaj- és stílustörténeti jártassága, műveltségi felvérteztsége megkerülhetetlen alkotóvá tette őt. 2019. február 13-án bekövetkezett halálával hatalmas veszteség érte tisztelőit, kedvelőit. Bejárta és belakta a tiszta jelhasználat regisztereit, egyedülálló ornito-poétikájával a természet biológisztikus-vitalisztikus rendjét kutatta, művészetelméleti érdeklődését, filozófiai vizsgálódásait pedig a labdarúgás, a gombfoci, a lóversenyek világára, a popslágerek dallamszerkezetére és látványszervezésére (például egy skót zenei társulás, a Travis *Sing* című videoklipjének nevesítések nélküli megidézésével) egyaránt könnyed játékossággal terjesztette ki. Az állandó (ön)ellenőrzés alatt tartott emotivitás határozta meg intellektuális ragaszkodásainak részletkifejtő közlékenységét. A következetes regisztrálás és dokumentálás foglalkoztatta, a hátra hagyott oeuvre igen gazdag tárháza a spirituális nyitottság és kalandozás autonóm formáinak. „Kimondott és kimondatlan hitetlenkedések ámultak el a mennyiségen, amely néhány évtizeden át megtöltötte a lapokat, folyóiratokat, árasztotta el a könyvkiadókat, a műfajok változatossága, a kötetek különösége, amelynek révén szóhoz jutott a magas és a nem magas irodalmi, detektív-regény és képleírás, szonett és félhosszú vers, esszé és irodalomtörténetbe hajló emlékezés, helyenként a lirizálóba átcsapó metadráma- és önélet-rajz, legalábbis annak olvasható prózai monológ, amelybe dramaturgiailag beilleszthető volt a szótévesztés poétikája. Eljátszadózás a gondolattal, mi történik, ha az írógép is részt kér a munkából, s a maga módján jelzi jelenlétét. Majd a vegyes kötetek: szövegek és rajzok, versek minden cafrangtól megfosztott aforizmusok, szabadon engedve a nyelvet, nemcsak feltételezve, hanem megvalósítva annak társszerzőségét. S nem utolsósorban a fordítások, amelyek olykor regénnyé álltak össze, olykor csupán hírt hoztak egy prózai vagy lírikus nyelvfantázia önállósulásáról”.³

A nacionális és az univerzális közötti dialógusokat felpozíciósító teljesítményével Tolnai Ottó a pózok mellőzésének stratégiáit vonultatja fel⁴.

² *Kant-émlékrajz; Tallózás az őszi-tavaszi táblázaton; Reklámfotó; Párizsi Mindenszentek; Paper Star; ...Britpop...; Madárzsoké; Újratörés; „Itten az Isten”; Bécs és Palics*

³ FRIED István, Tandori Dezső szabadsága, *Tiszatáj*, 2019/4, 12.

⁴ *A parkőr; Čelebonović; A tarjáni siratófal; USA-ceruzák; Mitikus kovácsok; Avagy imádkozik; Estike; A kisgyerek nyelve; Kővér bundás picsák; Hollywood kuss legyen!*



Esetében az önleépítés és a maszkaltalanítás meghonosításai, a kultúrjavak átcsoportosításai, a talált tárgyak, limlomok muzealizáló begyűjtései egyszerre aknázzák ki és ássák alá a mindennapiság illuzorikus közvetlenségét. A lokális fogódzókat, azaz a helyekhez kötöttségben gyökerező szuverenitást fürkésző írásművészete a megtévesztő hivatkozások, a meglepetésszerű utaláshálózatok rendkívüli felhozatalát bontakoztatta és bontakoztatja ki. Csapongó eklektikájával a hagyománytörténés, az ismeretgyarapítás és a tudásközvetítés tematikus mátrixát növesztette ki, „képei erőteljesen mutatják be a jugoszláv háborús drámát, ám folytonos átszármaztatással; a bőségesen megtapasztaltakon és olvasottakon átsejlenek személyes és kollektív tragédiáink rettenetes körvonalai, az emberi lény reszketése a bűntettek és a megsemmisülés porondján”⁵.

A likvid materialításra támaszkodó poétikai eljárása nem adriatikus mániaként vagy fóbiaként kezelendő, hanem érdeklődésmódjának, anyagszemléletének szisztematikus foglalataként, amelyben a folyóktól és a deltáktól elválaszthatatlan tenger a létfelmérés horizontja, az írás interpretatív műveletének élő modellje. A saját kelléktára szortírozójaként, dekoratőreként enciklopédikus igénnyel fellépve nem véletlenül hagyatkozhat arra az utánpótlási mechanizmusra, amelyet a különböző folyótorkolatok lüktetése, a tengerek folyékony tükrének villódzása valamiféle benső szökőkútként táplál és üzemeltet. „A kultúrák közé ékelt helyzet, a vajdasági lét köztessége, a nemzeti és nemzetiségi kötődés kettőssége még néhány vonatkozást, nyelv és anyanyelv, urbánus és vidéki közeg, központ és perem, polgári és paraszti világ kettősségét is fokozottabban érzékelhetővé teszi. Tolnai attitűdjében a hagyományos és modern érzékenység közötti feszültség a tradicionalizmussal szembehelyezkedő értékképzésben oldódik fel. Mindez azonban dilemmák forrása, és nyilvánvalóvá teszi a biztos kulturális, egzisztenciális, lélektani költészeti alapok, s egyáltalán az alap, a viszonyítás kérdésességét. Meg kell teremteni, akár utólag is, az eredetnek, forrásnak, elrugaszkodási és viszonyítási pontoknak a fikcióját. A rekonstrukciós, alapozó, szintetizáló folyamatban mintha öntudatlanul is a saját világ helyének, bemérhetőségének, mibenlétének, illetve a benne elfoglalt pozíciónak a problémája kötné le figyelmét tartósan.”⁶ A női arc, a női test az interperszonális kontaktusok béklyójában fed(ez)tet i fel magát Ladik Katalin versei⁷ esetében. A magánszféra feltárlásakor Erósz magasztalása mint ütőerő, poétikai hajtóerő bukkan fel, a kifeslő al-

⁵ Mile STOJIĆ, *Ottó Tolnai, pjesnik erudicije i tjeskobe*, in Ottó TOLNAI, *Balkanski lovor (katalekte)*, Sarajevo, Društvo pisaca Bosne i Hercegovine: Sarajevski dani poezije, 2009, 215–216.

⁶ THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 1994, 124.

⁷ *Androgin sziget; Végtelen, szikrázó mozdulat; Űrdögök szárnyán, fehér falon; Ordít, amikor megszületik; Ohridi gyöngyök; Tiszavirág; Miért fehérek a fák; Kinek a fejét fújják; Ahogy a szádhoz ér; Fehér dolgok történetek*

kati jegyek esztétikája, a biológiai változásokat tudomásul vevő képlékeny korporalitás viszont sohasem mutatkozik gyengének és/vagy alárendeltnek. Ezáltal a test nyelvének és a nyelv testiségének verbális kumulációja zökkenőmentesen simítható bele a szépség hiábavalóságának és hiábavalóság szépségének melod(ramat)ikus kontinuitásába. Költészeti praxisában és akcióművészeti megnyilatkozásaiban (ezek nem kötelezően szétbontandók) a tenger tulajdonképpen az érzékek kimeríthetetlenségét képviseli. A Hvar szigetéhez kapcsolódás, az álmokkal viselő hullámok a határok túllépésére, a módosított személyiségprofil kialakítására, a faji, nemi minőségváltásra ösztönöznek. A vadhúsként burjánzó test szemiózisa a maritim őszanyag közegimmanenciájának és közegtranszcendenciájának átrendezésére, az újabb és újabb metamorfózisokba semmisítődések uralására csábít.

Munkásságában a megmerevedett elvárásrendszerek hatályon kívül helyezése, a nemi, faji, származási, vallási, kulturális különbözőségekre visszavezetett projekciós mechanizmusok kritikája fokozott jelentőségű, hiszen az unásig sulykolt női-férfi oppozíciók beugrató elutasításával, a paternális fölérendeltség szemellenzős beidegződéseinek kipellengérezésével értelmezte az etikai, a politikai, az emocionális és az erotikus szenzibilitás együtthatásait. A felhelyezett pótarokkal, a felfestett mintázatokkal, a felvitt pluszrétegekkel az egész testi valót transzformálta, válaszokat keresve a férfi meg a nő szerepekre, a heteroszexuális, a homoszexuális, a biszexuális diszpozíciókra, a transzneműség és a nemnélküliség specifikus reprezentációira. A felforgató potenciált, a másság aszimmetriáit pajzsként fordította szembe a bürokratikus követhetlenségbe belefulladó régebbi, szocialista-realista és a piaci szabályok diktátumától nyögő újabb, átmeneti társadalommal.⁸ Életműve letagadhatatlan tradícióvá vált, a nemzetközi vérkeringésbe áramoltatta a közösségi összetartozás, a testi-lelki-szellemi viszonyosság értékhasznosságait, s annak az inspiratív, Goran Rem által feltárt esemény sorjázasnak lett kiemelten fontos része, amely a legdélebbben húzódó közép-európai tengely Újvidék–Eszék–Sisak–Zágráb–Maribor–Ljubljana közötti vonalán virágzott, néhány ugyanilyen hasznos átszállással Rijeka és Split felé.⁹

⁸ Vö. Miško ŠUVAKOVIĆ, *Postsocijalizam: Znaci tranzicije + Žena sa maskom/Post-Socialism: Signs of Transition + Woman with a Mask*, in *Moć Žene: Katalin Ladik (Retrospektiva 1962-2010.)/The Power of a Woman: Katalin Ladik (Retrospective 1962-2010.)*, ured. Dragomir UGREN, Novi Sad, Muzej Savremene Umetnosti Vojvodine, 2010, 228–229.

⁹ Goran REM, *Költészet*, in Helena SABLJIĆ TOMIĆ – Goran REM, *Kortárs horvát irodalom (Költészet és rövidtörténet 1968-tól napjainkig)*, ford. MEDVE A. Zoltán és LADÁNYI István, Pécs, Jelenkor Alapítvány, 2009, 133. Horvát változatban: Goran REM, *Pjesništvo*, in Helena SABLJIĆ TOMIĆ – Goran REM, *Hrvatska suvremena književnost (Pjesništvo i kratka priča)*, Osijek, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, 2008, 24–25.



A kelet-közép-európai térségi kötődéseket és a történelmi idősíkok egymásra rakódásait a múltfelelevenítés tárházaként aktivizálja Oravecz Imre¹⁰. A személyes életút állomásait bebarangolva, a gyermekkori és a felnőttkori emlékcsoportosítás lírai leleményei közvetítésével az értékrendi kapaszkodók úgy vetülnek előtérbe, hogy a mikroközösségi historikumot, az elődök és az utódok életszeleteit az önértés elodáztatlan indokoltságával hozzák egyensúlyba. A nézőpontok, a látószögek cserélgetésének és az ideológiai vakvágányok, a politikai tévutak, a társadalomlélektani zsákutcák, a gyökeres magánéleti fordulatok rendszerbe foglalásának lebilincselő megoldásaival a korlátozottabb, uniformizált létszakaszok, de a lázadó, megalkuvásmentes periódusok is markánsan kirajzolódnak. A benyomások, a tapasztalások kereszteződéseiben feltűnő, az egymással analóg képzetek közé tagozott-beékelte érzékelésvariációkban a privát visszarettenés és iszonyodás tudattartalmai torlódnak fel. A férfi-nő viszonylatok kendőzetlen láttatása szükségképpen tűnik át az érett korú párkapcsolati megedződöttség rezignált előtárásába.

Az öregedés, az elmagányosodás, a megbetegedés tanújelei félreérthetetlenek, a pusztulás visszafordíthatatlan: a folyamat-logika garantálja és betetőzi a mindennapok apokaliptikáját. Mindeközben az elzártság, a mélyszegénység tértopográfiája, a peremövezetekbe kiszorultság ezredvégi és posztmillenáris szkepszise egy pontosan lajstromozó, részletekbe menő helyzetelemzést emel nála magas nivójúra, amelynek „meghatározó nyelvi sajátossága az érzéki, sőt akár térbeli (és olykor időbeli) orientációs precizításra törekvő, pontos, antimetaforikus leírás”.¹¹ Nem az övéit, a földjeit-falubelijeit körülvevő dolgok összessége tételeződik sivár milióként, hanem maga az élet a környezet megnyilvánulása. A margón küszködés tehermennységeinek ecsetelése túlnyúl az elnéptelenedő vidék észrevétlen lakóinak, az aprócska települések névtelen kisegzisztenciáinak nélkülözéseit, a természeti kulisszák mostohaságát részvétellel nyugtázó-magyarázó érvényességen. A hiány és az üresség, a zárványszerű lerobbantság és felzárkóztathatlanság aligha nevezhető szimpla agri-, etno-, szociokulturális vészjelzésnek, az isten háta mögötti eldugottság egzisztenciál-analízisének, hiszen nem merül ki a mikrorégiós beágyazottság, a helyi érdekövezetű nehézségekbe beletörődés panaszáradataiban. Ezért talán joggal tekinthető mindenfajta világvégi elkülönítettség toponimikus, mítikus, szimbolikus szóhoz juttatásának, a rurális tönkremenetel bukolikus disztópiájának.

¹⁰ Nagyapámnak, a kanadai Dominion Forge and Stamping volt munkásának sírja a windsori temetőben; Kis hopi anatómia; A hozzávalók beszerzése; Öregedő férfi ifjú hitveséhez; Millenium; Apám végrendelete; A halott tájékoztatja az élőket; Temetőben; Reménytelen küzdelem; Öregség

¹¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Utoljára szembesülsz a véggel (Oravecz Imre: *Távozó fa*), *Alföld*, 2017/3, 67.

A Ladik Katalinnal hosszú évek óta számos neoavantgardista törekvésben osztozó, közös hangköltészeti, akcióművészeti, kortárs kísérleti zenei, live act stb. produkcióban részt vevő Szkárosi Endre versépítkezésében¹² az a konstelláció a meghatározó, amelyben nem respektálható az epizodikus műltfelfejtés részrehajló gördülékenysége, a sorsfordító pillanatok szorosnak hitt szövetsége. Gyakran az aktuálpolitikai horizont, a szentimentális és nosztalgikus álpátosz válik tollforgatói céltáblájává. A mives beszéd megtépázódásának látszatát keltő alluzivitás a tekintélyelvűség mozzgórugóit kifigurázó, a fensőbbség metafizikai alibijét kétségbe vonó, jóváhagyni nem kívánó gesztusokkal párosul. A töltelékyszerű közlésformák, a hétköznapi nyelvhasználat paneljeinek költőietlen faktúrái azért különösen megtévesztőek, mert a muzikális támasztékok, a ritmikái alapok, az ütem- és mértékrendszer, a komponálási elvszerűség- és szabálykövetés semmiben sem szenvednek csorbát.

Az értékek rehabilitálhatósága úgy kerül a középpontba, hogy az önlehang, az önfelszámolás általi biztonságot kereső, bár elérni nem mindenáron szándékozó szubjektum a lankadatlan nyüzsgésben leli meg a kényszerek alóli kibúvás zálogát. Létbőlceleti orientációja egyre több és újabb módot talál a banális és sablonszerű szituációk egzotizálására. Közben viszont változatos hangkollázsokkal, képbevilanásokkal sűríti tele az aforisztikusság és a manipulált életrajziság kozmoszát. A körvonala-zódó nyelvi attraktivitás, a fono-, morfo-, grafostiliztikai összefésültség és a mediális integráció nyilvánvalóvá teszik, hogy gondosan válogatott toposzok, memória-lenyomatok, vizuális absztrakciók színrevitele, parafrázálása, archetipizálása zajlik. Az asszociatív dinamikát felpörgető képzettársítások esztétikai hatáselemei, a ritmusváltó eltolódásokkal, kiegészítésekkel operáló strofikus képződmények a numerikus, a geometrikus és a grammatikai rétegződések többszintű együttműködését kezdeményezik. Alátámasztván, hogy e poézis élménytöbbleti tétje, voltaképpen kihívása „éppen a phoné értelmességre utaló jellege és a nem-csupán-értelmes alapegysége közötti ellentmondás atavisztikus és egyúttal érzékeny szövetű drámája”.¹³ Karnevalisztikus túlfokozással, majdhogynem inverz Árkádiaként mutatja be az amerikai létpanorámát Fenyvesi Ottó¹⁴. A popkulturális ikonográfia csúcsára helyezetttségnek, a hangzatosságoknak alig marad nyoma, helyükbe a sima érvényességek lapidáris közzététele, a textuális, vizuális, muzikális foszlányok, omladékok és szilánkok jelentésszikkraáztatása lép. Az összeteterelt és egymásba

¹² *Az élet egy napja; Templom; Merülő Monró; Kavafisz mondja; Könnyed; Lássuk át most; Agyba!; Fivérét siratja; Hajnóczy felkel; Szegény Gazsi a szentté avatáskor*

¹³ SÖRÉS Zsolt, A pontos-talanság költője: Szkárosi Endre, *Parallel*, 2009, 14. szám, 36.

¹⁴ *Antimatéria nbs–0/48; Meg akarom duplázni a nullát; Gimme, gimme, gimme; Ginsberget toldalékolva; (Egy-két); 1968 – Kamaszkorom legszebb nyara; Vizuális paradicsom; A római úton; Tolnaival a Riviérán; Overdrive*

hurkolt evidenciák inventáriumában „minden egy kupacba dobálódik, jelezvén, hogy nincsenek ebben a világban kitüntetett értékek, legfeljebb az értéktelenség, a törmelékké forgácsolódás jelenti az *eseményt*, a negatív élménylenyomatot”.¹⁵ Az állítólagos értelmek hierarchiájának fejtetőre állításával, az érinthetetlenség, a magasztosság és a logikusság szarkasztikus hanyagolásával vagy félresiklásával éri el a látóhatárnak és a mozgásszektoroknak a jelenségek és a jelentések világában végrehajtható kiszélesítését. Az ő művészeti törekvéseiben ez mindig hangsúlyozott figyelemfelhívás a peremhelyzet éles kontrasztjainak és a centrális révület homályosságának kölcsönös feltételezettségére, fontosságára. A vaskalaposságból, a nyárspolgári ízlésficamokból gúnyt űző nyelvi-kulturális rebellió elméleti és gyakorlati megvalósítójává érdemesülve, zenei és általános művészeti tudatszintetizálással tartósítja-abszolutizálja a nyughatatlanságot.

Különböző szubkultúrák motívumválasztékából mazsoláz, klasszikus rock-melódiákat idéz feltartóztathatatlanul, verscímben evokálja a punk, a posztpunk, az industrial, a noise, a dark stb. irányzatok korjellemző kifakadásait, némelykor rímes-refrénes tömbökké tapasztva kedvenc zenekarainak dalrészleteit. Szövegeinek folyó-archeológiája, tenger-rajzolata és oceanográfiája az emlékezetet tájképszerűen foglalja egységbe, miközben a reneszánszig és a humanizmusig visszavezetett családi krónikájának több évszázados kacskaringójára derít fényt a történelmi játszmák alulnézeti perspektívájának kamatoztatásával. Elemi erejű meglátása, hogy a szülőföld, a valamikori lakóhely, a haza elbizonytalanított fogalma a nemzet üresen hagyott helyét hivatott kitölteni a közösségi létezés szimbolikus összeköttetéseiben. „Elvonatkozódni a mától, megszabadulni a ma kötöttségeitől, a múltat meghatározó erejűnek tartani, azaz a központtalanítani a jelent, úgy gondolni, hogy a letűnt nemzedékek nyomasztanak bennünket, és egyben lehetőségekkel ajándékoznak meg, ezt a kitételt csak abból kiindulva érthetjük, hogy a költő romokon áll, a múltban létező, halomra dől remények-hitformák romjain. Mindezeket egy csendes melankólia hatja át, és viselik a történelem okozta hegeket. És micsoda veszteségek által létrejött romok ezek!”¹⁶

A szeretet és a mulandóság líratörténeti konvenciója, ezzel együtt pedig a költészet erotologikus eszközkészlete és thanatologikus utalásrendszere szervesül teljessé Zalán Tibor újításaiban¹⁷, aki „legszorosabban a magyar

¹⁵ ZALÁN Tibor, *Töredékek a nagy buli után (Vázlat a Fenyvesi-jelenségről)*, in *(Sub)cultura interrupta: Töredékek a nagy buli után (Kritikák, tanulmányok Fenyvesi Ottó költészetéről)*, szerk. GÉCZI János, Veszprém, Vár Ucca Tizenhét Könyvek 22., 1997, 29.

¹⁶ LOSONCZ Alpár, *Az elcsukló hang (Fenyvesi Ottó: Halott vajdaságiakat olvasva / Versek, átköltések, másolatok/ II.)*, *Tiszatáj*, 2018/11, 109.

¹⁷ *A Régi Új Symposionnak; [a nőkről kiknek a verseket írjuk nem ismerjük. talán a ködök mögött...]; Zárójelentés; Otthonos létezés; A legnehezebb; Ősz-foszlányok; Az idő sakkjátlája; Egy omlás fázisai; Csomagolópapírba tekerve; Ithakai találkozás*

történeti avantgarde hagyományához kötődve próbálja fenntartani a vers alanyi centrum köré épülő jelentérendszerét”.¹⁸ A korlátlan érzéki örömkön alapuló kölcsönösséghez a ludus amoris legitim diskurzussá tétele és a párra találás szexuálesztétikai kitöltöttsége csatlakozik. Az önmegszólító formulák, a másokat beszéltető stílusutánzások, továbbá a szerelmi nélkülözöttség vagy az istenfélő, istenhívő megmutatkozás politonalitása az egymásra következő, egymásba áttűnő főmotívumok és mellékmotívumok ismétlésszerkezeteit, ritmuskombinációit fűzi össze. A monologikusság és a sokszemélyűség szálainak fonásakor gyakran a csenddel, az elhallgatással szembeítve vetülnek elő a létezés elvont tárgyiasságai, lapangó traumaanyagai, a test energikusságát lefékező és megdermesztő válságkörülmények summázatai.

Az emberélet útjának immár a kétharmadához közeli számvetésekben mérlegre helyeződik a művészeti és az irodalmi tájékozódások, a kapcsolati függőségek és kilengések polimetriája. Az önlebontás, az önrombolás színpadias gesztusai meg a búval és bánattal bélelt férfigpanaszok fájdalmi atmoszférája helyett az életét tételesen átpörgető és végigszemlélő szubjektum addiktív készletéseire, pszichofizikális mélybezuhanásaira, szervi diszfunkcionálásaira terelődik a figyelem. Az élete szétszóródott roncsai fölött mélézőóra, akinek már jóval több az emléke, mint a lehetősége, aki a múltjára, mint önnön gyöngeségi hobbjára révedezik vissza a tetszhalottság állapotában. A kommunikatív cselekvések fragmentumai, ideértve a gyermeki öntevékenység valamikori bevéssődéseit és a szülői indíttatás vezérlő erejét, nem a hierarchikus rákövetkezés alapján osztályozódnak, hanem a tapasztalati mező fiktív átformálása nyomán rostálódnak szét. A szellemi elődök hagyatékának, a rokoni felmenők, a barátok meg a virtuálisnak tetsző partnerek között szövődő érzelmi kötelékeknek, pszeudo-szerelmeknek mélyröpülésekkel és felemelkedésekkel teli transzfigurációja ez. Hosszan visszhangzó lecsengés, ami egyúttal eloldódás vagy megmenekülés az ingatag kulisszáktól. Barátja jegyzi meg plasztikusan: „Ma a végpontok közelében szép szabályos »fáradt kadenciákat« ír, improvizatív zárlatokat, mint a zeneszerzők. A költeményekben hajdan volt, vörösborozó, rezignáltan hancúrozó lírai hős továbbra is mellbevágóan komor, és ellenállhatatlanul szomorú maradt.”¹⁹

Kovács András Ferenc a valamiféle közös kapcsolathoz, előzetes vonatkozási pontokhoz illeszthetőséget emeli költői töprengései²⁰ tárgyává, a

¹⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest, Argumentum, 1993, 180.

¹⁹ FENYVESI Ottó, *Néhány akvarell (Zalán 60)*, in *Hintázni a lét peremén (Írások Zalán Tibor tiszteletére)*, szerk. VIRÁG Zoltán, Szeged, Tiszatáj Alapítvány, 2014, 69.

²⁰ *Egy unikornis ifjúsága; Jugendstil. Ezredvég!; Pro domo; Áldással üzleti magyarság!; (Konkrét szonett magamról); Ars longa (!!); Ars Erotica; Jack Cole gyászdala önmagáért; Minority Blues; Függetlenek szalonja*

tanulágkeresések szorgalmazásával bogozgatván a köztességben kiviruló többségi és kisebbségi pozíciók megannyi részösszetevőjét. A feudálpátiás, patriarchális begyöpösödöttség hátulütői ugyanúgy érdeklik, mint a katasztrófális visszaélés szimptomái a legértékesebb hagyományvonulatokkal, beleértve a színvonalatlan kufárkodást a közösségámító színjátékokkal és az ingerküszöb emelő grand guignolokkal. A poétai arc megtöbbszörözésével vitriolos bírálat tárgyává tudta tenni a másság-konstituálás, az idegenség-fabrikálás ama gyatra és átlátszó megoldásait, amikor a kisebbségi(ek)e)t megbélyegző-alábecsülő, jól bevált sztereotípiákat arra használják, hogy a kisebbségiség léthelyzetét szemléletesen illusztráló standardot a kisebbségi(ek)e)t szakszerűtlenül leíró előítéletes formulaként népszerűsíthessék.

Bibliai és mitológiai párhuzamokban kevésbé szűkölködő, irodalmi reminiscenciákkal dúsított, bölcséleti következtetésekkel teletűzdelt remeklései a múlt mélyáramaiba merülő kíváncsisággal a poeta ludens önfelfedező és önújratemtő lehetőségeit gyümölcsoztetik. Alakmásokkal benépesített költészetének témavariációi, eszme- és formatörténeti sziporkázásai, verselési rendszerek közötti fesztelen ingázásai az intonálhatóságukban és értelmi harmonizálódásukban felszabadított státusú (rész) halmazok elvont terébe invitálják olvasójukat. „A költészetcsinálás mint hagyományszemlélet, mint gondolkodásmód, mint emlékezet, mint munka, mint mesterség a versek szerkezetét, szerkesztését is meghatározza. S hogy félreértés ne essék: itt egyáltalán nem a réginek a kultuszáról van szó (azon a felette kérdéses alapon, hogy minden értékes, ami régi), s csak kevésbé az egzotikus utáni vágyról, hanem egy olyan modellnek a működéséről, amely modell térben és időben nem kívánja előre korlátozni magát és mozgásterét.”²¹

A vershős a folyamatszerűségükből kimozduló tudatállapotok hézagos és hiányos egymásutánját éli meg bizonytalan rendként Kemény István-nál²². A képlet kristálytiszta: a korosztályi megalkuvások, az érték-kiüresedések előtti fejet hajtás és a létkudarcokkal előhozakodás mentegetőzései csak egyre távolabb visznek az érdemi kérdésektől, a hosszas vajúdasok közepette megszülető válaszok elégtelenségének gyanúját fölösleges hát elhessegetni. Az érteni és látni a régit, de sohasem lemondani az újról elkötelezettsége mértéktartó tárgyilagossággal nehezményezi a demagógia általi megtévesztettségre fittyet hányó hozzáállásokat. „Kemény szenvedélyes filantróp. Figyel a másokra? Úgy mondanám, szem előtt tartja olvasójának igényeit. Célja világos: át szeretne hagyományozni egy (gazdag)

²¹ SZIGETI Csaba, *A himfarkas bőre* (Kovács András Ferenc verseskötete), in Sz. Cs., *A himfarkas bőre* (*A radikális archaizmus a mai magyar költészetben*), Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993, 204.

²² *Emlékünkre; A néma H; A bűnbeesés; Búcsúlevél; A királynál; Remény; A távoli Olümposz; Nővényevők dala; A Leglassúbb Teve tánca; Nílus*

kulturális örökséget, átszűrve magán a huszadik század tapasztalatát, egyben közvetítve saját ízlését is. Mert Kemény abban is hisz, hogy létezik valamiféle... világmagyarázat.”²³

A történelem inadekváttá válásának, a múltnélküli világnak mint jövőképeknek az elfogadhatatlansága kiélezi a humorral lazított szövegszövést. A grammatikai alany a környező díszletek, a bennünket körülvevő struktúrák pontos megértésének igényét követve helyezi el és mutatja be magát az élet körforgásában. Az én-ek mimikrijében, a gyermekkor és a felnőtt lét közötti csapongás intim atlaszában a vízhömpölygés domesztikálása nyújt esélyt az ingertípusok felszabadítására. Egy közel hét-ezer kilométeres folyam és deltája jelölődik ki bázisul, az önmegfigyelés, a bensőbe pillantás sorsmetaforájává átlényegülve. E mítoszimitációnak felfogható, jelentéssokszorozó gyarapodásban az egyéni életre vonatkozó érvelési taktikák és kérdésfeltevések feszültsége domborodik ki. A felismerések ütköztetése lehetőséget kínál a valaha voltság, a finális determináltság tágasabb körű, növényi, állati, emberi léptékű módozatainak közvetett és közvetlen átélésére. A kartografikus imagináció (amit a tördelés egyértelműsít), a tér- és tájlátványi elrendezés nem csupán a természeti jelenségek tüzetes taglalása, a létkeretek alapos körbepásztázása, hanem a legáltalánosabb dimenzióik montírozódása: a kozmológiai meditativitás tehát feltárulkozása, festői pannója effektusaiknak, mindannak, amit együttállásaik kiváltak.

A szabadságfeltételek kiteljesíthetősége és a női mivolt stádiumszerű kondicionáltsága a biografikus érintettségű kommentálásban és a megemésztetten elkönyveltek közötti sodródásokban artikulálódik Tóth Krisztina munkáiban²⁴. E leszűrődések és tájékozódások szimulatív kélekei ugyan kibékíthetőnek tűnnek egymással, de az Én és a Másik között nem mindig alakul ki közvetítés, zavartalan oda-vissza csatolás. A ködbe burkolódzó hajdaniság és az elveszett jelen interakciói, nyelvi széthangzásai az eltérő szociodinamikájú létviszonylatok, a városról városra csatangolások, (magán)historikus lehorgonyzások galériáját nyitják meg, a félelmek és szorongások szüntelen vibrációival legbelül.

A familiáris legendárium, a gyermekkori emlékezet-oázis kelet-közép-európai ethosza hozza közös nevezőre a beszédsemély létezésének fundamentumát szavatoló támpontokat. Az otthonhoz, a rokonsági láncolatokhoz, a vágyálmokban feloldódáshoz, a méltó társra találás bizakodásához igazított versnarráció rafináltan adagolja az információmorzskákat, a rituális szemlélődés mozaikdarabkáit, hogy a vitakész hangütés értékpreferenciái a bevett sémák, merev normák ellenében is hathassa-

²³ TÉREY János, Ember, de nem valaki (Kemény István: *Lúdbőr*), *Alföld*, 2017/12, 83.

²⁴ *De fato; A fegyvernek látszó tárgya; Szilveszter; Idő, idő, idő; Szülők; Turista; Hogy vagytok?; A tanítvány; Dal a titkos életről; Völgyút*

nak. Érzékszervi kivételezettséget ekképpen kap „a kitartóan néző szem, a rebbetetlen tekintet, amely tagolatlanul egybelát múltat és jelent, egykori csodát és mai lelepleződést, vagy ellenkezőleg: mára különössé nőtt régi semmiségeket”.²⁵

Csiszoltságukkal, hatványozott ontológiai és episztemológiai vonatkozásaikkal irányítják magukra a figyelmet Térey János művei²⁶. A versszerű ritmizáltságot és sorelhelyezést, továbbá a prózára jellemző mondattagolási technikákat egyszerre hasznosító költő az elhallgatások, a kihagyások hibridizációjából meg az urbánus nyelvi folklór tartományai felől érkező impulzusokból fejleszti ki a töredékszerűség, a nyelvi romszerűség közlésmeneteit. A fanyarul és frivolan személyessé tett pillanatfelvételeket egymásra halmozó produktivitásban a megfigyelések kíméletlen közvetlenségükkel hevítik fel a beszédalkalmakat. „A Térey-versek sajátos történelmi tudattal rendelkeznek. Ahogy bizonyos szociológiai jelentést igyekeznek kisajátítani maguknak, úgy néhány esetben a korszak konstrukciója is élénk áll a lírai alany sajátos interpretációjában. A jellegzetes Térey-helyszínek mellett a történelmi tudat által szövegesített tapasztalatok adnak lehetőséget a referencialitás elsajátítására. A lírai alany korszakkal szemben elfoglalt álláspontja legtöbbször a hangsúlyozott egzisztenciális érdekeltség szűrőjén keresztül válik világossá”.²⁷

Az informatív tükröződések, az ál pesszimizmust vagy a túljátszott kultúraféltés hiteltelen lózungjait félresöpörő közlés- és jelentésegységek az individuumszemlélet biztos kézben tartott alternativitását sugalmazzák. A testi biofátum, az eredeti kontra másolat problémájának és a maradék emberi méltóság megőrizhetőségének kísérleteivel, valamint a térkontúrok szétesésének, az épített örökség enyészésének, az egyetemes kultúrkincs feledésbe merülésének konstatálásával egyre közelebb engedvén a reflexiót a kalkulálható krízisek hideg és rideg ismétlődéseire.

A szakrális és a profán emblematizáció teremti meg Csehy Zoltán ókori görög és római háttérbázisának ellenállhatatlan elfogulatlanságát²⁸. A múlttal fenntartott párbeszéd, a nyelv- és arckölcsönző ötvöződések

²⁵ REMÉNYI József Tamás, *Így fog eltelni* (Tóth Krisztina: *Porhó*), in R. J. T., *Zsurnál (Újságos kritikák)*, Budapest, Kortárs Kiadó, 2007, 126–127.

²⁶ *Vészett fejsze nyele; Erőnlét; Interpretátor; Bácska, Baja, légiveszély; Tettegesség; A rajzás; Májusi kalapács; Magyar közöny; Az irgalmi negyedben; „Csipkefa bimbója”* Az anyag nyomdai előmunkálatainak befejezte s a kivitelezés elindítása után érkezett a megdöbbentő hír Térey János 2019. június 3-án bekövetkezett haláláról.

²⁷ NÉMETH Zoltán, *A költői hivatás megdicsőülése*, in N. Z., *A széttartás alakzatai* (Bevezetés a „fiatal irodalom” olvasásába), Pozsony, Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., 121.

²⁸ *[Az első verset mindig nászágyon írod]; A rózsaszín; A nők; Az öszvérhajcsár-csuklya; Egy Aciman-jelenetre; Winckelmann szerint; Variációk egy Paisiello-áriára; Tavirózsa; A herceg pofazacskóján; Jázmintaps*

a percepció automatizmusát megakasztó, orgiasztikus szenzualításban érnek tetőpontjukra. Az antik, a neolatin, a barokk és a klasszicista éra topikája, az egykori hírességek életét és tevékenységét felemlégető újra-szituálás-újrainstallálás „extrém mohóságú artisztikus bekebelezés, amely minden más szokásos művészeti formát asszimilál: festményekeket, vázlatrajzokat, fényképeket, szövegeket, objekteteket, ready-made-eket, filmeket és hangfelvételeket”.²⁹

Az erotikus-obszcén hanghasználat bravúros akusztikájában a szexus és textus azonos talapzatra emelkedik, a szokványostól eltérő zánerek, a tabunak számító szenvedélyek szélsőséges dicsőítése ugyanakkor elmarad. Az önmagát megbízható médiumként megélő test nemi komplexitása csak maximalizált nemtelenségében juthat döntő szerephez. A teátrális szcenírozottságot és a filmes narratívák értelemrétegeit figyelemre méltó erudícióval kapcsolta-kapcsolja össze, a szimfonikus, filharmonikus rokonszenvezéseit nyomatékosan kiemeltté téve. „Láthatóan nagyon foglalkoztatják őt a zenei elvek adaptációjának esztétikai feltételei és lehetőségei, mindennek az irodalmi mű lényegét érintő, tehát nem díszítő jellegű felhasználása, illetve az a határhelyzet, melyet a zenei szerkezetek szavakból történő felépítése teremt. Vagyis nem annyira a zenéről kíván beszélni a versben, hanem olyan verset szeretne írni, amilyen a zene.”³⁰

A szabadkai születésű Danilo Kiš, akit valaha Kiss Dánielként anyakönyveztek, a nyelvben meglelt legitimitás és az írói integritás kapcsán úgy fogalmazott 1986-ban, hogy: „Ha azt mondom, hogy a *formatudat* a közép-európai kötődésű írók egyik közös tulajdonsága, a formáé, melynek révén szeretnénk értelmet adni az életnek és a metafizikai rejtélyeknek, a formáé, amelyen a *választás lehetősége* értendő, a formáé, amely nem más, mint kísérlet ama archimedesi fix pont meglelésére a bennünket körülvevő káoszban, a formáé, amely a barbár ziláltság és az ösztönök irracionális önkényének ellentéte, attól tartok, hogy ezzel talán csak a magam intellektuális és írói rögeszméit általánosítottam.”³¹ Ez a passzus, az ő irigylésre méltó szellemi kisugárzásához, lelkiismeretes pedantériájához híven, a tökélyhajszát a kételkedő elmével passzíva tapint rá az anyanyelv sorsz-

²⁹ Ehhez Boris GROYS, *Multiple Authorship*, in B. G., *Art Power*, Cambridge, Massachusetts – London, England, The MIT Press, 2008, 94.

³⁰ BEDECS László, A test a fontos, nem a név (Csehy Zoltán: *Homokvihar*), *Jelenkor*, 2011/7–8, 861.

³¹ Danilo KIŠ, *Változatok közép-európai témákra*, ford. BORBÉLY János, in D. K., *Kételemek kora [Esszék, tanulmányok]*, vál., utószó BÁNYAI János, ford. BALÁZS Zita, BORBÉLY János, PISZÁR Ágnes, TOLDI Éva, VUJICSICS Marietta, VUJICSICS Stoján, Pozsony – Újvidék, Kalligram Könyvkiadó – Forum Könyvkiadó, 1994, 173. Szerbül hozzáférhetően: Danilo KIŠ, *Varijacije na srednjoevropske teme (poslednja, 38. varijacija)*, in D. K., *Život, literatura*, Priredivač Mirjana Miočinović, Sarajevo, Svjetlost, 1990, 55–56.

szerűségére, a szintaxisba száműzöttség feltételrendszeréből fakadó konzekvenciákra. Valóban, világszerte tényleg kevesen beszélik nyelvünket, s be kell látni, nem olyan sokan követik nyomon szépirodalmunkat, ám ez a válogatás termékenyen hozzájárulhat ahhoz, hogy a 20. és a 21. századi magyar költészetbe ne csak bevezesse, hanem a továbbiakban is töretlen érdeklődésre serkentse minden fellapozóját.



CSÁNYI ERZSÉBET

A tökéletlenkedő világ

A nyelvi klisé szerepéről Sziveri János műveiben

A szólások, beszédformulák, slágerek, jelszavak nyersanyagként/elsődleges műfajokként állnak a költő rendelkezésére és a költői eljárás során transzformálódnak. Az elsődleges nyelvi formula egy kód, nyelvi-frazeológiai mag, amelyből logikai-nyelvi világok bonthatók ki.

A közhely, a nyelvi klisé költői működésformái Sziveri János műveiben két vonatkozásban válnak elemezhetőkké.

Első két kötetében a Vasko Popától eltanult módszert lényegíti át, miközben egy hermetikusan zárt, szófukar világot hoz létre. Eljut a beszéd, a kommunikáció lecsupaszított alaphelyzeteihez, amelyek az emberi létezés ontológiai kérdéseiként tételeződnek. A versben ember–ember, ember–világ viszonylatai problematizálódnak magának a beszédhangnak, a beszédgesztusnak, a modulációnak, a hangnemműködtetésnek a költői tanulmányozásával.

Sziveri a közhelyben, frazémákban, állandósult szókapcsolatokban nyugvó szemantikával/vizualitással foglalkozik, fáradhatatlanul kísérletezik a látószögek forгатásával, a jelentések nyelvjáték általi képzésével és visszavonásával, a beszédimitáció retorikai sablonjaival, melyeket mozgásra kényszerít, dinamizál.

Harmadik kötetében ugyan kamatoztatja a költői beszédmódot illető addigi tapasztalatait, de már nincs időszerűsége a hermetikus világképnek, ahelyett megjelenik a banális és groteszk hétköznapi léthelyzet, minnek aktora egy travesztált költői én.

A nyelvi emlékezettel rendelkező, hozott anyagból való kollázsolás azonban fontos öntudati szempont marad.

Másrészt igen fontos tényező az, hogy a közhely az olcsó „tudás”, valójában az ostobaság tünete, a külsődleges, a felszínes vélemény hordozója, ahonnan bonyolult műveletekkel befelé kell haladni a bölcsesség elnyerése érdekében.

Maga a kötet cím (Dia-dalok) a felbontás/szótagolás miatt a diadal szó szemantikai viszonylagosságát tolja előtérbe. Állítja és vissza is vonja az eredendő jelentést. Sejteti az (ön)ironikus értelmezést, a diadalok tragi-komikumát, a keserű kacaj idejének eljövételét.

A felbontás két tagja külön is értelmes szót képez.

A „dia” kivetített képet jelent.

„A kötet címe a korai versek mikroszkopikus beállítottságától eltérően mesterségesen felnagyított képi megjelenítésmódot ígér (erre utal a



kötőjellel elválasztott dia előszó), másrészt műfaji jelzéseiből kiolvasható a privát világ rejtett intimitása. A helyzetbe hozott személyiség összetett jelentéseit mozgósító gondolatvilág végigkísérhető az egész köteten.”

A másik szó a „dal”, s ezzel a dal mint (anakronisztikus) műfaj válik hangsúlyossá. De Sziveri ezt a műfaji keretet kifigurázza, deformálja, destruálja, új kontextusba helyezi, antipoétikus diverziót hajt végre rajta.

„Ez a versvilág a költészetet a mindennapok filozófiájaként értelmezi, a megszólalások antielitizmusának, antiautorizmusának karakterességével jellemez. A kötet címében is

feltárt állóképszerűség a köznapi lírai kép konkrétságából indul ki, majd a bensőséges jelentésre váltás után a megjelenített életkép retorikussá válik, szójátékká alakul át. A cím konnotációit felerősítve a Dia-dalok jelentésköre a képközpontúság megtartásával a beszédalapú líra expresszív vetületeiig terjed ki. A beszélő túlnyomórészt nem a képalkotással bajlódik, hanem a hétköznapi nyelv szintaxisának deformációi révén van jelen. A kötet egyik jellemző versében a képiség konvencionális felfogásától eltávolodva a különössé tétel a hétköznapi nyelv frázisainak szintjén is működik, a neoavantgárd költészet médiaközpontúságát parodisztikusan vonja be a nyelvjátékok létértelmező grammatikájába (mint a rádió/ recseg unottan a kíméletes civiliz[ol]áció/ s roppant nagy gondolat/ roppan szét az ég alatt. – Bábjáték). A nyelvjátékok kontextusa láthatóan a helyzettudat ironikus kialakításának egyik legtöbbször használt médiuma, amelynek szerepe a közhelyes jelentések folyamatos korrekciója, átalakítása.”

„A Dia-dalok poétikája arra az elképzelésre épül rá, hogy a különböző nyelvi klisék, köznyelvi frázisok, formulák alapvetően befolyásolják a szubjektum szóhasználatát.”

A frázisnyelv ironikus használatával a költő magára ölt és egyúttal parodizál egy közmegegyezésszerű demagóg beszédmódot, valamiféle leülepedett, megalkuvó, előítéletes gondolkodást, sommás közbeszéd-diszkurzust, ami az „eszmekoszorú” közállapotokhoz való alkalmazkodást tükrözi. Az *álompolgárok* című versben vitriolos humorral leleplezi le az ilyen magatartás hamisságát, abszurditását:

„minket nem bánt senki
szabadok vagyunk
azt gondolunk amit akarunk
nekünk a szabadság
a bögyünkben van
mi fölvilágosult szabadosok vagyunk
gyökér ami lenttől lentig ér
s jellemünk a küllemünk...
nekünk a munka is pihenés...”

Az elitizmus és a tekintélyelvűség (rang, szerep) kigúnyolása is a nyelvi klisék (pl.: „nincs, ami nincs”) remixelésével történik:

„nekünk nem kell ami nem kell
ellenkezik a renddel a ranggal a szereppel
nekünk ha nincs akkor is van.”

Sziveri a költői szövegeképzés során a frázisallúziókban szimmetriákat teremt, majd beavatkozik, módosít, felcserél, eltol, eltávolít, megfordít, keresztkapcsolatokat létesít, etimologizál, felbontja a szavakat, ezzel az alakzatokat és a percepciók beidegződéseket kibillentí, kialakítja a jelentéssíkok ingajátékát, halmozását, bővítését.

Összhatásként egy rendkívül vibráló szemantikai tér keletkezik a sokkhatások eleven sokaságával.

A nyelv rontása, roncsolása, a nyelvromlás felmutatása a testbe maró pusztulást akarja elélni tární. Az ócska közhelyek közti botladozás, a vers-illúzió szétrombolása, az antiesztétikus beszédmód, a trágárság mind átértelmezést, reszemantizálást követel.

Fenyvesinek nem a punk és a beat-szövegekhez, hanem a világhoz való viszonyulása ironikus.

Ezzel szemben Sziveri e dalfrázisok által tükrözött groteszk, disszonáns, ócska világműködésről tudósít, lefelé stilizáló, lefokozó eljárásként alkalmazza a banális frázisokat, a csörgő-zörgő diszharmóniát.

A humoros, meghökkentő, kifecamodott szemléletformáknak is nagy szerep jut. Sziveri áthangszereli a dalformákat, rímszerkezeteket, kihozza belőlük a banális mozzanatok. Daltravesztiáiban eltorzulnak a kész elemek, pl:

„Haver, fülünk a földön hever” ;
vagy:
„Ó, nyálas olvasóm” ;
avagy:
„mint az elvárások
gyülemlik lábujjaim közt a kosz...
ülök és nézem: a kopott lavórban gőzölgő
lábvíz
talpamról hámlik a bőr mint az akarás
nem több
ez: nagy seggvakarás.”

Sziveri műhelyében a sláger rózsaszínű glamourja kifordításából, utánérzések nyomán és kognitív műveletek segítségével szarkasztikus ének jön létre. Lábadi Zsombor szerint Sziveri esetében hatványozottan érvé-



nyes az, hogy a paródia (gör. ellendal) a megnevettetést mint szellemi kárpótlást kínálja fel.

Hiszen a Felröhögünk a dolgok állásán és a színezüst röppentyű x. y.-nak c. versekben a „retorikai alulnézet” – a „segg logikája” biztosít csupán túlélési stratégiát. Minden a fonákját mutatja. A triviális élethelyzetekben való önláttatás a hecc, a szarkazmus, a provokatív nyelvi travesztia által realizálódik.

Mindezt az az élethelyzet hitelesíti, amibe a költő a 83-as leváltás után került. Asszociációi között felmerül a bűnözők levetköztetése és emberrivoltukból való kivetköztetése (szójáték: levetközés-kivetközés), s ez nem véletlen. Mint Lábadi Zsombor írja: „Egy tehetséges költőgeneráció egzisztenciális és közéleti ellehetetlenülésére a levetköztetés és a kivetközés profán szertartásai utalnak:

»nem tudni még
mit hoz a vég(következtetés)
levetköztetés előtt magunkból bár kivetkezhetünk
(egykor úgyis bekövetkezőnk!)«.”

Profán közérzeti líra születik, melyben a földhözragadság, a nyomorúság, a „magánytulajdon” brutális képei sorjáznak, a fazékban főlő gatyák, az éjjeli edények.

„mit tegyek ó ágyra járó sámánok
fi(laté)loszok
ringyók varangyok porontyok...
közérdekű kéjencek
és bérencek”

„Isten odébbáll” ezen a tájon, eluralkodik a világban a gazság mint egyezményes magatartás („ne zavarjunk másokat a bajban”, „bennünk erőnné magasztosul a gyalázat”, „mi már csak elvből kefélnünk”), megszokottá válik a szolgaság himnuszára masírozók látványa („amit mi látunk az a hiteles/látvány/amit nekünk parancsolnak az az/igazi parancs.”).

Ha a társadalom többsége felsorakozik egy ilyen „tájhú” magatartás mögött, akkor nincs más fegyver, mint a cinizmus. A nyelvi klisé e beszédmódnak a társadalmi diskurzus szintjére, e költészetnek a közbeszéd rangjára emelését teszi lehetővé, a feltételezett közösség mentalitását és lelkiismeretét ostromozza.

A keserűség a lepusztulás-élménytől az istentelenség-élményig vezet. Ha a költő immár „a nyelvet is alig töri – s tűri”, akkor az életét is alig éli és viseli el: „porlad élő testünk”. Kihunyóban van az a világ, amely olyan pusztulással szembesít, hogy elakad a szó, megnyílik a Semmi. „Megszólalni is, elhallgatni is mind mily érdektelen”, vallja a költő, s a „semmitmondás roppant égisze alatt” az elhallgatás állapotából – „mint szélben a bűz” – átúszik a némaságba. Kozmikus az a fehérség, az a vákuum, melynek botrányos tényével mégis meg kell küzdenie.

„Az enyészet megmozduló tervével” vívott „közelharcban” a megszólalás, „az emberi hang” egyre kevésbé jelent önvédelmet. A leegyszerűsödés, a tisztánlátás, a kíméletlen helyrerakás igénye hozza létre a verseket, hogy az „izzó limlomok” végső látványáról legyen, aki tanúsítson. „A lét provokatőre” csak most látja, mennyire igaza volt, midőn megállapította: „tökéletlenkedik velünk a világ”. „Halad a -henger a gőz a gáz/ és a gaz.” A gázság gőzhengere tapos végig sorsokon, életeken. A tanúságtevő elhűlve nyugtázza a riasztó hitványság pucér idomait. Leépül őstényeire a lét, képletébe bevésszödnék az örök ráncok.

A világ tényeit azonban a költő nemcsak feltárja, de le is döfi, megsemmisíti. Ellöki magától az égi felhőket, melyek „mint nadrágon a flekkek, teljesen olyanok, amilyenek lettek”. Feketehumor járja át az abszurd empíriát, a semmitmondás burjánzik. Feltámadást tervező „hevülő állat”-lényünkről csak groteszk karikatúra készülhet. A „felmagasztosító túlvilági kúra” is immár csak nemi aktus formájában képzelhető el: a költő lerántja magához „isteni mását”, a teremttöt. Az irracionálissal folytatott közösülés az ellenpontoszó világkép végállomása. A Sziveri-féle vágáns-költészet belép az őstények sorába, az utókorra hagyományozva vakmerő és ünnepeles disszonanciáját.



NÉMETH ISTVÁN PÉTER

Tapolcai triptichon –
Rubin Szilárd három regényéről

I.

Ottlik Géza szerint az élet a maga fordulataival, színeivel vagy kopárságával, esetleg zsúfolt eseményeivel olyan, mint egy közepes regény. Ez jutott eszembe most Rubin Szilárdról Tapolcán, aki éppen tíz esztendeje hunyt el.

Valamikor a kilencvenes évek közepén tűntünk fel egymásnak, könyvesboltokban, gyógyszerárakban vagy csemegeüzletekben kerülgettük egymást a kölcsönös bemutatkozásig. Irodalomról mindig jó szót váltani, még akkor is, ha esetleg még, vagy már nem is tartozik az ember a művészvilágba.

Rubin Szilárd, hátán az elmaradhatatlan PUMA-hátizsákkal, divatos-sportos öltözkéivel még a betegségétől meggörnyedten is úgy járt-kelt a vasútállomástól a lakásáig, mint egyik regényének, a *Csirkejáték* címűnek a hőse: Angyal Till. Úzottság, sebzettség, világmegvetés, nem ritkán mizantrópiába hajló szarkazmus volt leolvasható az arcáról. Magánya mintha ott folytatódott volna, ahol alteregójáé, Angyal Attiláé abbamaradt. Lírai alkata inkább hasonlított egy francia romantikuséhoz, vagy meglehet, egy németéhez. Tapolcára inkább visszahúzódni jött Szilárd bácsi, semmint alkotni – ha ugyan nem alkotás az életünk, amiről tudjuk, hogy néha olyan, mint egy közepes regény.

Rubin Szilárd dedikációját őrzöm. Közös eszményünket, Németh Lászlót is belefoglalta az ajánlásba. Mint megannyi művész, nem tartozott a könnyen barátkozó emberek közé. Sőt, nehéz lehetett mindenkinek, aki a közelében mozgott. Ugyanúgy, ahogyan regénybeli hőseit, Angyal Attilát sem bírta elviselni Carletter Orsolya. Drámaian állnak előttem csonka életükkel, hiszen a fél-sváb patikuslány és a fél-zsidó fiú egymást tépő szerelme nem teljesedett be, négy abortusz után váltak el útjaik egymástól. Pedig ha sikerült volna nekik a szép és értelmes élet, joggal válhattak volna a soknemzetiségű kelet-európai országok polgárai előtt életpéldává, mintaképpé. Miért, hogy ez a fajta szerelem- és boldogság-élmény nem adatott meg számukra? A sors, a történelem, az egyéni esendőség egyaránt hibás ebben? Rubin Szilárd már nem ad választ, hacsak nem tekintem legszebb ars poeticájának a regénye részleteit a keszthelyi nyár

fényeiről, vagy az általa álomi reklámfelületre írott TISZALUX márkanév szépirodalomba emelését. Amivel véget vetett a *Csirkejátéknak*.

Rubin Szilárd Tapolcán, a Batsányi utcai szalagház egyik emeleti lakásában élt. Ablakából a városunk templomtornyára látott. Látogatói, akik fiatal fővárosi írók voltak, nevezhetjük őket rajongóinak is, tanúsíthatják, hogy ennek az utolsó látványnak az intenzitása maradt meg legtovább az íróban, akit végül egyre kevésbé érdekelt s vonzott már ez a világ.

Mióta nem láthatjuk Tapolca utcáin nagyot fordult a világ, már ami az írói hírnevét illeti. Rubin Szilárd regényírói nimbusza megnövekedett. Fölfedezték prózateremtő zsenialitását. Régebben kiadott regénye (a RA-RE sorozatban napvilágot látott *Római Egyes*), s a fiókjából előkerült kézírata újabb, jelentős számú olvasótábort szerzett neki. Új híveket. (A *Római Egyes* második kiadását nem érthette meg 2010-ben.) A szakmai-erkölcsi elismerés mellett minden bizonnyal nem kicsiny anyagi is illelné most. Elképzelem, hogy rabiátus természeténél fogva miket mond(hat) egy égi kávéház asztala fölül letekintve az írókat ért és érő méltánytalan sorsra.

Emlékszem a jelenetre: a könyvtár előtt megállt, mivel eloldódott a cipőfűzője. Régimódi, különleges lábbeli volt, a felsőrészen fémkapcsok voltak, nem lyukak, pillanatok alatt végig lehetett futtatni a pertlit rajtuk. (Ottlik *Iskola a határon* című regényében ilyen kincstári bakancs jutott Formesnek, amit Merényiék elvesznek tőle.) Valamilyen neurológiai probléma miatt nem tudott lehajolni. Megsajnáltam, s ott a nyílt utcán hozzáálltam, hogy megkössem a cipőfűzőjét. Rám ordított, mielőtt befejezhettem volna:

– Te még egy cipőfűzőt sem tudsz rendesen megkötni!!

Valóban nem tudtam hirtelen haragomban, szégyenemben, hogy miképpen reagáljak? Aztán csak annyit mondtam: Szilárd bácsi, nem vagyok méltó a sarud szíját sem megoldani. Érdekes, erre meg ő nem számított.

Halála után került elő egy kisregény-torzója, az *Aprószenetek*. Keresztesi József pedig megírta a Rubin-monográfiát. Am ne feledjük, hogy a Tapolcaiak (a könyvárusoktól a testnevelő szakos tanárnőn s a többi közellakón át az ápolókig) Rubin Szilárdot, az író, a magányos embert mindvégig segítették, ahogyan csak lehetett. S tették mindezt Rubin közelmúltbéli – megérdemelt – magas írói rangjától függetlenül is.



II.

Rubin Szilárdról, az emberről számtalan sztorit hallottam a kortárs magyar íróktól, no meg a tapolcai járókelőktől. Nem tartom megírásra valóknak ezeket, ugyanis a művekhez nem visznek közelebb jottányival sem, márpedig halott tehetségeinkhez nem méltó más, mint az, hogy olvassuk, újraolvassuk könyveiket.

A *Római Egyes* című regénye rövidebb széppróza, mint a *Csirkejáték*, körülbelül úgy aránylik a chef d'oeuvre-höz, mint az *Iskolához* a *Hajnali háztetők*. Ezúttal is föl villan egy körüti bérpalota fényreklámja, hús másodpercenként, ám a házra ezúttal nem a TISZALUX felirat figyelmezteti a hőst, hanem maga a Duna, ahogyan a gyerekkori Moháctól a fővároson át Dunaszerdahelyig összeköti az emlékhelyeket. Rubin Szilárd e regényében megemlítődik egy költemény, amely egy harmadik folyóvizünkről szól, a diákként az önképzőkörben szavalt Szabó Lőrinc vers címe: az *Ipoly füzei*.

A cselekmény fő szála a *Csirkejáték* lehetetlen-szép szerelmeseinek történetétől fut tovább, s ezúttal sem ér a boldog végkifejletig. A hőseket ezúttal Benkő Piroskának és Rostás Leventének hívják, az utóbbi Rubin férfi alteregója. Szent őrület az, amiben a szerelmesek élnek. Levente külföldi író, aki a művészvilághoz tartozik a fővárosban, Piroska orvos, aki vidéken praktizál. Az ellentéteknek vonzania kellene egymást, de feszítavolságukra a regény eleji karikatúra a legjellemzőbb. Rostás portréját és Piroskához fűződő viszonyát egyik barátja, Baksay Ali fiktív újsághirdetésben rajzolja meg a leghívebben:

„Kiskeresetű, öregedő, idegbeteg agglegény – atyai ágon galíciai zsidó –, súlyos gerincmeszesedéssel és gyógyíthatatlan bőrbajjal, feleségül venne régi katonatiszti családból származó, kivételesen jól kereső, fiatal, fiús, nimfácska típusú leányt. Válaszokat >>Vidékre is elmennék << jeligére.”

A regényben Rostás Levente egy esztendő után idézi föl a kapcsolatot és annak végét, onnan, hogy a 44. születésnapját a harkányi fürdő orvosának felügyelete alatt, magányosan töltötte. Szerelme (27 éves!) ide is eljött utána, az író pedig a lupus in fabula toposzából újabb, komplex képet alkotott: „Mintha egy kis farkas bújt volna ki az erdőből, nyakán a nyájából elveszett bárány csengettűjével.” Önmagát is konfúzus személyiségnek láttatja Rostás: „Egy meglett férfi ministráns gyereknek nyíratkozva, a csinos diákarc meg az öreg patkánypofa közt mutáló ábrázatával első látásra meglepő lehet, az igaz.” A regényben, bármelyik országrészünkben játszódjon is jelenet, abban a történelem nem ambivalens, hanem egyenesen skizoid helyzeteket idéz elő: Rostást a rác vízimolnárok, a sváb halaskofák,

a sokác korsósok között otthonérzet fogja el, ami a bábeli zűrzavar és pánik ellentéte. Ám a deportálások, a kitelepítések, az elhurcolások iszonyát földolgozni aligha tudta. (A regény megjelenésének évében Mészöly Miklós már túl van egy megtámadtatáson: megírta, hogy a német kisebbség kitelepítése a vagonokkal semmiben nem különbözött a klasszikus deportálásoktól.) Egyvalaki vállalja magára a háborús világ (harcok alatti és utáni) abszurditását: az író költő barátja, Martinszky Laci. A szerelem és a baráti szeretet regénye-a *Római Egyes*. Mintha a német „Liebe” szónak mindkét értelméről szólna ez a párkapcsolati kudarccal végződő történet.

A harkányi kórház vízitorna-helyisége Rostás számára fölidézi a tengert. A tenger nyújtotta élményt szeretné visszakapni a beszűkült térben is: a végtelen szabadságot, természetesen nem egyedül, hanem társával, a pálmás paradicsomot, s ami ezzel jár. A regény végén a tengert láthatja viszont, egyedül, Piroska küldi neki képeslapon, aki a Karlovy Varyban megismert operatőrhöz ment feleségül. Piroska a filmfesztiválon modern öltözékben jelent meg Levente mellett. Az autóban húzott magára egy újonnan vásárolt pólót, miközben jövődöbelije az utcáról először látta meg a melleit. Az elbeszélő mintha anticipálta volna: a narancs felsőhöz igazán illik a tengerkék.

A regény másik írástudó hősének modellje Pilinszky János volt. Ugyanolyan fontos szereplő, mint a szerelemes pár bármelyik tagja. Hárman hordozzák magukban mindazt, ami még éppen elbeszélhető, innen van a csenden. (Pilinszky János a magyar regényirodalomban legelőször Németh László *Égető Eszter* történetében jelenik meg mint egy túlérzékeny, vékony és zseniális hegedűművész. A muzsikus meghajlását Pilinszkyról mintázta Németh, aki 1947-ben Hódmezővásárhelyen író-olvasó találkozóra hívta a költőt. Akkor az iskolában Pilinszky „...a tornaterem ajtóból kisfiús félszegséggel, mégis meghatottan” hajolt meg és nézett vissza a diákokra.) A *Római Egyes*-ben Rostás számára Pilinszky-Martinszky a leginkább rokon lélek: mind katasztrofikus világképük, mind pedig szerelmi kudarcaik, kijátszottságaik közösek. (Martinszky kapcsolatát így jellemezte: „Christa és közte is megmaradt Ingeborg Holm és Tonio Kröger ellentéte”.) Pályájuk azonban igen eltérő, Rubin-Rostás szerint: „Őt pár éve külföldön is jelentős költőnek tartották, engem itthon is csak néhányan becsültek valamire.” A Rubin-regény valós krónikája lehet Pilinszky János irodalmi és személyes barátságainak. Például Harkányból a siklói központot át fölhívja Párizst, hogy Lacival-Jancsival beszélhesen a regénybéli Piroska miatt, s Gabriel Marcel veszi fel a kagylót, aki azt Christinának adja át, s ő német szavakkal elmondja, hogy Pilinszky egyedül átrepült a szigetországba fordítójához, Ted Hughes-hoz. (Hughes háza közelében volt az az épület, amelyben Emily Brontë az *Üvöltő szele-*

ket írta – tudjuk meg Rubin könyvéből.) További, valós, változatlanul hagyott nevekkal találkozunk az olvasó, itt szerepel például Pierre Emmanuel kínai felesége, akitől Pilinszky nyakkendőjét kapott. Itt olvashatunk arról a fekete színésznőről, aki Párizsban ápolta a költőt. „Rubin írói szabadságában állt, hogy Bob Wilsonnak nevezze a színésznőt, ám a fekete szépség valójában Sheryl Sutton, aki Robert (Bob) Wilson *A süket pillantása* című drámájában szerepelt (1971)”.

Pilinszky János klinikai depressziójáról is pontos leírásokat találunk, ám nem holmi szenzációhajhász bulvárúság hangján és szintjén. Pilinszky gyerekkori büntudatának, amely a háborús traumák hatására még iszonyúbb méreteket öltött, Rubin Szilárd *a Római Egyes*-ben okait, összetevőit keresi. Regényíró fantáziája teheti, így is hű marad ahhoz a hús-vér baráthoz, aki már a mű megjelenésekor három éve halott. Rubin ír apácafőnöknő nagynénjéről, aki számonkérte egy prostituáltot, hogy elveszítette a varrótűt a nevelőintézetben, ír a költő első vonzódásáról, amit egy „SS-ben szolgált, de éiszt lévén, az amerikai zónában politikai menekültnek számított” nő iránt érzett, írt arról, hogy Martinszky a sínek mellől egy ízben látta Hitlert is a vonaton. Itt tudjuk meg bizonyosan, hogy nem úgynevezett dokumentumregénnyel van dolgunk:

„Bár tilos volt megközelíteni az ablakokat, ő kilesett, és a hosszú, lassan elúszó vagon nagy térképasztalánál ott látta a holtsápadt Führert, görnyedten, emberfeletti áraságban, a föld legmagányosabb teremtményeként.” Ez minden bizonnyal Rubin látomása, „költeménye”.

A regényben a filmfesztivál idején is történik bűntény. Rubin Szilárd nem csupán a büntudatot tartotta időtlennek, de a metafizikai síkon már a szenvedéseket is. Azokat a kínokat, amelyeket hóhér és áldozat egyaránt átélhet. S azt az öngyötrést szintúgy, amelyet a büntelen végez a bűnös helyett még csak nem is vezeklésül. Pilinszky János oratóriumával mutatott példát Rubin Szilárdnak arra, hogy egy írástudó mikképpen tisztulhat s gyógyulhat meg akár egy fürdőházban is (amit ugyanúgy római I-gyel jelöl a világ, mint egy egyházi személytől kapott gyermekkori érdemjegyet, vagy mint egy vagonot deportálandó csecsemőkkel), ha remekműbe szánt életgyónását elvégzi. (Pilinszky János: *KZ-oratórium*.1962.)

A regény szerelmes férfiája nem csupán a tenger fényképét kapja meg, hanem barátja, Martinszky is megajándékozza egy másik fotográfiával. Egy paraguayi vadóc fiúcskát fotografált le a költő. A valóságban létező fotókról ír regényében Rubin, amelyeket valóban Pilinszky készített kólostorokban vagy éppen a napozó kedveséről. (*Pilinszky János fényképei*. 1995.) A fényképen, akár a legszebb verssor, egy szeretetre éhes, elvadult arc. Brontë gyerekszereplője is lehetne:

Heathcliff.

III.

A Rubin Szilárd hagyatékából előkerült utolsó regényt (az *Aprószenteket*) Ottlik Budájához hasonlítani egyáltalán nem túlzás. Az írók egyformán évtizedekig dolgoztak műveiken, amelyeket nem tudtak már befejezni. Vagy mert nem akarták, vagy mert nem is lehetett, ám torzó voltukban ugyanúgy gigantikus prózai alkotásoknak számítanak. Erről a legtöbbet szövegeik gondozói tudnak tán: Lengyel Péter és Keresztesi József. Ők voltak, akik a posztumusz regényeket – miután gondos filológiai munkát végeztek azokkal – megjelentették.

Feltehetően komolyabb esély kínálkozott volna Rubin Szilárd számára regénye befejezésére, ha az a bűnügy, amelynek rejtélyét ő maga is hasztalan próbálta megoldani, utólag tisztázódik. Az 1953-ban és 1954-ben nem egészen egy esztendő alatt Törökszentmiklóson történt sorozatgyilkosság halálos ítélethozatallal zárult ugyan, ám az esetek nyugtalanító kérdéseket hagytak maguk után, köztük a legégetőbbet, hogy valóban Jancsó Piroska volt-e az áldozatok, az öt gyereklány (aprószentek) kéjgyilkosa? Ebből a valós eseménysorból született a rémregény terve, amely egy megrendítő, szürreális love story is lett. Ne feledjük a *Római Egyes* elbeszélőjét, akinek szerelmét Piroskának hívták. A be nem teljesedett kapcsolat férfi hőségének (Rostás Leventének) külső jellemzését szinte szó szerint átemelte Rubin Szilárd az *Aprószentek*be: „...kiálltam az országút közepére, fölemeltem, fölemeltem a karom, s egy csinos fiúarc meg az öreg patkánypofa között mutáló ábrázatomra ráültettem a szemérmes segélykérő kifejezést”.

Krimi? (Ottlik *Iskolája* is annak indult, vagy kémregénynek, és ne feledjük, a *Római Egyes*ben Rostás szintén e műfajt olvassa, sőt, Rubin Szilárd is írt szocreál „detektívregényt”.)

Töredezettségében ballada? (Nota bene, a RA-Re sorozatban Csoóri Sándor *Iszapeseője* 1981-ben újra megjelent! A szerző egyben oknyomozó amott és akkor is!)

Természetesen Rubin Szilárd regényével kézhez kapja az olvasó az alföldi kisváros pontos szociográfiáját is, és katartikus sorok révén értesül az áldozatok kijátszott hozzátartozóinak fájdalmáról. (Nem ismerik föl elvesztett gyermekeik földi maradványait sem.) Történelmi regény az ötvenes évekről?

Kelet-közép-európai katasztrófa-regény?

Tényregény?

Én-regény?

Egyszerre mind, de a dokumentumok igazi őszikés próza-költészetté nemesednek, szerelmissé!

Az életmű záró darabjának elbeszélője-hőse olyannyira magányos, hogy csak egy jel kell ahhoz, hogy egy másik kontinuumba kerüljön hátralevő életében. A kafeai átváltozásra egy elvégzett életgyónás után került sor. Nyelvének kóros állapotáról hősünk megtudja, hogy végleges, s hogy „minden testi kapcsolatának vége”. Nyelvének megégését a regény szerint egy szovjet tanknak köszönhetette, minden bizonnyal 1956-ban. Pilinszky Jánosnak szintén egy gyónás után vett fordulatot az élete; ki tudja, hogy az író vajon a maga vagy a költőbarát élményeit komponálta-e a szépírá-sába? (Lásd Ottlik *Iskolájában* az erre vonatkozó részt: „...hogy a regé-nyírók milyen bonyolult módon kotyvasztják össze hőseiket önmagukból és még egy csomó más, eleven vagy holt ismerősükből.”) Az *Aprószen-tekben* a költők és az írók neveit nem változtatta meg: Szabó Lőrinc itt is Szabó Lőrincként szerepel, de Martinszky már Pilinszky, s a szerző – név szerint – Németh Lászlót is mestereként nevezi meg! Alteredgójának ez-úttal nem keres kitalált nevet. A magáét sem említi, csak egyes szám első személyében, a vallomások hangján beszéli el a történetet Rubin Szilárd.

A törökszentmiklósi lány, Jancsó Piroska fotóját a Bűnügyi Múzeum-ban pillantja meg. Arcán – ha bűnös is volt – az a kislányos félszegség, amit Pilinszky arcán Németh László kisfiús félszegségnek látott. (A re-gényben senkinek nem jutott eszébe, aki először beszélt Jancsó Piroská-val, hogy lumpen-család lánya, hogy vérbajos prostituált, s hogy főképpen sorozatgyilkos lenne.) Az *Aprószen-tek* elbeszélője vonzónak találja, és a nyomába ered. A szövegben szerepel a sportszatyra is, amit az alföl-di városkába érve a házakban beszélgetés közben maga elé tesz. (Rubin Szilárdnak, ha a vasútállomásra ment, vagy ha a vonatról jött, mindannyi-szor ez az alkalmatosság volt a vállán.) Minél többet tudott meg abból a kevésből, ami egy kivégzett gyilkos után fennmaradhat, vonzódása a lány iránt annál erősebb lett. Bűnösségében nem hitt, gyanúja inkább azokra a katonákra terelődött, akikkel Piroskának viszonya volt. Gyermekeinek orosz katonák voltak a nemzói. Utánuk indult, miután elvezényelték őket. Piroska miattuk akart a Szovjetunióba disszidálni. (Az életnél abszurdabb helyzetet a regényírók fantáziája sem tud produkálni.)

Rubin Szilárd annak idején az igazság kiderítésének érdekében még Kádár Jánosnak is írt, majd azt tervezte, hogy a kalinyingrádi katonai archívumban fog kutatni a valódi tettes vagy tettesek után. Tapolcáról oda már nem jutott el.

A magyar irodalomban egy olyan történetről tudok, amelyben a hús-vér író beleszeretett abba, akivel írásában foglalkozott. Jékely Zoltán (1913 – 1982) Wesselényi Polixénia (1801 – 1878) bárónőbe lett halálosan szerelmes. Jékely versét Rubin Szilárd a *Hódoaltsági tükör* című utolsó fe-jezetében (2008-ban Tapolcán) idézi is. A *Római Egyes* oldalain az író a szerelemét, Piroskát egy olyan kis farkashoz hasonlította, aki a nyakán a

nyájából elveszett bárány csengettyűjét viseli. Az *Aprószentek* oldalain az író képzeletben együtt társasjátékozott a törökszentmiklósi ház tornácán a már tizenkét esztendeje kivégzett Piroskával (Pirossal, Pirivel, Priszkával), s a következő álomi dialógus hangzik el:

- *Té miért gyilkolsz?*
- Egykedvűen, szelíden néz rám.*
- *Mert engem farkasnak neveltek.*
- *De hisz te Piroska vagy!*

Piroskát, az elítélt és kivégzett lányt, az egyszerre bukott démon és angyal-fehérbőrű lányt az *Aprószentek* elbeszélője éppen úgy csak fotón látta, mint ahogyan Rostás Levente a paraguayi fiút Martinszky felvételén a *Római Egyesben*. Ez pedig nem jelent kevesebbet, mint azt, hogy egy elvadult fiú és egy elvadult lány ugyanazzal a szeretetétéhséggel és a megváltás iránti vágygal élt egymástól időben és térben távol, a Föld mindkét oldalán. Ám mindkét regényben az elbeszélő legfontosabb föladatának azt tekintette Dosztojevszkij tanítása nyomán, hogy a gyilkosokat se a legborzasztóbb tetteikkel azonosítsuk csak, hiszen voltak ők ártatlan gyermekek, s bűntelen, egészen fiatal felnőttek. Az író, jóllehet földi igazságszolgáltatás szempontjából semmilyen köztörvényes bűnt nem követett el, empátiája és részvéte folytán, Krisztust követően, magára is vállal a bűnökbe, vagyis kiveszi a részét a bűntudatból. (Megl lehet, hogy Pilinszky János paradoxonja érvényes a regényíróra és választott hősnőjére is: *Megtettem, holott nem követtem el, / nem történt meg, holott elkövettem.*)

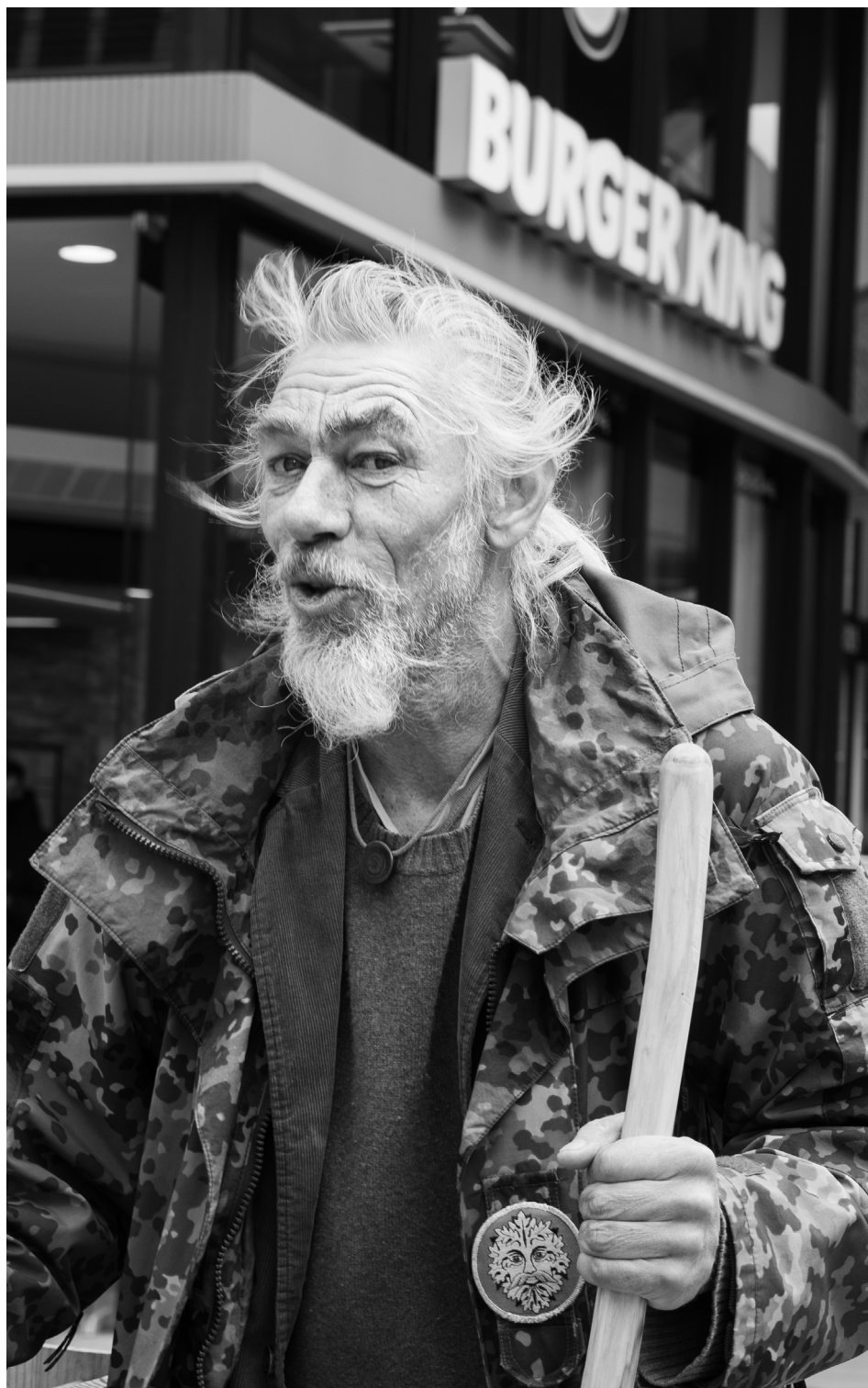
Jancsó Piroska az író szemében áldozat, akinek nem csupán a romlottsága, hanem a lelki szegénysége is látni való. Ha mégis igaz lett volna ellene a vád, akkor még mindig érvényes a szenvedő misztikusok hite, hogy a nagy bűnök még mindig megtisztíthatják az embert. Szomorú, a történelem efféle katarzist mégsem ismert az egész 20. században. Csupán néhány magányos. (Lásd: Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus*. Literatúra. 1975. 1. sz.)

A regényíró-elbeszélő szeretetétéhségét mi sem jellemzi jobban, mint hogy Jancsó Piroska édesanyját meglátogatja, akire az elítéltek zalaegerszegi elfekvőjében talál (kötél helyett ugyanis életfogytiglant kapott), s akit a bonbon átadásakor meg is csókol. Amikor pedig Piroska sírjához megy, egyedül a volt államvédelmis temetőőr ismeri föl legigazibb vonásait: „Az, hogy maga most eljött ide, azt jelenti, hogy maga még gyerek, kérem, hiába őszül, uram. A gyerek másfajta mértékkel mér. Annak mindegy, hogy bárány vagy farkas, mind a kettőt szeretné megsimogatni...”

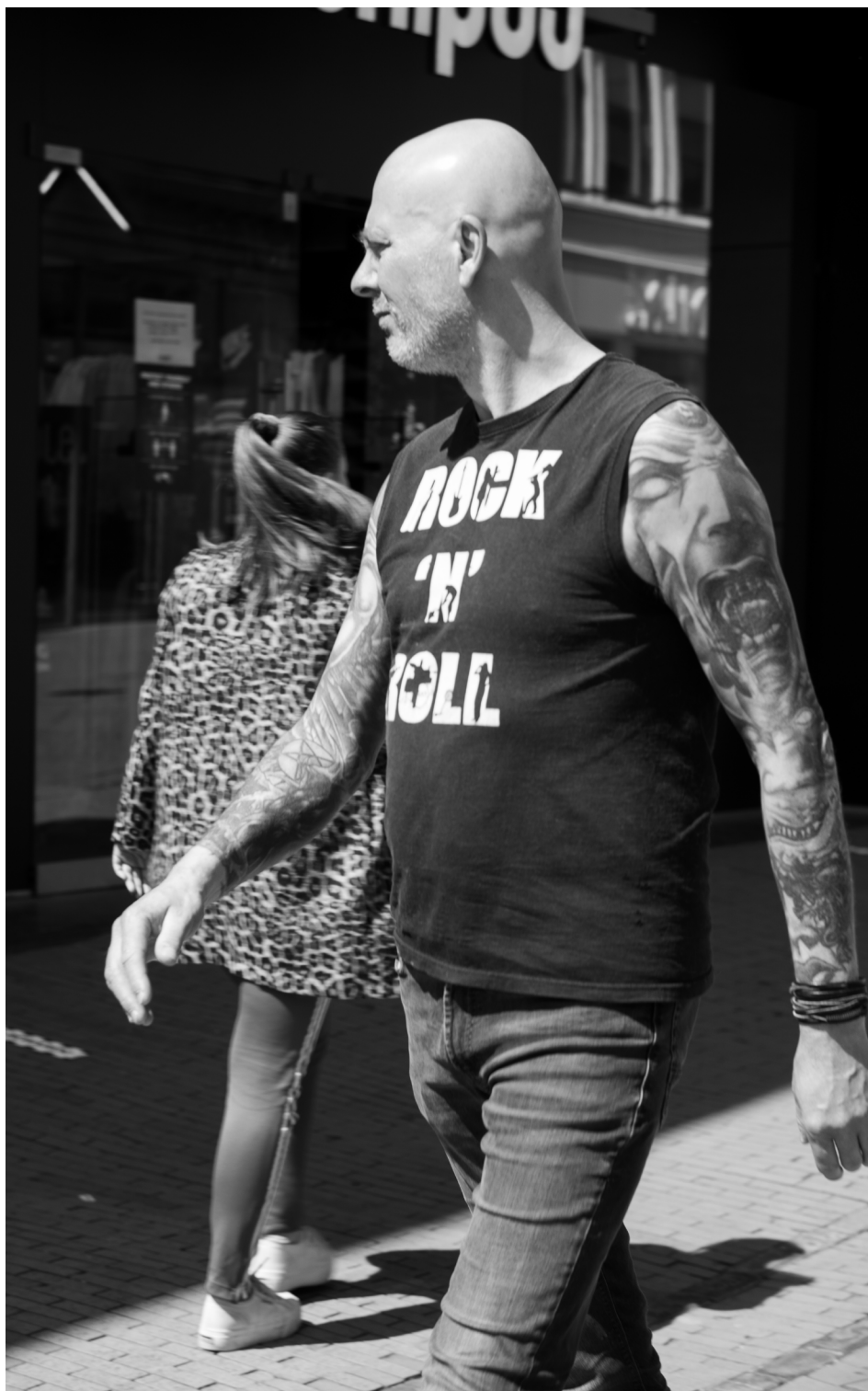
Rubin Szilárd magányos, idős és beteg alakjára visszagondolva; rálapozok arra a mondatra, amelyben Tapolcát említi utolsó művében, a várost, amelynek végül legjobb részére, a Malom-tóra látott Batsányi utcai lakásából. Regény-hagyatékában, amikor az elbeszélő Tenyőről stoppal jutott vissza Törökszentmiklóásra, a Piroskát és annak sorsát ismerők közül az orvossal válthatott szót. A helyi tanárt, akinek beceneve (az Albinoniból) a Nóni lett, tüdőbetegség kínozza. S az orvos szerint:

– Tudom, kaptam tőle egy lapot Tapolcáról. A Mátra után most megpróbálja a barlangkúráját.











TEVESZ LÁSZLÓ

„Vad férfiasság” az ellenkultúrában – öntörvényűség, lázadás, rock ’n’ roll

*„A rock ,n’ roll az nem egy tánc! Nem egy tánc, hanem egy életforma.
Lázadás, ellenszegülés, szabadság”.*

Deczki Sarolta

„A rock életérzés, nem csak zene. A bátorságról és a lázadásról szól”.

Márki Miklós

*„A mi korosztályunk nem élt át háborúkat és gazdasági válságokat,
mégis háború pusztít szívünkben, és egész életünk egyetlen lelki vál-
ság. Forradalomra készülünk a kultúra ellen.”*

Chuck Palahniuk

*„De Tè az orrodig se látsz,
Neked jó a McDonald’s,
Neked elég, ha a Coca a kóla,
De ugyanúgy tehetsz róla,
Hogy átbasznak a reklámmal,
Ezzel az Amerika-lekvárral,
Ezzel a műanyag étellel,
Ahol annyi ember tévedt el.”*

Tankcsapda

Az 50-es 60-as években teret hódító ellenkultúrát politikai értelemben az újbóloldalhoz szokták kötni, noha maga a jelenség meglehetősen sokszínű volt és jócskán túlmutatott 1968 politikai értelmezésén. Kibontakozásában nem a Marx, Mao és Marcuse nevével fémjelzett újbóloldali eszméknek vagy bárminő tudatos politikai programnak jutott döntő szerep, hanem a modern nyugati civilizáció mélyén elfojtott férfias ősenenergiáknak: a nagyvárosi bohém életművészek és a társadalom peremén élő vagány fickók minden ideológiai megfontolás nélkül, zsigerből utasították el az „50-es évek amerikai fogyasztói társadalmának léha unalmát”. A történelem során többféle formában jelentkező „vad férfiasság” az 50-es években a beat életérzés és a rock ’n’ roll zabolátlanságát táplálta; a 60-as években a kulturális forradalom egyik fontos felhajtó ereje volt; a 70-es,



80-as években az underground szférába szorult vissza; hogy aztán az ezredfordulóra végleg korszerűtlenné válják – mind a fogyasztói társadalom konformista normái, mind a politikai korrektség morális mércéje szerint.

Az angolszász individualizmus öröksége

Az ellenkultúra szellemi alapjait az amerikai beat irodalom teremtette meg az 1950-es években. A beat nemzedék értelmiségi szószólói megvetették a mainstream kultúrát, a hagyományos szokásokat és tekintélyeket, de nem a fennálló politikai rendet szerették volna átformálni, hanem a „lelkek forradalmát” kirobbantani. A beatnik fő jellemzője a belső szellemi útkeresés, a tudatos önreflexió, egyfajta miszticizmussal összefonódó értelmiségi életértelmezés és öntudat. Ugyanakkor a beat irodalom az uralkodó kultúra alternatívájaként rokonszenvvel mutatott be egy kevésbé intellektuális, vagány férfítípust: a hipszert.

A hipszter modern városi kalandor, az éjszakai életben ösztöneit kiélő világhi; az alkohol, a drogok, a nők és a jazz muzsika köré fonódó bohém életvitellel, erős szexuális töltettel és nyersen férfias viselkedéssel. Olyan öntörvényű fickó, aki a civilizációba való betagozódás helyett a lázadást választja, és minden módon igyekszik magát kivonni a szürke átlagpolgárok, a saját egyéniségüket faladó „kockák” konformista világból. Ugyanezt a vagány, nagyvárosi kalandor életfelfogást a korabeli Nagy-Britanniában a londoni munkásfiatalokból verbuválódó Teddy Boyok képviselték.

A beat irodalom egyik meghatározó egyénisége, Norman Mailer nevezetes esszéjében a hipszert „fehér négernek” keresztelte el, felhívva arra a figyelmet, hogy a nagyvárosi kalandorok attitűdje az egzisztenciális bizonytalanságban élő fekete férfiakéval rokonítható. Emellett Mailer arra is utal, hogy a hipszterek az „amerikai éjszaka vadnyugati pionírai”, továbbá, hogy a jelenség előképét az 1920-asévek bohém művésznemzedékében találhatjuk meg, elsősorban Ernest Hemingway személyében. Ide tartozik még, hogy a hipszterek által kedvelt korabeli jazz, illetve blues zenében a Keletről Nyugatra vezető Route 66 volt a szabadság jelképe. A másik neves beat író, Jack Kerouack kultikus regényében, a Jack London elbeszélését idéző Úton-ban ugyancsak „Nyugat szelleme” vonzza újabb és újabb utazásra a regény kalandor hőseit. Nem véletlen, hogy a 60-as években politikai szerepet vállaló beat írók a vadnyugati életformát utánzó motorosbandát, a Hell’s Angels-t; a beatekkel azonos platformon álló radikális diákvezér, Jerry Rubin a felfedező, pionírok és cowboyok „hősi életét” állította szembe a konformista fogyasztói társadalommal. Segio Leone névtelen vadnyugati hőse, Clint Eastwood a 60-as években a nemzedéki lázadás ikonja volt. S az ellenkultúra legjobban sikerült kultuszfilmje, a Szelíd motorosok is ezer szálon kötődik a western mítoszhoz.

Aligha kell bizonygatnunk: a megidézett „vadnyugati” szabadságeszme, illetve megalkuvás nélküli bátor kiállást és a kemény erőpróbákat dicsőítő kalandor-bohém író, Hemingway értékrendje mélyen gyökerezik az angolszász történelemben.

A kora újkori angol és amerikai prosperitás főszereplői jórészt normaszegő kalandorok voltak: felfedezők, telepesek, kalózok, rabszolga kereskedők, vadászok, pionírok, aranyásók. Vagy alacsony sorból érkező self-made manek, akik áthágták a társadalmi csoportok közötti határvonalakat és alulról küzdötték fel magukat az elitbe, vagy a felső-középosztályba születtek, akik kilógtak a sorból, fittyet hánytak a társadalmi szabályokra és csodálattal vegyes megbotránkozást váltottak ki kortársaikból. Archetípusaikat megtaláljuk az antik görög mitológia ellentmondásos hőseiben. A lázadó szellemű, becsvágyó harcost Achilleusban; a bohém, szellemes charmeur-t Hermészben; a fékezhetetlen férfias őserőt Poszeidonban; a kicsapongó életű, szenvedélyes szeretőt Dionüszösban. Ha pedig történelmi előképeket keresünk: mindezek a vonások egyesülve jelentek meg a „legnagyobb lovagkirály”, Oroszlánszívű Richárd dédnagyapjának karakterében. IX Vilmos, Aquitania hercege – merthogy róla van szó – a lovagi kultúra alapjait megvető trubadúrlíra első költője volt, számos emelkedett líra vagy éppen szexuális töltetű obszcén költemény szerzője; egyszersmind a királyi hatalommal és az egyházi autoritással öntörvényűen szembeszegülő fenegyerek, zabolázhatatlan rablólovag és legendás nőcsábász. Dédunokája – IV. Richárd néven az említett francia tartomány hercege, I. Richárdként Anglia királya – ugyancsak egyszerre volt kifinomult intellektusú költő és vad kalandor, lovagias harcos és öntörvény rosszfű. Részint a lovagi erényekkel való patetikus azonosulása, részint gátlástalansága, erőszakossága és csillapíthatatlan becsvágya sarkalta arra, hogy életét uralkodás helyett háborúskodással töltsen.

Richárd a legnagyobb egyéniség volt a keresztet felvevő középkori hadvezérek közül, de korántsem az egyetlen. Számos frank, normann, angol és német lovag vállalkozott arra a kereszténység nevében, hogy a Szentföldön birtokot, rangot, hírnevet és dicsőséget szerezzen magának. „Kelet” ilyenformán társadalmi szelep volt a 11-13. századi prosperáló Európa számára. Ugyanezt a szerepet az Újvilág felfedezése után immáron a tengeren túli „Nyugat” töltötte be. „Westward, ho!”, azaz „fel nyugatra! – ez volt az angol tengerészek jelszava, később pedig az amerikai pioníroké.

A korai gyarmatosítás 16-17. századi korszakában vált Anglia a „tengerek királynőjévé”, majd Nagy-Britannia a világ legkiterjedtebb birodalmává. Amíg a spanyol és a portugál kormány aprólékosan előírt szabályok szerint, bürokratikus úton irányította a közép- és dél-amerikai gyarmataival folytatott kereskedelmet, addig Anglia – Shakespeare szavaival élve – „szilaj, nyers, vakmerő önkéntesekre” bízta a spanyol-portugál világhatalom megtörésének feladatát: felfedezőkre, gyarmatosítókra, rabszolga

kereskedőkre, csempészekre és kalózokra. A tengerekért, illetve a tengeren túli területekért folyó közel kétszáz éves harc úgy volt a korai angol kapitalizmus és a nyomában járó anyagi-kulturális fejlődés mozgatórugója, hogy közben a zabolázhatatlan férfienergiák kiélésének is tág teret adott. Törvényen kívüli vad férfiak, alacsony sorból származó elszánt szerencsevadászok és kalandorlelkű nemesemberek találták meg a hivatásukat abban, hogy saját becsvágyuk kielégítése mellett a kibontakozó brit birodalom dicsőségét is szolgálják. Többször ismétlődő, jellemző pillanatképe az angol történelemnek, amikor az uralkodó kalózkapitányt üt lovaggá, a koronának tett hősiek szolgálatai elismeréséül – és szemet hunyva a törvényeket és a civilizációs normákat egyaránt gátlástalanul áthágó megnyilvánulásai felett.

Midőn a 18. század első harmadában egyértelművé vált Nagy-Britannia elsősége a gyarmatosítás és a tengeri kereskedelem terén, a brit kormány kíméletlenül felszámolta kalózkodást; a gentleman-eszmény köré szövődő brit-angolszász civilizáció pedig a 18-19. század folyamán megszelídítette az ősök vadabb férfiasságát. A kalandor életforma és a harcias virtus helyébe a csiszoltság, a műveltség, a jó modor és a fair play szabályait követő versenysport lépett. Angliában az olyan patinás magániskolák, mint Eton College vagy a Westminster School, illetve Oxford és Cambridge; az USA-ban az Ivy League észak-keleti parti nagy egyetemei (a Harvard, a Yale, a Columbia stb.) szolgáltatták a kifinomult férfiasság szocializációs útját, egyben az elitbe való belépés lehetőségét. Ugyancsak a férfierények megszelídítése irányába hatott a brit és az amerikai középosztály kiszélesedése: az egzisztenciális biztonság, a kényelmes élet, a tisztaság és az ösztönös viselkedést megzabolázó protestáns polgári normák (Nagy-Britanniában a viktoriánus erkölcsök, Amerikában a puritán értékrend).

Ám a férfierények pallérozásával párhuzamosa mindjárt fel is támadt a romantikus nosztalgia a civilizáció oltárán feláldozott ősi, nyersebb férfiassága iránt, ahogy erről a lovagkor és a kalózv világ 19. századi megidézése, illetve a Vadnyugat közel egykorú irodalmi ábrázolása tanúskodik. Nagy-Britannia tollforgató értelmisége és felnövekvő ifjú nemzedéke a hősi múlt felé fordult; az USA történetében pedig „határvidék” meghódítása hasonló szerepet játszott, mint korábban a gyarmatosítás és a kalózkodás Angliáiban. Az új földek elfoglalása, az aranyláz, a marhahajtás, a bőlény- és prémvadászat megint csak a konformizmus kötöttségei elől menekülő, zabolázhatatlan természetű férfiak számára nyújtotta a szabad élet és az anyagi gyarapodás lehetőségét. Westward, ho! – ismételte az angol tengerészek jelszavát 1850-ben a New York Herald Tribune szerkesztője: „Menj nyugatra, fiatalember, és nőj fel az országgal együtt!”. A 19. század második felére kikristályosodó amerikai történelmi önértelmezés Kelet és Nyugat dinamikus kölcsönhatására épült. Az előbbi a keleti part-

vidék nagyvárosait, a civilizációt, a kifinomultságot, a családi értékeket, az intézményes hatalmat, a törvényességet, a kapitalizmust és az ipari társadalmat jelképezi; az utóbbi a meghódítandó nyugati vadont, a vadságot, a szabadságot, és az öntörvényű, gerinces férfiaságot.

A valóságban a határvidék érdekellentétektől tagolt, kegyetlen világ volt – történeti valóságelemekkel erősen átszőtt mítosza azonban morális ellenpontot nyújtott a terjeszkedő civilizáció visszásságaival szemben: a bürokratizmussal, a korrupcióval, az iparosodással, a konformizmussal. Ennek a mítosznak volt egy egalitárius változata, amely Francis J. Turner történész elmélete nyomán az amerikai nemzeti vonások közül a farmerdemokrácia eszményét, a pionírok individualizmusát, a független vállalkozásokat és a kisközösségi önszerveződést domborította ki. A másik felfogás hívei a vadonnak nekivágó öntörvényű férfiak szabadságvágyára és kalandor természetére helyezték a hangsúlyt, mint például a baloldali eszmékkel rokonszenvező Jack London vagy a fehér-angolszász-protestáns felsőbbrendűséget hirdető Theodore Rooseveltt. Mindketten a határvidék lezárulásával egy időben, a századfordulós Amerikában fejtették ki szellemi tevékenységüket.

London értékrendjét erőteljesen áthatja az angolszász kalandorság hagyománya, a saját útját járó self-made man küldetéstudata. Kultikus regénye, az Országúton Amerika utolsó öntörvényű vagányainak, a „verejték és küzdelem férfias szagát” árasztó hobóknak állít emléket. A szabadság és a kaland szimbóluma itt is a „vad és ködös Nyugat”, amely vereségre van ítélve az „elpuhult Kelettel szemben”. A civilizáció kártékony hatásait plasztikusan szemléltető író az alaszakai aranyásókról és a fókavadászokról szóló regényeivel azt az üzenetet fogalmazza meg az „elpuhult” társadalomnak, hogy igazi férfivá érni csak kemény fizikai-lelki megpróbáltatások árán, a civilizáció kényelmétől távol, a vadonban vagy a tengeren lehet.

Roosevelt a kalandor életformát a hagyományos angolszász-protestáns ideológiával kapcsolta össze. New York állam kormányzójaként és amerikai elnökként kiállt a kemény sportok, a testedzés és a vadászat jellemformáló szerepe mellett. Az ideális férfit a civilizáció és a vadon határvidékén élő kalandorban, Frederis Selous-ban látta megtestesülni. Az angol felfedező, vadász és természettudós amolyan Indiana Jones típus volt (Haggard róla mintázta Allan Quatermain regényalakját): éles eszű, művelt, tudományos körökben megbecsült figura, aki azonban az afrikai szavannákon érezte magát igazán otthon.

A századfordulós európai kontinensen az individualizmusnak értelem-szerűen más kulturális formái alakultak ki.

Mivel az 1830-as párizsi forradalom és a II. világháború közötti korszak függetlenségre törő francia művésze önazonosságát a nagypolgársággal szembeni fölénytudatból és megvetésből nyerte, szükségszerűen sodródott a középosztályi lét peremére, s találta meg helyét a nagyvárosi



underground világában. A vándorcigány motívuma nyomán keletkező *bohém* fogalma eredendően a megélhetési problémákkal küszködő, ámde kötetlen, laza életvitelű, a burzsoázia konvencióit megszegő ígéretes ifjú művészpálántákra utalt. A 19. század derekától már a művészi életpálya csúcán járó, befutott alkotók is a nagypolgárság normáival szembemenő alternatív életstílus képviselőinek tartották magukat, s nem csupán a franciák, hanem a párizsi élet vonzáskörébe kerülő spanyol, holland, olasz, orosz, litván, zsidó, lengyel, magyar, angol, ír és amerikai írók, zeneszerzők, szobrászok, grafikusok és festők is. A virtuális értelemben vett Bohémia egyszerre volt a feltörekvő, lázadó lelkületű fiatalok hazája és az olyan világhírnekek örvendő öntörvényű zseniké, mint Salvador Dali, Vincent van Gogh, Paul Verlaine, Pablo Picasso vagy James Joyce. Földrajzi értelemben Bohémiának a század derekán a párizsi Latin Negyed adott otthont; az 1880-as évek és az I. világháború közé eső „boldog békeidőkben” (a *Belle Époque* korszakában) pedig a francia főváros egyik falusias külső kerülete, Montmarte – girbegurba utcáival, rusztikus épületeivel, táncos mulatóival, zenés kávéházaival, züllött bordélyjaival. Szabados életforma, szenvedélyes éjszakák, vad dorbézolások, botrányos szerelmek, szikrázó eszmecserék, zseniális műalkotások jellemezték ezt a formabontó világot.

Nagy-Britanniában a nagyvárosi társasági életben a felső-középosztály soraiból extravagáns stílusukkal kitűnő dandyk életformája mutatott rokonságot a francia bohémekével – és kínált alternatívát a társadalmi konformizmussal szemben. A legismertebb angol-skót dandy, Lord Byron zseniális költészetével, normaszegő viselkedésével és botrányos szerelmi életével egyaránt szembement a brit establishmenttel. A karizmatikus költő szabadságvágya nem csupán az életforma területén, hanem eszmei síkon, irodalmi alkotásokban is megjelent. Az öntörvényű, kicsapongó, narcisztikus „byroni hős” kalandorsága a szabadságért vívott dicső harcban nyeri el végső értelmét – ahogy maga Byron is a görög szabadságharcban való részvételben találta meg a hitvallásának leginkább megfelelő életformát.

A 20. század legnagyobb brit fenegyereke maga a miniszterelnök, Winston Churchill volt, aki megalkuvást nem tűrő módon szállt szembe minden zsarnoki rendszerrel, s történelmi jelentőségű vezérszerepet játszott a náci és kommunista diktatúra elleni harcban. Értékrendjét tekintve a hagyományos angolszász szabadság régi vágású híve volt – személyiségét tekintve öntörvényű lázadó. Karcos modorával, nyers megnyilvánulásaiival, narcizmusával, extravagáns stílusával, a szivarozás és az alkohol iránti leplezetlen szenvedélyével elütött a brit elit kimért, modoros többségétől. Kimagasló, karizmatikus államférfi volt, egyszersmind feltűnő, eredeti jelenség, összeférhetetlen alak, igazi fenegyerek.

Hemingway kisgyerekkorát a századfordulós amerikai világban töltötte, amikor a középosztály „elpuhulására” a baloldali Jack London és a

jobboldali Theodore Rooseveltt egyaránt a kemény erőpróbák jellemformáló szerepét ajánlotta gyógyírként. A fiatal Ernest mindenben megfelelt ennek a kalandor férfitípusnak. Apja mellett, fiatal gyerekként vált a vadon, a táborozás, a vadászat és a horgászat szerelmesévé; középiskolás éveit megszállottan sportolt: vízilabdázott, futballozott, bokszt és atletizált. Felnőtt férfiként az afrikai vadászatok nagy hódolója volt. Az 1920-as években pedig a francia fővárosba költözött, barátságot kötött az „elveszett nemzedék” értelmiségi körével, és velük együtt párizsi művészek bohém életét élte, szerelmi kalandokkal, hajnalig tartó tivornyákkal élményeket szerezve irodalmi témáihoz. A szabadban teljesített férfias kihívásokért való rajongása élete végéig tartott, csakúgy, mint a nők és az alkohol iránti szenvedélye. S mindemellett a byroni szabadsághős motívumai is átszövik Hemingway életútját és irodalmi alkotásait; írásaival és tetteivel egyaránt a zsarnoksággal szembeni bátor, megalkuvást nem tűrő ellenszegülést hirdette. Önkéntesként ott volt az első világháborúban, fegyvert fogott a spanyol felkelők oldalán a frankói fasizmus ellen; részt vett a normandiai partraszállásban.

A rock 'n' roll hőskora: lázadás a konformizmus ellen

Hemingway kedvenc terepe a vadon volt – utódjaié a metropoliszok külvárosaiban kiburjánzó nagyvárosi „dzsungel”, a modern társadalom peremén élő rétegek vad szubkultúrái. Törvényen kívüli elemek, tengerészek, csavargók, bandákba verődő etnikai kisebbségek, galeribe szerveződő munkásfiatalok „Rejtő Jenő-i” világa volt ez; saját rítusokkal, szabályokkal, betyárbeccsel, csoporttrivalizálással, tolvajnyelvvel, zenével, folklórműfajokkal. Ez a közeg kiváló televénye volt a konformista elvárásokkal szembe helyezkedő, függetlenségre vágyó 50-es évekbeli vagány fiatalok (az amerikai hipszterek és a brit Teddy Boyok) számára.

A „nagyvárosi kalandor” szubkultúra magával ragadó ereje és szélesebb körben való elterjedése mögött gazdasági-társadalmi okok állnak. Az ipari társadalom kifejlett formája aláaknáztta a klasszikus angolszász individualizmust. A nagyipari tömeggyártás fellendülése és a szolgáltatói szektor dinamikus fejlődése azzal járt, hogy a független magánvállalkozások száma drasztikusan visszaesett a gyári és alkalmazotti munka javára. A közintézmények túlbujázó apparátusa és a nagyvállalatok bürokratizmusa jelentősen szűkítette az egyéni kezdeményezések lehetőségét és a civil közösségi önszerveződések terét. Az új munkaerőpiaci viszonyokhoz alkalmazkodó oktatási rendszer egyre életidegenebb követelményeket állított a diákok elé. Nagy-Britanniában ehhez jött a birodalom széthullása, a történelmi nagyság köré épülő nemzeti tudat válsága, a jövőkép hiánya; Amerikában pedig a mind szélesebb rétegekhez elérő kényelmes közé-



posztályi életforma, amely Jack London és Theodore Roosevelt értelmezés szerint már korai változatában, a századfordulón is aláásta „Amerika férfiaságát”. A fiatal amerikai és brit fiúk a történelem órákon azt tanulták, hogy hazájukat független, bátor férfiak tették nagygyá, de a korabeli társadalom csupán a középszerű élet lehetőségét, az unalmas iskolai magolást, az elgépiesedett munkát és az ezekkel elnyerhető fogyasztás élvezetét kínálta nekik.

Ahogy a nemzedéki lázadás ikonikus alakja, a rockzene egyik „szellemi vezére”, a Who együttes dalszerző-gitárosa, Pete Townshend utólag visszatekintve fejtegeti: azért fordultunk apáink ellen, mert nem voltunk részesei a háborúban harcoló nemzedék küzdelmes, veszteséggel teli, dicsőséges múltjának, s nem elégedtünk meg a biztonságos, kényelmes élettel.¹ „Úgy éreztük, hogy nem lehetünk sosem olyan jók, mint az apáink és nagyapáink, akik harcoltak ezekben a csodálatos és abszurd háborúkban”, így mi az utcákon, bandákba verődve akartunk bizonyítani.² Az 50-es, 60-as évek Amerikája nem tudja megadni a fiatal kölyköknek a „hősi életet” – fogalmazta meg az ellenkulturális lázadás egyik fő motívumát a radikális hippi diákvezér, Jerry Rubin. „Lehetnek jó osztályzataid, kapsz diplomát, aztán egy állást egy vállalatnál, veszel egy vidéki házat, és jó fogyasztó leszel. De a kölykök ezzel nem elégednek meg. Hősök akarnak lenni. És ha Amerika megtagadja ezt a lehetőséget tőlük, majd megte-remtik saját maguknak”.

Az 50-es évek új stílusú kultuszfilmjei érzékletesen mutatták be a „kockák” konformista világában otthontalanul mozgó fiatal férfiak identitásválságát, Kerouac regényéhez hasonlóan a céltalan lázadókból vonzó férfibálványokat faragva. Az 1956-ban színházban bemutatott, 1959-ben filmvászonra kerülő Dühöngő ifjúság fő motívuma, hogy a háború utáni Nagy-Britanniában elvesztek a „rég divatú, nagyszabású eszmék”, amelyekért a nagyapák és apák harcoltak, az új „nemzedék” már nem küzdhet hősiessen „igaz ügyekért”. A fiataloknak nincs más választása, mint a merev konvenciók elfogadásával betagozódni a középszerű nyárspolgári életformába – és akinek ez nem megy, legfeljebb erőszakos, öncélú lázadásban élheti ki vad ösztöneit. Amerikában A vad című 1953-as film feszeget hasonló problémát, annyi különbséggel, hogy itt a konformista társadalom alternatíváját egy vagány, összetartó, harcias motorosbanda adja. Az amerikai kisváros életét felforgató zabolátlan közösség szabados életformája megintcsak a Nyugat mítoszát idézi; a bandavezért alakító Marlon Brando pedig a nyers, ösztönös, öntörvényű férfi új idolját teremtette meg. A másik filmes lázadó ikon, James Dean egy sérülékeny mű-

¹ <https://www.npr.org/sections/world-cafe/2019/11/18/779690758/pete-townshend-on-creativity-the-age-of-anxiety-and-the-who-s-new-record?t=1605172426751>

² <https://www.theguardian.com/music/2015/jul/02/pete-townshend-the-who-interview-symphonised-quadrophonia>

vészlelek teljes kívülállását példázza. Legjelesebb alakításában „ok nélkül lázad” és „haragban áll a világgal”: gyöngé apjában nem lát azonosulásra méltó férfimintát, a zsarnokoskodó anyját megveti, az új iskolai környezetben pedig konfliktusba kerül a helyi bandával – de felveszi a kesztyűt. Dühét a társadalmi szabályok áthágásával vezeti le, a bandával szemben önérzetesen és vakmerően szembeszáll.

A konkrét cél nélküli lázadás nem értelmetlen – vallotta Camus. Az igazság könyörtelen kimondása az egyetlen emberhez méltó magatartásforma az autoriter politikai rendszerek, a tekintélyelvű intézmények, az életidegen politikai ideológiák, a tömegmanipuláció és a konformista elvárások korában. „Lázadok, tehát vagyok!” – ezt a Camus-i hitvallást tükrözik a beat irodalom alkotásai és az 50-es évek kultuszfilmjei, nem igazán filozofikus igénnyel, de élethűen, hiteles, eleven karakterek problémáin keresztül. És ezt fejezi ki a beat írókhoz közel álló Ken Kesey 1962-es nagy hatású regénye is, a Száll a kakukk fészkére. Akárcsak A vad, ez a történet is egy igazi vagány figura lehengerlő karaktere köré épül. A főhős ugyanazt az öntörvényű, szexuálisan túlfűtött, kalandor férfitípust hozza, mint a motoros banda vezéregyenységeként Brando. A sztori antihőse, az intézmény rendjét őrző főnövér egyszerre szimbolizálja a természetes szabadságvágyat elnyomó bürokratikus rendszert, a kiszolgáltatott egyéneket értelmetlen szabályokkal sanyargató zsarnokságot, és a „matriarchátus börtönt”, a férfias életigenlést letörő anyai szigort és gyámkodást. (A regény 1975-ben került mozivászra, Jack Nicholson főszereplésével, rendezője Milos Forman volt).

Nagyrészt e vagány hősök nyomán vált a „nagyvárosi kalandor” stílus a szülői elvárások és társadalmi normák alól felszabadulni vágyó amerikai és angol kamaszok számára vonzó mintává. Ugyanennek a folyamatnak a zenében a rock n’ roll kibontakozása adott elemi erejű energiát. Ez a műfaj befogadói oldalon mindkét nemet megbabonázta. Előadói oldalról eredendően a nyers, szexualitással teli, zabolázhatatlan férfi őserő megnyilatkozása volt. Az amerikai Dél társadalmi mélyrétegeiben gyökeredző „mocskos” fekete rhythm & blues keveredett benne a country western zenei elemeivel és a metropoliszok füstös külvárosi klubjainak szubkultúrájával; s olyan karizmatikus figurák révén vált ismertté, mint Fats Domino, Bo Diddley, Chuck Berry, Little Richard vagy Jerry Lee Lewis. Ez a zene nem az intellektushoz, hanem az ösztönökhöz szólt, s elsősorban nem a szövegek, hanem a ritmus által gyakorolt hatást a hallgatóságra. A rock n’ roll énekesek a fiatalok szemében modern sámánná avanzsálódtak, akik a zene mágiáján, az együttlét rítusán keresztül avatták a „rock ’n’ roll életérzés” részesévé a zenére tomboló zabolázhatatlan tömeget. Az új stílusirányzat az ősi ösztönök felébresztésével felszabadította a fiatalokat a civilizációs gátlások alól, önfeledt közösségi élmény keretében vezette le az ifjúságban dúló energiákat – és telítve volt szexualitással, vagyis

protestáns polgári értékrendhez kötődő angolszász középosztályi kultúra egyik legfontosabb tabuját döntötte le. Nem véletlen, hogy a korszak legnagyobb szexszimbóluma, a hipszter kultúra két filmes ikonja, Dean és Brando mellett, éppen a rock n' roll királya, a feketék új stílusú zenéjét a fehér fiatalokhoz eljuttató Elvis Presley volt.

A beat életérzés, a kalandor attitűd és a rock n' roll nyomán kirobbanó lázadás az 50-es évek második felében a fiatal nemzedék ösztönös reakciója volt a szülők konformista életformájával szemben. A 60-as évek elején az Egyesült Államokban – elsősorban Kesey, a beat írók és az LSD guru, Timothy Leary fellépése nyomán – már valóságos életforma forradalom kezdett kibontakozni. A cél a fennálló „elgépiesedett” rend alternatíváját adó „ellenkultúra” kialakítása volt, az egyén teljes felszabadítása a bürokratikus intézmények, a technokrata vezetés, a médiahatalom és a fogyasztói szokások nyomása alól. Megkérdőjeleződött a politika elit, az oktatási rendszer és a hadsereg tekintélye, az egyéniséget béklyóba verő társadalmi normák érvényessége, a tudomány hitelessége, az iparosodás öröndetes volta, a karrierista életstratégia és a család intézménye; keresztműzbe került az emberek tudatát manipuláló reklám- és szórakoztatóipar; egyre nagyobb érdeklődés mutatkozott a keleti vallások iránt; a kábítószerhasználat köré komoly kultusz épült; a szexuális szabadság fontos morális irányelvvé vált.

A beat értelmiség szemében a fennálló társadalmi-kulturális rend alternatíváját, a „független életforma” lehetőségét egyszerre képviselte a spirituális beatnik és a vagány hipszter ideája. Előbbit a „béke és szeretet” jelszava köré szerveződő hippikommunákban látták leginkább megtestesülni, utóbbit a valóságban is létező Brando stílusú motoros bandában, a Hell's Angels-ben. A két törzsi jellegű közösségszerveződés rendszeresen vegyült az 1960-as évek közepén az ellenkultúra fontosabb színterein, például a San Francisco-i hippiközpontban, a Haight-Ashbury negyedben vagy a különféle zenei fesztiválokon. A beat irodalomból kibontakozó alternatív életforma emblematikus alakja, Hunter S. Thompson számos cikket írt a hippiközpontokról, s 1967-ben egy könyv terjedelmű tudósítást a „pokol angyalairól” – félnomád életformájukat a határvidéket meghódító pionírokéhoz hasonlítva (Hell's Angels – Vad rege az angyalokról.). A legnagyobb beat költő, egyben a hippiközpont egyik fő szervezője, Allen Ginsberg 1965-ben versben tisztelgett az „angyalok” előtt. Az ellenkultúra másik fontos figurája, Ken Kesey ugyancsak egyszerre volt a hippiközpont híve és a Hell's Angels dicsőítője.

„Sex & drugs & rock & roll” – a szabad szerelem és a droghasználat mellett a zene volt az, amitől az alternatív életmód gyakorlói az „elme és test” felszabadulását remélték. S ahogy a hipszter ösztönös lázadása és a beatnik szellemi útkeresése között a szoros kapcsolat ellenére is világos volt a különbség, úgy a rock n' roll is többfelé ágazott a 60-as években.

Bob Dylan egy szociálisan érzékeny, szókimondó, erős szövegvilággal hatást keltő, intellektuális irányzat kimagasló képviselője volt. A társadalomkritikus amerikai folk hagyományban gyökerező protest dalai mindenfajta közhely és giccs nélkül, elsöprő költői erővel hívják fel a figyelmet a társadalom peremén élők problémáira (*Blowin In The Wind*), a faji megkülönböztetésre (*Oxford Town*, *Hattie Carroll*), a háborúk értelmetlenségére (*Masters Of War*), a változás szükségességére (*The Times They Are A Changing*). Nem hiába váltak e szerzemények a polgárjogi mozgalmak és békemenetek himnuszaivá. Ugyanezzel a lendülettel viszont Dylan már 1964-ben kinyilatkoztatta, hogy kívül áll a protest mozgalmon (*Maggi's Farm*). Később sem csatlakozott semmilyen politikai irányzathoz, sőt, éppen a politikai helyzet felforrósódásakor, a 60-as évek derekán váltott témát és stílust. Dylan nem „nemzedéki bárdnak” tartotta magát, hanem a saját útját járó, minden tekintélytől, politikai irányzattól, konformista normától és fogyasztói nárcizmustól független személyiségnek (*It's Alright Ma*). Legnépszerűbb dala – a mértékadó *Rolling Stone* rockmagazin értékelése szerint minden idők legjobb könnyűzenei szerzeménye, az 1965-ös *Like A Rolling Stone* – a beat irodalom és a blues zene csavargó toposzát használja fel és terjeszti ki immáron a női nemre is. Dylan itt arról énekel, hogy a jó társadalmi státusz és a biztos egzisztencia kiszolgáltatottá teszi az embert az anyagi világnak és béklyóba veri a személyiséget. Ha elveszítesz mindent és földönfutóvá válsz, akkor derül ki igazán, ki is vagy valójában! „Az évtized legfelszabadítóbb kislemeze” – írta róla a *Rolling Stone* kritikusa –, „tökéletesen fejezi ki egy feltörekvő nemzedék szellemiségét, amely megpróbált a maistream kultúra konvencióitól elszakadva a saját szabályai szerint élni”.³

Ugyancsak a beat irodalom örökségéhez és a rock 'n' roll életérzéséhez kapcsolódva, a merev társadalmi normák felforgatásában találta meg a szabadsághoz vezető utat a két legendás brit együttes, a Beatles és a Rolling Stones.

A Beatles nagyon hirtelen robbant be a köztudatba, s tört a könnyűzenei élet élére. A liverpooli munkásközegből érkező gombafejűek részint egyenfrizurájukkal és csinos öltönyeikkel hódították meg a közönséget és a fiatal lányok szívét, részint a jófiús csomagolás mögött rejlő forradalmi tartalommal. A banda könnyed, szellemes, ironikus szövegeivel, formabontó zenéjével és megkapó előadásmódjával az angol és az amerikai társadalomnak, sőt, az egész világnak megmutatta, hogy itt valami egészen új kezdődött el. Azt még Dylan is elismerte, hogy a 60-as években zeneileg igazán újat a Beatles tudott hozni, mindörökre új irányt szabva a könnyűzenének. A hírnév és a népszerűség birtokában már nem is volt szükség egyenkülsőre. A 60-as évek utolsó harmadában előtérbe kerültek

³ <https://www.rollingstone.com/music/music-features/bob-dylan-the-beatles-and-the-rock-of-the-sixties-176221/>



a tagok közötti stílusbeli különbségek, s egyre kifinomultabb, gazdagabb, sokrétebb lett a Beatles zenei világa. A popkultúra keretein belül magas színvonalú művészet született. Az 1967-es Sgt. Pepper's és az egy évvel későbbi White Album minden idők legeredetibb könnyűzenei alkotásai közé tartozik. A Lennon-McCartney szerzőpáros csúcsteljesítménye zűrzavaros pszichedelikus víziói (A Day In The Life); Lennon dala az amerikai hippie éltérzését szólaltatta meg (All You Need is Love); McCartney szerzeménye az önfeledt közösségi élmény nemzedéki himnuszává vált (Hey Jude); Harrison muzsikája a szerelem ürügyén már a keleti vallások spirituális világszemlélete felé nyit (Something).

A másik népszerű brit banda, a Rolling Stones csaknem mindenben az ellentéte volt riválisának: tagjai jól szituált, iskolázott középosztályi családokból érkeztek, stílusukban viszont már a kezdetektől a polgárpukkasztó lázadást képviselték. Rhythym 'n' blues alapú karcos zenéjük, szókimondó szövegeik, erőteljes, szuggesztív előadásmódjuk révén méltán váltak minden későbbi rockbanda őspéldájává. A Stones zeneszerző-gitárosa, Keith Richard a rock 'n' roll életforma egyik legeredetibb figurája; az együttes énekes frontembere, Mick Jagger a szexuálisan túlfűtött rosszfű zenei archetípusa. A banda egy nemzedék nevében kiáltotta ki, hogy nem vagyunk hajlandók a TV-ben prédikált mainstream kultúra elvárásaihoz igazodni (I Can't Get No), de kijózanító, keserűes ironiával arra is felhívta a figyelmet, hogy nem kaphatunk meg mindig mindent, amit akarunk (You Can't Always Get What You Want). A 20. század tragikus momentumait megidézve fellebbentette a fátylat az emberi természet mélyén rejlő ördögi vonásokról (Sympathy For The Devil), és apokaliptikus képet festett a 60-as évek végén a világot elborító erőszakról (Gimme Shelter).

A „két nagy” árnyékában volt még néhány brit banda, amely új lökést adott az 50-es évekből örökölt beatnik éltérzés és a rock 'n' roll lázadó lendületének. A Who saját nemzedéke nevében arról dalolt, hogy „harminc felett mindenki gyanús” (My Generation). Az Animals a munkásnegyedek zord hangulatát festette le (We Gotta Get out of This Place). A Kinks a munkás lét zsákutcájáról énekelt (Dead End Street), az átlagmelós szemszögéből gúnyosan beszélt a hatalommal bíró szakszervezeti emberről (Get Back In Line), kifigurázta a tisztas középosztályi létformát (Well Respected Man), s még a Stonest is képes volt felülmúlni a szexuális töltetű kemény zenében (You Really Got Me). A Yarbuds és a Cream pedig ugyancsak a rhythym 'n' blues alapokon nyugvó karcosabb muzsikájával jelentett új szint a zenei palettán.

A 60-as évek brit rockzenéje katalizátora volt annak a kulturális forradalomnak, amely az évtized közepén Swinging Sixties néven újra életörömet csempészett London mindennapjaiba. A háború utáni melankóliát és a konzervatív merevséget a fiatal nemzedék hedonista életstílusa törte meg. Felélénkült a bevásárlónegyedek, a divatshopok, a mozik és a szórakozó-

helyek forgalma Az angol munkásfiataloknak nem voltak olyan komoly elvi fenntartásai a fogyasztói életformával szemben, mint a középosztályi amerikai ifjúságnak, de ők is a konformizmus ellenében léptek fel, nem akartak „beállni a sorba”, sajátos divatstílusokat alakították ki, s egy alternatív életforma terjesztőinek érezték magukat. Lázadásuk, amely az 50-es évekbeli vagány Teddy Boyok örökségét vitte tovább, vadabb, zabolátlanabb volt, mint a hippiké. A brit főváros és a tengerparti üdülővárosok utcáit szubkulturálisan tagolt, egymással rivalizáló ifjúsági csoportok lepték el: a motoroszerelésben feltűnést keltő rockerek és az elegánsan öltözködő mod-ok. A zene mellett divatmagazinok, stílusikonok és státuszszimbólumok jelképeztek, hogy új szelek fújnak a szigetországban. Lennon, McCartney, Jagger, a Carnaby Street, a King's Road, a Queen Magazine, a világ legkeresettebb női szupermodellje, Jean Shrimpton, James Bond filmes karaktere, az Union Jack mint új popkulturális szimbólum és a Mini Cooper autómódell – mindez együttesen forradalmasította a brit kultúrát és óriási hatást gyakorolt a nyugati világ egészére.

Az Egyesült Államokban a brit rockbandák „inváziója” mellett a pszichedelikus rockzenészek játszottak fontos ellenkulturális szerepet. Az irányzat két úttörő együttese, a Greatful Dead és a Jefferson Airplane volt; tudatmódosító szerek által inspirált zenéjük szorosan összefonódott a beat költők szellemiségével és a San Franciscóban kibontakozó hippizmus mozgalommal. Szabad szerelem, békevág, „virággyerekek”, underground lapok, pszichedelikus plakátok, droghopok jellemezték ezt a rendhagyó világot, s az „elme és a test felszabadításának” olyan eseményei, mint az 1967-es „szeretet nyara” és a keretében megszervezett Monterey Pop Fesztivál. „Ha San Franciscoba indulsz, ne felejts el virágot tűzni a hajadba” – énekelt 67-ben Scott McKenzie (San Francisco). „Minden, amire szükséged van, a szeretet” – üzenté ugyanebben az évben a Frisco-i hippiknek a Beatles (All You Need Is Love).

Bár a hippizmus mozgalom vezetői mind erős férfikarakterek voltak – Leary, Kesey, Thompson, Ginsberg –, a Frisco-i zenei színtéren fontos volt a nők szerepe is. A Jefferson Airplane énekes-billentyűse, Grace Slick sziklaszilárd egyéniségével és egyedi hangjával tette megkérdőjelezhetetlenné, hogy frontemberként van helye a rockzene világában. És ebben a hippizmus közegben vívta ki ikonikus státusát a „blues, a rock 'n' roll és a soul királynője”, Janis Joplin is. Harcos öntudattal, elképesztő energiával vágta a világ képébe, hogy egy „nő is tud kemény lenni” (Peace Of My Heart), és maró gúnnyal énekelt a fogyasztói konformizmusról (Mercedes Benz). Egyedi, rekedtes hangjával, magával ragadó, szenvedélyes, féktelen előadómódjával, kicsapongó életvitelével és szexuális szabadosságával a hippizmus szubkultúra elsőszámú bálványává vált.

Az első igazi és máig legnagyobb gitárhős, a Frisco-i hippizmus színtéren nemzedéki hőssé váló Jimi Hendrix nem annyira a szövegeivel, mint virtu-



óz és lenyűgöző gitárjátékával volt képes szélsőséges érzelmeket kiváltani rajongóiból. A Purple Haze úgy lett az ellenkultúra egyik ikonikus dala, hogy lila ködbe burkolt homályos szövegét senki nem tudta világosan értelmezni – a vad gitározás viszont mindenkiben mély nyomott hagyott. A Machine Gun háborúellenes dalszövegét ugyancsak hatásosan támasztják alá a géppuskaropogást imitáló parádés gitárhangeffektek. És ugyanezzel az eszközzel az amerikai himnusz is egészen új értelmet nyert a woodstocki fesztiválon: egy nemzedék tiltakozását fejezte ki a fegyveres erőszak és a háború ellen. Hendrix a drog és az alkohol hatása alatt a színpadon igazi vademberré változott. Némi megdöbbenést is keltett hippiközönségében, amikor a „szeretet nyarán” felgyújtotta a gitárját és a nézők közé hajította. Zenéjével és előadásmódjával már egy új zenei stílus és életérzés, a kemény rock előfutára volt.

Amíg a Frisco-i színtér jobbára az ellenkultúra napos oldalát mutatta, a Los Angeles-i Doors a fiatalságot foglalkoztató problémák sötét oldalára irányította a figyelmet. A banda rhytm 'n' blues alapú, egyedi hangzású zenéje, illetve az elmúlásról és a végről szóló mondanivalója különleges hangulatot teremtett a koncerteken. Az apával szembeni gyilkos dühről és az anya iránti szexuális ösztönről valló ödipuszi sorok óriási közbotrányt okoztak (The End). Az együttes frontembere, Jim Morrison irodalmi rangú dalszövegeibe, költeményeibe és színpadi produkcióiba zseniálisan belesűrített mindent, ami a korszak Amerikájában a levegőben volt. Brando öntörvényűségét és Dean lázadó attitűdjét, a beat irodalom formabontó stílusát és bohém életszemléletét, a fekete blues zene keserűségét és szexuális töltetét, az underground szféra kábítószeres vízióit és az ösztönvilágára „ajtót” nyitó ősi rituálét. A Doors sodró erejű dalaiban megidézte a társadalmi korlátokat áttörni vágyó fiatalok életérzését (Break On Through), a háború szörnyűségeit (Unknown Soldier), a nagyvárosi dzsungel bűnnel átitatott atmoszféráját (L.A. Woman), és az Országút mítoszához kötődő kalandvágyat (Roadhouse Blues). A „gyíkirály” – ahogy Morrison magát nevezte – modern sámánként gyakran ejtette révületbe a közönséget; erotikus kisugárzásával, megragadó szövegeivel, szuggesztív előadásaival, kiszámíthatatlan, provokatív viselkedésével és önpusztító életmódjával a nemzedéki lázadás hiteles ikonja volt.

'68 rockkulturális öröksége: lázadás vagy forradalom?

Az 1960-as évek közepén az életmód forradalomban rejlő energiákat az amerikai egyetemista ifjúság politikus vénájú, baloldali eszmékkel ideológiailag felvértezett rétege a fennálló konzervatív társadalmi-politikai rend ellen fordította.⁴ A feketék polgárjogi mozgalma, a nők emanci-

⁴ Diákok a Demokratikus Társadalomért (SDS), Szabad Szólás Mozgalom (FSM), Béke és Szabadság Párt (PPF). Ifjúság Nemzetközi Pártja (YIP, közkeletű nevén Yippi).

pációs törekvése és a vietnámi háború elleni tiltakozás olyan új politikai mozgalommá sűrűsödött össze, amely egyszeriben célt és értelmet adott a korszakban színre lépő új nemzedék korábban ösztönös lázadásának. Noha a különféle baloldali eszmékből eredő elképzelések nem álltak össze egyetlen koherens világképpé, a jövő horizontján kétség kívül egy új világrend körvonalai jelentek meg. A Nagy Generáció nagy éve, 1968 egyszerre szimbolizálta az „egyenlőbb, igazságosabb rendszert” követelő újbaloldal politikai forradalmát, illetve az alternatív életstílust követők kulturális forradalmát.

Jean-Luc Godard kultuszfilmje, a *Hímnem-nőnem* szerint a fiatal nemzedék fiai és leányai „Marx és a Coca-Cola gyermekei” voltak. Marx itt persze jelképesen értendő, ugyanis az egyetemista diákvezéreken kívül az ifjúság nagy része ideológiailag nem volt tudatos – főleg nem Angliában és Amerikában; nem ismerte Marx, Mao és Marcuse nézeteit. Ám a korabeli fiatalok szemléletét kétség kívül áthatotta egyfajta naiv idealizmus, mégpedig országhatárokon átívelően. „Értelmet – nem csak kényelmet – kerestek az életben, értékekre – nem pedig csak javakra – vágytak”.⁵ Töretlenül hittek abban, hogy saját sorsukkal együtt a világ jövőjét is alakíthatják. „Légy realista, követeld a lehetetlent!” – adták ki a jelszót a francia diákok. „A világot akarjuk. Most!” – énekelte a Doors (When The Music Over). „Valami van a levegőben. Előbb vagy utóbb össze kell jönnünk, mert itt forradalom van, s tudod, hogy ez így van rendjén.” – fejezte ki egy egész nemzedék változás iránti olthatatlan vágyát Pete Townshend 1969-es listavezető slágere (*Something In The Air*).

Hogy a világ megváltoztatásának igénye kinek mennyiben volt kulturális természetű és/vagy politikai töltetű – nehezen szétszálazható. Az életmód forradalom úttörői, Mailer, Ginsberg, Kesey, Leary, aktívan kivették a részüket a politikai szervezkedésből. Godard szürreális 68-as filmje a Rolling Stones stúdiómunkájáról készített dokumentarista jeleneteket vágta össze olyan fiktív történetdarabokkal, amelyek az álig felfegyverzett radikális Fekete Párducok eszméit és az újbaloldali aktivisták forradalmi nézeteit hirdetik. Michelangelo Antionioni az amerikai egyetemi diákmozgalom bemutatásával nyitja, a Pink Floyd zenéjével zárja a *Zabriskie Point*-ot. Az Eper és vér ugyancsak az amerikai radikális egyetemistákról szól, és Lennon békedalával ér véget. Mindez világosan mutatja rock és politika, illetve rock és újbaloldali filmművészet gyakori érintkezését. Másfelől az ellenkultúra különböző ikonjai 68-69-ben korántsem voltak mindenben egy platformon, a változást különböző módon képzelték el, az évtizedfordulótól pedig a különféle műfajok, irányzatok, csoportok egymástól jobbra eltérő irányba fejlődtek.

⁵ http://real.mtak.hu/102465/1/Educatio_2018-3-01-Somlai.pdf

Ami a rockot illeti: közösségképző ereje vitathatatlan, részint a rádió-
nak és a televíziónak, részint az óriási közönséget vonzó zenei fesztiválok-
nak köszönhetően. Ám a nemzedéki szolidaritást jelképező „Woodstock
Nation” valójában nem politikai töltetű forradalmi erő volt – névadója, a
radikális diákvezér Abbie Hoffman legnagyobb bánatára –, hanem egy-
fajta „kulturális állampolgárságon” nyugvó „rockköztársaság”. A rockze-
ne kulturális köteleke nagyon különböző élethelyzetben lévő fiatalokat
fűzött össze szellemi közösségé, így például a Vietnámban harcoló kato-
nákat és a San Francisco-i hippiket.⁶ Hoffman és elvbarátai nem tudtak
tömegbázist építeni a zenei fesztiválok közönségéből; rockzenei ellenkul-
túra és újbaldal szövetsége soha nem kötött meg.⁷

Csupán néhány olyan woodstocki előadó volt, aki közvetlen politikai
szerepet tulajdonított a rockzenének és eszerint fogalmazta meg a maga
küldetését. Rendszeresen, éveken keresztül Neil Young és Joan Baez
folytatott politikai aktivista tevékenységet. A detroiti MC5 egy-két éven
át támogatta a radikális Yippiket és a szélsőbalos Fehér Párducokat.
Szimbolikus jelentőségű volt, amde a pillanat hevében fogalmazódott
meg a „béke és szeretet” idealizmusából kiábránduló Jefferson Airplane
1969-es állásfoglalása: az együttes új lemezén nem csupán metaforikus
értelemben beszélt forradalomról, az életstílus megváltozását értve alatta,
hanem félreérthetetlenül a politikai természetű felfordulás mellett tett
hitet (Volunteer. Got Revolution).⁸

A woodstock-i fellépők többsége viszont nem került ideológiai kap-
csolatba az újbaldallal. Hendrix Machine Gun-ja és híres woodstocki
gitárszólója eredeti művészi fellépés volt az erőszakkal és a vietnámi há-
borúval szemben, de a gitárhős soha nem keveredett politikai ügyekbe, s
tiltakozott azellen, hogy a radikális Fekete Párducok vagy az újbaldal
hívei közé sorolják.⁹ A Creedenc sodró erejű 1969-es „ellenkulturális
himnuszában” kritizálta a háborút támogató kiváltságos osztályt: a milli-
omosokat és a szenátorokat – dacos plebejus öntudattal és dühös elitelle-
nességgel, nem pedig valamilyen magasztos eszme vagy politikai irányzat
nevében (Fortunate Son). A dal egy rádióhír hallatán, hirtelen ötletből,
húsz perc alatt született. „Ez valójában nem háborúellenes dal, hanem
az osztályhelyzetről szól” – hangsúlyozta a banda dobosa.¹⁰ A fent emlí-
tett „forradalmi” sláger, a Something In The Air szerzője, Pete Townsend

⁶ Michael J. Kramer: *The Republic of Rock. Music and Citizenship in the Sixties Counterculture*. 2015.

⁷ Jordan Louis Cumming: *Forces of Chaos and Anarchy. Rock Music, the New Left and Social Movements, 1964 to 1972*. 2017.

⁸ <https://tropicsofmeta.com/2017/08/17/got-revolution-jefferson-airplanes-surrealistic-pillow-the-summer-of-love-and-hippie-commercialism/>

⁹ <https://www.michaeljkramer.net/are-you-experienced-jimi-hendrix-the-countercultural-politics-of-the-uncategorizable/>

¹⁰ <https://ig.ft.com/life-of-a-song/fortunate-son.html>

egyértelművé tette, hogy együttese, a Who a munkásosztálybéli lázadó ifjak, a mod-ok „agresszív rock ’n’ roll seregének” csapata, amely arcába nevet minden politikai szereplőnek. Woodstockban a banda lekergette a színpadról Abbie Hoffmant, amikor a radikális diákvezér a koncertjük szünetében politikai beszédet akart tartani. Townshend szerint a rock ’n’ roll az egyetlen erő, amely szétoszlathatja a középosztály és az idősebb nemzedék politikai és filozófiai „marhaságait”.¹¹ A politikai struktúrát átformáló forradalom értelmetlen – magyarázta később –, hiszen nem önmagában a fennálló rendszerrel, hanem a mindenkori uralkodó elittel van probléma. A rockzene sejtelmesen megfogalmazott, egyetemes érvényű üzenetei pedig felette állnak a pártpolitikának, s nem eladók sem a hivatásos politikusok, sem a radikális forradalmárok számára.¹²

A legnagyobbak közül azok, akik ilyen vagy olyan okokból nem léptek fel Woodstockban, ugyancsak komoly kulturális erővel formálták az ifjú nemzedéket összekötő szellemi „köztársaságot”, de nem sorolhatók az újbaloldali mozgalom táborába. Már utaltunk rá: Bob Dylan nem vállalt közösséget egyetlen politikai csoportosulással sem. Morrison meghatározása szerint a Doors „erotikus politikát” folytat, azaz a „hatalom elleni lázadást” konkrét ideológiai töltet nélkül, az ősi rítusok felidézésével, a „természetes ösztönöket” elnyomó társadalmi normák felforgatásával és a szexuális energiák felszabadításával képzeli el. A Doors frontembere szerint nem a politikai hatalom, hanem a tömegkultúra gátolja az egyéni szabadság kibontakozását. A TV műsorok, szappanoperák, popikonok művi világa eltakarja a valóságot az emberek szeme előtt, márpedig amíg egyéni szinten nem ismerjük meg a valóságot és nem merünk szembe nézni legnagyobb félelmeikkel, nem lehetünk igazán szabadok. „Nem lehetséges nagyléptékű forradalom, amíg nincs személyes belső forradalom, egyéni szinten. El tudod venni egy ember politikai szabadságát, anélkül, hogy bántanád, de ha elveszed tőle az érzékelés szabadságát, elpusztítod”.¹³ A „gyíkkirály” gyakran hergelte közönségét, olykor politikai utalásokkal is, és ellenezte a vietnámi háborút, de a Doorst elhatárolta az „elkényeztetett” középosztályi „virággyerekek” Frisco-i világától éppúgy, mint a diákmozgalmak politikai aktivizmusától.¹⁴ 1969-ben világosan kifejtette, hogy nem akar többé forradalomról, tüntetésekről hallani (Rock Is Dead).

¹¹ <https://www.rollingstone.com/music/music-news/pete-townshend-talks-mods-recording-and-smashing-guitars-79369/>
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/pete-townshend-settles-down-248831/>

¹² <https://web.archive.org/web/20061205225327/http://www.petetownshend.co.uk/diary/display.cfm?id=285&zone=diary>

¹³ <http://archives.waiting-forthe-sun.net/Pages/Interviews/JimInterviews/TenYearsGone.html>

¹⁴ <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0008.103/--five-to-one-rethinking-the-doors-and-the-sixties?rgn=main;view=fulltext;q1=rock+n+roll>



Jagger, aki legalább olyan hévvel igyekezett bejutni a brit felső-középosztály körébe, mint a nők bugyijába, 1968-ban kétértelmű iróniával arról énekelt, hogy brit fővárosban nincs helye az utcai harcosoknak; ha valaki Londonban lázadni akar, álljon be egy rock 'n' roll bandába (Street Fighting Man).¹⁵ Jagger néhány későbbi nyilatkozata és a Stones 1974-es albuma egyértelművé tette a banda hitvallását: „ez csak rock 'n' roll” (It's Only Rock 'n' Roll).

A Beatles 1968-as két, eltérő értelmű változatban felvett Revolution-ja Lennon szerzeménye és ügye volt, amit a brit újbaldal erőtlennek talált, McCartney az együttes múltjához méltatlannak tartott.¹⁶ Később Lennon úgy nyilatkozott, hogy a dal radikális aktivisták által kifogásolt sorait évek múltán is érvényesnek érzi: a világ megváltoztatásának igényével egyetért, de az erőszakos megoldásokat egyértelműen elveti.¹⁷ Az utolsó Beatles szám, amelyet a banda tagjai négyen együtt vettek fel, Lennon elképzelése szerint az LSD guru, Timothy Lear kormányzói kampányához íródott volna, de a dalszerzőnek ehhez nem jött ihlete. Négyük közös alkotómunkája során a végső változat sokkal több lett, mint őska kampánydal; azt fogalmazza meg frappáns tömörséggel, amiről a rock 'n' roll és az ellenkultúra eredendően is szólt: a szabadságvágyat és a közösségi együttlét igényét (Come Together). Ezt követően az együttes legendás szerzőpárosának útjai végleg ketté váltak: Lennon Yoko oldalán közel került az amerikai újbaldalhoz és békemozgalom fő zenei szószólójává vált; McCartney távot tartotta magát a politikától, s szolid társadalmi értékörzés jegyében az „otthon, család, szerelem” jelszava köré építette önálló dalait.

A San Francisco-i hippie ellenkultúra fő orgánumának számító Rolling Stone Magazine 1967-es indulásakor hasonlóan állt a politikához, mint a lap főcímdoldalán gyakran szereplő rockikonok többsége. Elítélte a korrupt politikai elitet és ellenezte a vietnámi háborút, de hangsúlyozottan pártpolitikai állásfoglalás és ideológiai töltet nélkül, egyfajta „életmód politika” jegyében. A magazin a mainstream kultúra és a konformizmus alternatíváját az önmegvalósítás szabadságában és rockzenében találta meg. A fiatal nemzedék identitása immáron nem az intézményekhez és politikai ideológiákhoz kötődik – vallották a lap hasábjain –, hanem az új életstílushoz, a zenéhez és felszabadult közösségi élményekhez. Az igényes rockzenét játszó bandák pedig a rajongók, az underground zenei magazinok és a független kis kiadók támogatásával kihasítanak egy

¹⁵ file:///C:/Users/Tevesz%20L%C3%A1szl%C3%B3/Downloads/Dialnet-You-SayYouWantARevolution-1993842%20(1).pdf

¹⁶ <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/jagger-vs-lennon-londons-riots-of-1968-provided-the-backdrop-to-a-rocknroll-battle-royale-792450.html>
<https://core.ac.uk/download/pdf/232738185.pdf>

¹⁷ <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-beatles-songs-154008/revolution-4-181044/>

autonóm területet a kultúrából; kivívják a rockzene alkotói szabadságát a zeneiparral szemben; s így a nagy kiadókat is arra készítetik, hogy közpszerű tucattermékek helyett hiteles, minőségi lemezeket dobjanak piacra. E kulturális küldetés szellemében a magazin eleinte éles kritikával illette az újbalsoldali radikalizmust, s ellenezte, hogy a hippy mozgalom politizáló szárnya saját céljaira használja fel a zenei fesztiválokat. „A Yip tiltakozás eszközeiben és módszereiben ugyanolyan korrupt, mint az a politikai gépezet, amelyet le akar bontani” – írta 1968 májusában a lap főszerkesztője.¹⁸

A Rolling Stone a vietnámi háború elhúzódása miatt változtatta meg a véleményét a politikáról. 1969-ben külön számot adott ki „Amerikai Forradalom” címmel, immáron elismerve a diákmozgalmak pozitív szerepét a kormány politikájával szemben, de továbbra is kitarva amellet, hogy a Bob Dylan dalszövegei vagy Alan Ginsberg versei többet nyomnak a latba, mint a politikai programok. „A Beatles nem csak Jézusnál népszerűbb, hanem hatékonyabb, mint az SDS”. A magazin szemléletében a következő évtized elején következő be döntő fordulat. 1970-től egyre élesebb hangon bírálták a kormányt és egyre nagyobb rokonszenvvel közeledtek a Demokrata Párt újbalsoldali politikusaihoz.

Csak hogy ez az út már elkanyarodott attól az eredeti iránytól, amelyet a 60-as években a rockzenészek követtek. Többségük ugyanis nem volt hajlandó beállni semmilyen politikai irányzat zászlaja alá.

Woodstock után: meghalt-e a rock 'n' roll?

A Rolling Stone által hirdetett „életmód politika” – az amerikai ellenkultúra és a Swinging London kulturális forradalma révén – részben elérte célját: az öltözködési trendek, a viselkedési normák, a szórakozási szokások és a szexualitással kapcsolatos előírások átalakultak, lazábbá, szabadabbá váltak; a nagy rockzenekarok csakugyan kivívták alkotói szabadságukat. Másfelől a zeneipar szalagon kezdte gyártani fogyasztói közízlésnek megfelelő produkciókat; a hippy mozgalmat kompromitáló Manson gyilkosság, illetve nagy rockikonok időelőtti halála megrendítette a „Woodstock Nation” nemzedéki kohézióját; a rockkoncerteken bulizó fiatalok felnőttkori „önmegvalósítása” pedig meglehetősen felszínes és korlátozott volt. Ahogy A nagy borzongás című film másfél évtized távlatából, 1983-ban reálisan ábrázolta a valóságot: a baby boom generáció középosztályi többsége nem csak a világot nem tudta átformálni, de saját sorsát sem tartotta kézben: az élet nagy dolgaiban az átlaggal sodródott. A szenvedélyes szerelem erotikától fűtött izgalmát a korábban megvetett,

¹⁸ <https://www.washingtonpost.com/news/made-by-history/wp/2017/11/09/cant-escape-politics-today-blame-rolling-stone/>



biztonságos, ámde szürke és egyhangú családi életre cserélte; az értékremlő alkotómunkáról szőtt álmait a diploma megszerzése után feladta, középszerű állást vállalt, s a főnöke előtti hajbókolással volt kénytelen kuncsorogni jó beosztásért és magasabb jövedelemért.

Jórészt a politikai mozgalmak vezető szellemi elitje is elveszítette kapcsolatát az ellenkultúrával. Sokan betagozódtak a gazdasági elitbe. Ahogy egy amerikai szociológus fogalmaz: a radikális diákmozgalmak több vállalatvezetőt termeltek, mint a Harvard Business School.¹⁹ A tegnap maoistái ragyogó karriert építettek a bürokratikus intézményekben – ironizált Eric Hobsbawm. A „világ a régi képét mutatja”, „a történelem nem változott”, „az új főnök ugyanolyan, mint a régi” – énekelte 1971-ben a Who (Won't Get Fooled Again).

Akik a brit és amerikai újbóloldal szószólói közül a 70-es években is kitartottak politikai nézeteik mellett, komoly befolyást szereztek a kultúrában, az oktatásban és a tudományos életben. S mivel így részévé váltak a közbeszédet befolyásoló establishmentnek, egyre inkább eltávolodtak a bürokrácia, a technokrácia és a médiavilág bírálataától; érdeklődésük középpontjába a nemi, szexuális és etnikai kisebbségek ügye került – a mozgalom multikulturális üzenetei pedig igen hamar besimultak a fogyasztói kultúra kliséi közé. Hogy egy markáns példát vegyünk: a Coca-Cola reklámjai az 1960-as évekig a klasszikus amerikai értékek köré épültek: fehér, középosztályi családokkal, autóversenyekkel, baseball meccsekkel, rodeókkal. Az 1971-es kampány viszont a woodstocki életörömet idézte meg, s némileg átrajzolta a zenei fesztiválok etnikai összetételét: a középosztályi fehér hippiket közösen éneklő fehér, fekete, indián és ázsiai fiatalok váltották fel. A Benetton divatcég korabeli reklámkampányai ugyancsak a fehér, fekete és ázsiai fiatalok boldog együttlétét bemutató üzenetekre épültek. A kulturális sokszínűség iránti vágy azonban csak a reklámokban járt együtt harmóniával, a valóságban harcossá váló identitáspolitikává keményedett, illetve új tabukat állító politikai korrekt ideológiává merevült. Ezzel párhuzamosan az 50-es, 60-as évek lázadását felszító ősergiák szépen lassan oda szorultak vissza, ahonnan kitörték: a társadalom peremvidékén élők underground világába.

Az 1969-es altamonti zenei fesztivált volt ama szimbolikus esemény, ahol az egész világ számára nyilvánvalóvá vált, hogy a „woodstocki” hippis szellemiség és az ellenkultúra emblematisztikus szerveződésének tartott Hell's Angels értékrendje az átfedések ellenére is merőben távol áll egymástól – holott a különbségek már a kezdetek-kezdetén is markánsak voltak. A motoros egyesületet a 40-es évek végén második világháborús veteránok alapították. Az egyesület kötelékébe tartozó bandák erősen hierarchikus felépítésűek voltak; pártolták a kormány háborús politiká-

¹⁹ <https://www.theguardian.com/theobserver/2000/may/28/focus.news1>

ját; militáns szimbólumokat használtak; értékrendjük középpontjában a férfias bajtársiasság és harciasság állt. Ginsberg és Kesey az „Új Amerikai Forradalom ökle” szerepét szánta az Angyaloknak, de az írók és a banda közötti 1965-ös tárgyalás kudarcba fulladt – a vietnámi háború eltérő megítélése miatt. Az Angyalok körében a fennálló rend elleni lázadás nem kapcsolódott össze baloldali ideológiával vagy bárminemű társadalmi utópiával, s nem is csupán egy pár évre szóló tini kaland volt: aki az éveken át tartó, kemény beavatási próbákat kiállta, egy életre elkötelezte magát a törvényen kívüli közösség értékrendje mellett.

Altamont után, ahol a Hell’s Angels tagjai megkéseltek egy fekete férfit, a hippie értelmiség nem vállalt többé közösséget a motorosbandával, ám az Angyalok kultusza ekkor már az ellenkultúra kitörölhetetlen része volt. Életformájukat Hunter S. Thompson fent említett írásán kívül az ellenkultúra számos független ’B’ mozifilmje mutatta be a 60-as években – a maga pöröségében és szolid romantikával –, mint például Peter Fonda főszereplésével a Vad Angyalok (1966) vagy Dennis Hopper főszereplésével Az ördög angyalai (1967). Fonda és Hopper 1969-es nagy kultuszfilmje, a Szelíd motorosok részint Kerouack regénye nyomán, részint a vadnyugati szabadságélmény szellemiségét megidézve arról szól, hogy hogyan keresi két barát az „valódi Amerikát” a képmutató, konformista társadalomból kivonulva, az elődök által bejárt országúton robogva. A film realizmusa immáron nem a motoros lét élethű ábrázolásában rejlik, hanem a szabadságkeresés kilátástalanságát mutatja be: a hippie kommunák életképtelenségét, a kalandra és függetlenségre vágyó férfiak otthontalanságát, s hogy a frusztrált nyárspolgári többség miként tiporja el azokat a keveseket, akik elég bátrak szabadnak lenni.

Amíg az Eper és vér és a Zabriskie Point a korabeli tendenciák közül a politikai töltetű diáklázadásokat emeli ki, a Szelíd motorosok az alternatív életstílusra fókuszál. Hagmann-nél a civilizáció keretein belül vetődik fel a szabadság kérdése: egyetemi diploma, diáksport, család és karrier vagy a Che Guevara és Mao arcképével jelképezett forradalmi mozgalom? Antonioninál a fogyasztói civilizáció alternatívája történelem nélküli, misztikus hely. Hopper és Fonda beállításában az elveszett szabadság civilizáción kívüli, de az amerikai rég- és közelmúlt szerves része: a vadnyugat mítosz, a csavargó életérzés, a beat irodalom, a hippie kultúra, a motoros kultusz és a rock ’n’ roll szellemi örökségéből szövődik össze. E mélyebb történeti beágyazottság miatt válhatott a film az ellenkultúra leghitelesebb mozijává; a motoron száguldó öntörvényű férfi az „öseredeti” amerikai szabadság jelképévé; az alkotás főcímenéje, a Born to Be Wild pedig a hús-vér motoros bandák szabadság-himnuszává. Ez utóbbi, a Steppenwolf szerzeménye egyszersmind a hard rock, illetve a heavy metal egyik korai alapműve. Nem csoda, ha a motoros kultusz és a rocker szubkultúra közötti szoros kapcsolat megerősödött a film nyomán.



Noha a kemény rock a 70-es évek első éveiben a középosztály körében is népszerűséget élvezett, a rocker szubkultúra fő társadalmi bázisát a brit és amerikai iparvárosokban és nagyvárosi munkásnegyedekben kell keresnünk. Az első rocker bandák az 1960-as évek legelején Angliájában alakultak meg. A csoportok megkülönböztető jegyét és belső kohézióját a motorozás, a rockabilly szeretete és a Marlon Brando mintáját követő motoros divat (farmer, bőrdzseki, csizma) adta. A rockabillyt a 60-as évek második felében előbb a „mocskos” rhythm and blues alapú karcosabb rockzene váltotta fel, így a Rolling Stones, a Yardbirds, a Cream és Hendrix; majd 60-as, 70-es évek fordulóján a még keményebbre váltó zenei irányzat, az egymástól éles határokkal soha el nem váló hard rock és heavy metál.

A kemény rock legendás úttörői, a Led Zeppelin, a Black Sabbath és a Deep Purple egyaránt a blues és a rock 'n' roll ikonok nyomán, Howlin' Wolf, Chuck Berry, Little Richárd és Jerry Lee Louis nyers, ösztönös előadómódjától megbabonázva vágtak bele abba, hogy zenészek legyenek.

A rhythm 'n' blues riffeket keményebben pengető Zeppelin 1969-es második albuma volt a kemény rock nyitánya (Led Zeppelin II), negyedik albumuk a műfaj igazi gyöngyszeme (Led Zeppelin IV). A banda lehengető koncertzenekar volt, s nem csak zeneileg, hanem élő hangzásban is rocktörténelmet írt. Jimmy Page gitárjátéka, illetve Robert Plant egyedi hangja és lenyűgöző előadómódja elemi erővel hatott a hallgatóságra. Szövegvilágában Plant a blues szexuális töltetű, obszcén hagyományát fejlesztette tökélyre (Whole Lotta Love); merített a viking mitológiából (Immigrant Song), Tolkien regényeiből (Ramble On, The Battle Of Evermore), a kelta hagyomány motívumaiból (Starway To Heaven), és Joni Mitchell előtt tisztelegve megidézte Woodstock szellemét (Going To California).

A Zeppelin 69-ben lerakta a hard rock alapjait, egy évre a Black Sabbath két debütáló albumával megszületett a heavy metál (Black Sabbath; Paranoid). A Sabbath fémes zenéjével és sötét tónusú, baljós, zord hangulatú szövegeivel rávilágított a modern világ csillogó felszíne mögött rejlő zord valóságra. Dalaik gyakran szóltak az emberi természet sötét oldaláról: boszorkányokról (The Wizard), démoni erőkről (N.I.B.), horrorfilmbe illő rémképekről (Black Sabbath); éles kritikát adtak a világban dúló pusztító háborúkról (War Pigs), a nukleáris fenyegetésről (Electric Funeral), és a veszte felé rohanó technikai civilizációról (Iron Man). Az együttes extravagáns, bizarr megjelenésű frontembere, Ozzy Osborne színpadi produkciói fokozták a zene és szöveg horrorisztikus hatását.

A Deep Purple ugyancsak egy fémes hangzású kemény rock alapművel hívta fel magára a figyelmet (In Rock), rajta a hidegháború baljós hangulatát megidéző rockballadával (Child In Time), illetve a Jimi Hendrix és Little Richard előtt egyszerre tisztelgő kultikus slágerrel (Speed King). A banda nevéhez fűződik a „világ leghíresebb” gitárriffje (Smoke On The Water) és minden idők egyik legütősebb koncertalbuma (Made In

Japan). A kemény hangzású, többretű zene mellett a Purple két ikonikus vezéralakjával írta be magát a rock halhatatlanjai közé. Az óriási hangterjedelméről ismert énekes, Ian Gillian példává vált minden metálbanda frontembere szemében; Ritchie Blackmore iskolát teremtő gitárjátéka etalon lett a kemény rock vonalat folytató zenészek között.

A három nagy brit kemény rock banda hamar felért a csúcsra és sztárstatusba emelkedett, ám zenéjükkel így is ki tudták fejezni a munkásgyerekek életérzését, különösen a Purple és a Sabbath. Árnyékukban pedig sorra alakultak kemény rockot játszó underground klubzenekarok, kocsmabandák és garázsrock együttesek. Jóllehet a nagy iparvárosokban és a nagyvárosok munkásnegyedeiben is jól ismerték a hippikultúrát és a rockzene kifinomultabb irányzatait, Detroit, Birmingham, a New York-i Lower East Side és a londoni East End fiataljai idegennek és unalmasnak érezték a középosztályi kérdések intellektuális feszegetését – „nem kértek a nyugati parti langymelegből”. Az ő képzeletüket jobban elragadta a keményebb hűrokon pengetett, zajosabb gitárzene és kibontakozó új zenei irányzat formabontó szövegvilága. A szubkultúrát életre hívó együttesek nem megváltani akarták a világot, hanem letaglózni, sokkolni, megbotránkoztatni, s kifejezni azt a vadságot, szabadságot és lázadó ősergiát, ami az 50-es évek rock 'n' rolljában megérintette őket. „Mi voltunk az a banda, amely a virággyerekek szívét átdöfte” – utalt Alice Cooper az 1967-es San Francisco-i középosztályi hippik színtér és az 1969-es detroiti munkás rock szcéna közötti éles különbségre.

A detroiti melósidentitás jegyében alapított meg 1969-ben „Amerika egyetlen rock 'n' roll magazinja”, a Creem. A lap szerkesztői a hippik életformát életidegennek tartották, s a fogyasztói társadalommal szemben alternatívát kínáló ellenkultúra életben tartására két, egymással rivalizáló elképzelést fogalmaztak meg. Az egyik a detroiti MC5 rockegyüttes politikai aktivitását tekintette példának és a radikális megoldásokat preferálta – ám az irány kudarca néhány éven belül nyilvánvalóvá vált. A másik irány szerint a rock 'n' roll nem politika, nem is zenei forma, hanem attitűd: az életigenlés, a kreativitás, a tombolás, a lázadás energiája, amely egyéni és közösségi szinten egyaránt felszabadítja a fiatalságot. Ezt a felszabadító attitűdöt tökéletesen megtestesíti a detroiti keményrock vad, zabolátlan figurája, Iggy Pop – írta a 70-es évek elején a lap legendás szerkesztője, Lester Bangs. A Stooges frontembere ugyanazt az utat járja, mint a rock 'n' roll úttörői, Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard vagy a brit invázió bandái – folytatta a kritikus –, egyszerűen ragadja meg az amerikai valóság visszásságait és eredeti hangon fejezi ki a társadalom peremvidékére szoruló fiatalok keserű életérzését.

Bangs szerint nem a társadalomból kivonuló hippik vagy a radikális politikai mozgalmak képviselik hitelesen az ellenkultúra örökségét, hanem a fiatalság életszemléletét formáló aktorok: a felforgató ironiával, maró



gúnnal és brutális őszinteséggel élő nyers zenekritika, s az általa bemutatott underground színtér erős egyéniségű, eredeti előadói, akik magasról tesznek a fogyasztói tömegízlésre.²⁰ A lap másik ikonikus tollforgatója, Jaan Uhelszki a rock eredeti szellemiségét ugyancsak a munkásfiatalokat vonzó kemény bandákban fedezte fel, illetve a zenekritikusokat, zenészeket és rajongókat összefűző Creem „rock ’n’ roll közösségében”. „Lázadó, nagyhangú csapat vagyunk, s olyan zenére van szükségünk, amely ezt tükrözi”.²¹ Így került a lap érdeklődésének homlokterébe a Deep Purple és a Black Sabbath, Alice Cooper és Iggy Pop; a garázsrock: a Mysterians és a Count Five; a korai metál: a Blue Öyster Cult és a Grand Funk Railroad; az avantgárd punk: Lou Reed és Patti Smith, és a nyers rockot játszó punk úttörők: a New York Dolls és a Ramones.

Hasonló szemléletet és zenei ízlést képviselt a „metál és a punk úttörője”, Sandy Pearlman zenekritikus, költő és egyetemi tanár. A sokoldalú művész a 70-es évek első éveiben producerként a metált játszó Blue Öyster Cult és a kemény proto-punk rockbanda, a Dictators útját egyengette, később pedig a Black Sabbath-tal és a Clash-sel is dolgozott. „A rock ’n’ roll nem lehet kedves és szeretetreméltó. Erőszakosnak és anarchikusnak kell lennie” – vallotta. Egyetértőleg idézte Perlman-t a Rolling Stone zenekritikusa, Mikel Gilmore, aki a rock ’n’ rollban a bátorságot, a szabályok áthágását, a közösségi élményt, a kívülállást és szabadságvágyat dicsőítette.²² Gilmore felfogásában a rock ’n’ roll nem hozható közös platformra a liberális politikával és a polgárjogi mozgalmakkal, de a 60-as években elemi erejű kulturális forradalmat gerjesztett, mély gondolatokat fejezett ki és tömegeket volt képes egyesíteni humánus értékek jegyében. A zenekritikus meggyőződése szerint Elvis, Dylan, a Beatles és Doors felforgató merészségét és rebellis szellemét az utódok közül” az alternatív együttesek testesítik meg: az MC5, a Stooges, a Velvet Underground,²³ és az „erőszakos bandák”: a New York Dolls és a Ramones.²⁴

Amíg a Rolling Stone szerkesztője és legtöbb szerzője a 70-es évektől egyre inkább a popkultúra fővonalára és a közéleti-politikai kérdésekre fókuszált, Bangs, Uhelszki, Pearlman és Gilmore jó érzékkel tapintotta ki, hogy milyen földalatti zenei stílusokban folytatódik tovább az establishmentellenesség és a konformizmussal szembeni lázadás. A vadabb, karcosabb rockzene a legmélyebben azokat szólította meg, akik ideológiai felhangok nélkül, zsigerből utasították el a fennálló intézményeket, nem

²⁰ http://rockcriticsarchives.com/features/creem/michaelkramer_creem.html

²¹ <https://www.revolvermag.com/music/creem-50-how-gonzo-rock-magazine-spurred-heavy-metals-popularity>

²² <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-apr-15-ls-39294-story.html>

²³ <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-legacy-of-jim-morrison-and-the-doors-173068/>

²⁴ <https://www.rollingstone.com/feature/the-curse-of-the-ramones-165741/>

álmodoztak politikai forradalomról, de nem is voltak hajlandóak belesimulni az uniformizálódó fogyasztói társadalomba. Számukra a rockzene nem csupán szórakozás, hanem egyszersmind underground éltforma volt: a közösségi összetartozás ősi, törzsi élményét nyújtotta; a rockkoncert kollektív rítusa pedig a rendszerrel szembeni tehetetlen düh és a minden napokban felgyülemlett erőszak kontrolált kiélésére adott lehetőséget. Azaz Woodstock után sem halt meg az igazi rock 'n' roll, csak új formákat öltött és jórészt a föld alá szorult.

Angliában a rock bekeményedésével párhuzamosan egy másfajta vad közösségi szubkultúra is kibontakozott a dél-londoni munkásfiatalok körében: az elegánsabb középosztályi divatot a saját képére alakító, részegen randalírozó és verekedő bandák körében. Az 1950-es évek végén a munkásnegyedek utcáin dorbézoló és bajt keverő, a hipszter jelenség kapcsán korábban szóba kerülő Teddy Boy-ok az Edward-kori régi vágású (20-as évekbeli) öltönyök divatjával fejezték ki egymással való összetartozásukat és különállásukat a középosztálytól. Őket az 1960-as években a Swinging London, illetve Who együttes kapcsán már említett mod-ok követték, akik a francia és az olasz lezser elegancia szerint öltözködtek; megvetették a hippik „puhaságát”, viszont rendszeresen tömegverekedésekbe keveredtek a Brando típusú motoros kultuszt követő rockerekkel. Az 1960-as évek végén a mod két irányzatra bomlott: a középosztály felé hajló „puha mod”-ra és az harcos munkásöntudattal rendelkező „kemény mod”-ra. Utóbbi rövidesen összeolvadt a focihuliganok, a bootboyok, és a jamaikai bevándorlók fiaiból összeverődő vagány bandák, a rude boyok szubkultúrájával – így formálódott többé-kevésbé egységes szubkultúrává az 1960-as évek legvégén a skinhead mozgalom.

Hangsúlyoznunk kell, hogy a skinhead mozgalom a kezdeti időben nem kötődött semmilyen politikai irányzathoz vagy rasszista ideológiához, a közösségi identitás nem faji, hanem osztályalapú volt. A skinek megvetették a középosztályi hippiket, gyakran verekedésbe keveredtek a középosztályba integrálódó pakisztániakkal, de szívesen vegyültek a munkás háttérű jamaikai bevándorlók leszármazottaival. A csoportokat az erős munkásöntudat mellett a jamaikai ska és reggae zene szeretete, a közös divat és focimeccseken való balhézás élménye kötötte össze. A mozgalom résztvevői évtizedek távlatából is fontosnak tartják a számukra önazonosságot és életformát teremtő régi motívumokat: hogy férfiasan kiálljanak magukért, kifejezzék hovatartozásukat, hallassák a világban a hangjukat és levezessék a bennük feszülő agresszivitást. Akárcsak a rock rajongói, a skinhead csoportok tagjai is „beavatási szertartásként”, „törzsi élményként” éltek meg a zenéhez és a focimeccsekhez kötődő, gyakran erőszakba torkolló közösségi rituálékat.

Miközben „lent”, az underground világában a motoros kultusz, a kemény rock, a proto-punk és a skin életforma hódított, „fent”, az értel-



miségi körökben a 60-as évek rockzenéjének intellektuálisan kifinomult vonulatát is átmentette néhány zenész és együttes a 70-es évekre. Amerikában a woodstocki örökség a szövegközpontú szerző-előadók, a „rocktrubadúrok” életművében egyfajta arisztokratikus művészeti ágként élt tovább. Az irányzat nagyságai közé tartozott például Neil Young, Paul Simon vagy a kanadai Leonard Cohen. A rocktrubadúrok felfogásában a zene immáron nem a nemzedéki életérzés megszólaltatója, hanem az egyéni művészi önkifejezés eszköze – ilyen minőségében viszont a kortárs magas kultúra értékes részévé avatódott. Nagy-Britanniában a progresszív rock nem a szövegeken keresztül, hanem a zenei újítások révén igyekezett kifejezni a középosztályi fiatalok „esztétikai lázadását”, olyan zenekaroknak köszönhetően, mint a Genesis vagy a Yes.

A társadalomkritikai attitűd a progresszívekhez sorolt Pink Floyd koncertlemezein élt tovább. Mindenekelőtt az együttes vezérszerepét fokozatosan magához ragadó Roger Waters volt a fogyasztói társadalom éles kritikusa, keményen ostromozva a pénzuralom erkölcsromboló hatását, a zenét áruba bocsátó, elsilányító zeneipart, a gátlástalan üzletembereket, a szolgállelkű bürokratákat és a birkamód viselkedő tömeget. A dalszerzői életmű csúcspontjaként a *The Wall* című dupla album (1979) és a belőle készült film (1981) Waters személyes traumáin keresztül mutatja be a brit „dühöngő ifjúságot” sújtó megannyi problémát. A háborúban elvesztett apa hiányát, a gyámkodó anyai szeretet zsarnoki természetét; az önálló gondolkodást felszámoló, uniformizáló iskolarendszer megalázó módszereit; a fogyasztó trendek és a média manipulációi miatt egymástól elszigetelődő emberek magányosságát; a felnőtt lét kilátástalanságát és unalmát. A társadalmi visszasságokat a Waters karakteréről mintázott főhős, a meghasonlott, drogfüggő, erőszakos rocksztár hallucinációiban diktatori módszerekkel igyekszik felszámolni. Ehhez viszont éppen arra van szüksége, mint a fogyasztói kultúrának: az uniformizált tömegben menedéket kereső, egyéniség nélküli tucatemberekre.

Punk – és ami utána jött: mainstream vs underground

A társadalmi-politikai folyamatokra érzékeny Roger Waters kiábrándultsága és önmarcangolása érthető, ha figyelembe vesszük a 70-es évek kulturális fásultságát és zenei felszínességét. Arról már szóltunk, hogy a középosztályi fiatalok akarva-akaratlanul fogaskerekei lettek annak az uniformizált fogyasztói rendszernek, amelyet a Zabriskie Point oly plasztikusan bemutatott – és egy nemzedék érérendjét kifejezve mélységesen megvetett. Az évtized közepére a lázadás szellemét egykor felszító rockzene fővonala is elveszítette eredetiségét, magával ragadó erejét, rítusjellegét. A kemény rock alapjait megvető legendás zenekarok dinamizmusa

néhány év alatt kifulladt. A zeneipar a befutott zenészekből sztárokat csinált, a feltörekvő bandák zenéjét és arculatát pedig profi marketinggel a fogyasztói ízléshez igazította – a zabolátlan rock 'n' rollból színpadias glam rockot és középszerű soft rockot gyártva. A glam rock iránynak voltak ugyan eredeti hangzású képviselői – például a Kiss vagy az Aerosmith, nem is szólva a zseniál David Bowie-ról és a Freddie Mercury névvel fémjelzett Queen-ről –, ám a rockzenei terepet döntően a fogyasztói tömeg-ízlés igényeire szabott, jó menedzsmenttel felépített, sablonos zenekarok adták. Végso soron a rock éppúgy a „jóléti társadalom háttérzenéje” lett, mint a pop és a disco.

Noha Watersnek nem kínált vigaszt – sőt, kifejezetten bosszantotta –, fontos fejlemény, hogy a munkásfiataloknak identitást adó underground színtereken újra feléledt a lázadás szelleme, mégpedig az ifjúsági szubkultúrákban rejlő társadalmi erőtalálékok miatt. A 70-es évek közepére nyilvánvalóvá vált, hogy a munkásrétegek középosztályi integrációját és a munkanélküliség felszámolását a jóléti államok sem képesek megvalósítani. Az olajrobbanás és ennek nyomán a gazdaság átmeneti válsága munkahelyek tömeges megszűnésével járt együtt. A problémát tetőzte, hogy az ipari társadalom egyre inkább a szolgáltatások társadalmává formálódott; következményeként az ipari szektor szűkült, az alkalmazotti réteg gyarapodott, ami leértékelte a fizikai munka társadalmi megbecsültségét és csorbát ejtett a munkások férfias önértetén. Mindezek fontos szerepet játszottak abban, hogy a munkásfiatalok identitása még szorosabban szövődjék össze az erőszak kultuszával és a törzsi jellegű csoportssolidaritással.

Az angolszász underground szféra megújulását a 70-es évek utolsó harmadában a punk robbantotta be, amely a maga nyers, ösztönös változtatásban rövid életű, ámde annál dühödtebb kirohanás volt mind a fennálló politikai-társadalmi rendszer, mind a „prostituálódó” pop-rock kultúra ellen. A műfaj művelői és elkötelezett hívei szerint a punk nem más, mint az 50-es évek szellemét felélesztő lázadó attitűd a szolgalelkű emberek kommersz világban; olyasvalami, amit már Marlon Brando is képviselt A vadban, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry és Elvis Presley pedig az eredeti rock 'n' rollban.²⁵ A punk lázadás lángját a fennálló rend elleni düh táplálta, ugyanakkor az ellenálló hozzáállás az alkotói autonómia iránti mély igénytel párosult. „Csináld magad!” – hangoztatták a mozgalom szószólói –, azaz maradj kívül a rendszeren, de teremtsd meg a saját világod! Indíts saját lapot, nyiss saját klubot, alapíts saját lemeztársaságot, add ki magad a lemezed.

A punk jelenség közvetlen zenei-kulturális gyökerei a 60-as, 70-es évek fordulójára, Amerikába nyúlnak vissza. A detroiti szintéren az MC5, a Stooges és Alice Cooper, a New York-i CBGB klubban Lou Reed, Patti

²⁵ Punk: Attitűd. Don Letts dokumentumfilmje. (http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=12640)



Smith, a New York Dolls, a Blondie és a Talking Head számított a punk zenei előfutárak; az avantgárd punk – mint művészi hozzáállás – pedig Andy Warhol New York-i művészi köreiből bontakozott ki. Ebben az underground minőségében a punk elszigetelt zenei-művészi irányzat maradt; az ifjúságot magával ragadó mozgalommá részint a New York-i Ramones révén, részint az óceán túloldalán, Angliában vált, hogy aztán angol hatásra amerikai terepen is teret hódítson egy sajátosan agresszív zenei irányzat és mozgalom: a hardcore punk.

A CBGB-ből induló amerikai Ramones háromakkordos zenei minimalizmusa és gyors tempója az 50-es évek rock 'n' rollját idéző laza, vagány stílussal párosult. Szakad farmer, póló, bőrdzseki, rosszfűs attitűd – ez legalább annyira a banda névjegye volt, mint a formabontó zenei produktum. A Ramones nem hajolt meg a lemeztársaságok akarata elő, hitt abban, hogy előben, a saját stíluselemek megtartásával, zsigerből lehet hiteles zenét játszani. Nem is adtak el milliós példányszámokban lemezeket – hatásuk mégis óriási volt. A Rolling Stone zenekritikusa, Milke Gilmore szerint a Ramones „kodifikálta” a punk hitvallását, a hangzást, a lázadó attitűdöt, a zenei konvenciók megtagadását. Jelentőségük Elviséhez mérhető, és a Beatles óta senki nem inspirált annyi együttest, mint ők.²⁶ Nyers zenéjüket és egyszerű szövegeiket a lehengető, energikus előadásmód tette feledhetetlenné. „Ez a rock 'n' roll. Ez a hatalom! Ez az erő!” – írta róluk egy másik zenekritikus.²⁷

Az erőszakot, szexet és rombolást hirdető polgárpukkasztó punk a londoni Sex Pistols 1975-ös indulásával keltett sokkot a mértékadó közvéleményben, és aratott elsőprő sikert a brit munkásfiatalok között. Az együttes csupán két és fél évig játszott együtt, s mindössze egy nagylemezt adtak ki, de szövegeik, fellépéseik és közbotrányaik öncélú agresszivitása annyira új és eredeti volt az ellaposodó 70-es években, hogy a Johnny Rottenék szerepét aligha lehet túlbecsülni a rockzene megújulásában.

A radikális baloldali punk irány képviselőjeként a The Clash az egyszerű zene, a formabontó stílus és a lázadó attitűd mellé politikai mondanivalót is társított. Joe Strummerék felléptek a rasszizmus ellen, elítélték a rendőri túlkapásokat, elmarasztalóan nyilatkoztak az elnyomó államhatalomról, fölhívták a figyelmet a harmadik világ problémáira és élesen kritizálták a fogyasztói társadalmat. 1979-es London Calling nagylemezük zeneileg is sokrétű, eredeti alkotás, a Rolling Stone és a Cream magazin szerint egyaránt a korszak legjobb, s minden idők egyik legjobb lemeze, amely megújította a lázadó szellemű igazi rock 'n' rollt. A banda frontembere büszkén fogadta a zenekritikai elismerést, ugyanakkor kifejtette, hogy számukra nem a zene a lényeg, hanem hogy dalaikon keresztül üzen-

²⁶ <https://www.rollingstone.com/feature/the-curse-of-the-ramones-165741/>

²⁷ <https://444.hu/2014/10/11/minden-idok-tiz-legjobb-punkegyuttese-ha-nem-szamitjuk-a-ramonest-es-a-clasht-2-minor-threat/>

jenek a társadalomnak. A legfontosabb három üzenet: 1. „születésünktől fogva mossák az agyunkat”, 2. „ki kell alakítanod a saját gondolkodásod”, 3. a „sorsunk a saját kezünkben van”.

Az individualista anarchizmus kidolgozott politikai programját a Crass tűzte először zászlajára. A csapat tagjai vad gyűlölettel fordultak a fogyasztói kapitalizmus ellen; elítéltek minden politikai irányzatot, vallást és ideológiát, köztük kormányon lévő konzervatívokat, a marxizmust, a bürokratikusán működő baloldali pártokat, a rasszizmust és a képmutatónak tartott antifasiszta mozgalmat. Megkérdőjelezték a hagyományos családmódot, kigúnyolták a macsó tempót és elfogadhatatlannak tartották a szexuális elnyomást; felhívták a figyelmet a környezetvédelem fontosságára; bírálták a nagy lemezkiadókkaal leszerződő punk együtteseket, egyebek mellett a Clash-t. Túlléptek a „nincs jövő” szlogenjén, s az autonóm művészi önkifejezés szószólinak, egyben a bohém, a beatnik és a hippy mozgalom örököseinek tekintették magukat. „Önmagad csak te irányíthatod, más nem!” – fogalmazták az individualista anarchia lényegét. A „csináld magad” mozgalom fellegváraként London mellett önálló, autonóm alkotói közösséget alapítottak, ahol rendszeresen fordultak meg írók, költők, képzőművészek, filmesek és egykori hippik.

Az 1970-es, 80-as évek fordulóján induló második brit punk hullám legtöbb bandája a Crass által megteremtett anarcho-punk vonal politikai mondanivalóját erősítette fel. De ekkor terjedtek el látványos külsőségek is: a kakastaréj, az anarchiajelképpel ellátott bőrdzseki; ekkor indultak be a házfoglalások és az illegális bulik; ekkor született meg az Exploited 1981-es albuma nyomán az ikonikus jelmondat: Punk’s Not Dead, ami annyit tesz: a 77-es évjárat visszavonulása után sem halt el a punk mozgalom.

Az Egyesült Államok „sötét külvároasaiban” a brit punk hatása nyomán burjánzott ki a földalatti hardcore punk. A fekete fiúkból álló washingtoni Bad Brains szerepe megkérdőjelezhetetlen abban, hogy az agresszív punk a tengeren túl is teret hódított. Ők voltak azok, akik a CBGB underground proto-punk és a Ramones zenei örökségét még ütősebbé formálták, s ezzel lényegében egy új műfaj alapjait rakták le.

A legtöbb amerikai HC együttes nem az értelmetlen rombolás jegyében alakult meg, de nem is kötődött egyértelműen politikai ideológiához, hanem a személyes függetlenségre és a saját közösség iránti hűségre összpontosított. Amíg a Clash hatalomellenessége egyértelműen baloldali töltetű, az amerikai hardcore úttörőjének számító Dead Kennedys szemlélete a Crass-féle anarchista vonallal rokonítható: a Jello Biafra vezette banda minden irányzatot keményen kiosztott, a képmutató liberális értelmiségtől kezdve a konzervatív kormányzatig. Az együttes néhány évig a politikai elit, a média és a fogyasztói kultúra befolyásolásától mentes szabad gondolkodás egyik leghitelesebb szószólója volt. „A punk azt jelenti, hogy van véleményed!”

A másik fontos amerikai hardcore punk együttes, a Black Flag névválasztása és híres-hírhedt logója szintén a függetlenség eszményével azonosított individualista anarchiát hirdeti. E meggyőződésrendszer eszenciáját az együttesalapító frontember, Keith Morris abban összegezte, hogy minden embernek magának kell kitaposnia a saját útját, egyedül kell vállalnia saját sorsáért a felelősséget. A banda későbbi énekese és a hardcore máig ikonikus alakja, az irodalmi műveltségű Henry Rollins a társadalmon kívülség lényegét a biztonságos, konformista életforma feladásában és az üzleti világtól elszakított közösségi önszerveződésben nevezte meg.

Rollins és az ugyancsak hardcore punk zenét játszó együttes, a Minor Threat frontembere, Ian MacKay úttörő szerepet játszott a rockzenei szféra önpusztító életformáját elvető Straight Edge mozgalom kibontakozásában. Ne igyál, ne füstölj, ne toljál cuccot, hagyj fel a szabados szexszel! – énekelte meg a hitvallás lényegét dalaiban a Minor Threat.

A brit punk és az amerikai hardcore punk megnyitotta az utat a rockzenei „új hullám” 80-as évekbeli sikertörténete előtt. A „csináld magad” mozgalom keretében gomba módra szaporodtak az együttesek, a független kiadók és az amatőr rajongói zenei magazinok, a fanzinok. Ezzel együtt viszont a punk mozgalom zenei-eszmei hatása drasztikusan lecsökkent. A lázadó, vagány attitűd megvásárolható külsőséggé vált; a második brit anarcho-punk hullám néhány éven belül elült; a legjelentősebb hardcore punk bandák az évtized közepére vagy feloszlottak, vagy beolvadtak a punk szcénától elkülönülő, militáns New York-i hardcore szubkultúrába (NYHC). A középosztály körében népszerű, intellektuálisan kifinomultabb posztpunk együttesek, mint például a Police vagy a U2, a könnyűzenei szórakoztatóipar főáramába tartoztak; az alternatív zenei stílussal kísérletező együttesek pedig az ismeretlenség homályban maradtak, egészen a Nirvana 1991-es áttöréséig. A sodró erejű eredeti punk így már az 1980-as évek derekán elveszítette tömegeket mozgósító lendületét, megszűnt a dühös fiatalok utcai zenéje lenni, s nem tudott olyan mély és tartós identitást kialakítani a lázadó fiatalok underground világában, mint a kemény rock. Ugyanakkor a hard rock/heavy metal megújuláshoz szükség volt arra, hogy a punk agresszivitása felkavarja a könnyűzenei állóvizet.

Nagy-Britanniában az 1970-es évek közepén számos underground metálbanda alakult. Kis klubokban léptek fel, s a „csináld magad” punk iránymutatását követve saját maguk szervezték a koncertjeiket, független kis kiadóknál adták ki a lemezeiket és földalatti módszereket igyekeztek hírt adni magukról. Eredeti hangot kereső zenéjüket felrázta az az elemi erejű hatás, amit az 1970-es évek végén a punk okozott. A rock ’n’ rollra jellemző vad lázadás, a korai metál és a punk gerjesztette agresszivitás ötvözetéből született meg a kemény rockzene két új irányzata, a brit heavy metál új hulláma és az amerikai thrash metál.

Ezt az ötvözetet a leghitelesebben a brit Motörhead frontembere, az „elpusztíthatatlan őserő”, a metál és a punk rajongók körében egyaránt népszerű Lemmy Kilmister testesítette meg. Lemmy mindig is hangoztatta, hogy neki Little Richard, Jerry Lee Lewis, Elvis és a liverpooli munkásközegből érkező Beatles volt az igazi példakép; a kortárs együttesek közül a Ramones gyakorolta rá legnagyobb hatást; és bandájával sosem akart más játszani, mint mocskos, gyors, agresszív, hangos, nyers és őszinte rock ’n’ rollt. Lemmy pályája csúcán is buszkén hirdette munkásszármazását, sosem kötött kompromisszumot, s mindig is magasról tett arra, hogy mit gondolnak róla. Öntörvényű magatartásával, karakán fellépésével, a könnyűvérű nőkhöz és a Jack Daniel’s-hez kötődő szabados életvielével a rajongók szemében a függetlenség és a lázadás élő megtestesülése volt. A Rolling Stone magazin szerint Lemmy hajdanán „törvényen kívüli western hős, népi legenda lett” volna – a mi világunkban sok fiatal rajongót és kezdő bandát inspiráló „ metál-punk bálvány”. „A rock ’n’ roll Lemmy, Lemmy a rock ’n’ roll! Olyanok akarunk lenni, mint ő!” – méltatták rajongói és pályatársai, többek között a Black Flag, az Exploited, a Metallica, a Guns ’n’ Roses és a Nirvana muzsikusai. „Lemmy nélkül a heavy metál kevésbé lenne izgalmas műfaj; ő volt rock ’n’ roll legeredetibb figurája” – írta róla nekrológiájában a mértékadó kemény rock magazin, a Metal Hammer.²⁸

Akárcsak a Motörhead, az AC/DC sem a nyolcvanas években kezdte a szakmát, hanem még az 1970-es évek első felében. Ahogy Lemmy, ők is a Chuck Berry, Beatles, Rolling Stones kitaposta ösvényen indultak el; s ahogy Lemmy, ők is népszerűek voltak az amerikai punkok között (1977-ben a New York-i CBGB klubban léptek fel). A Ramones és a Motörhead mellett az ausztrál bandának köszönhető, hogy a rockzene 70-es évekbeli középszerűségét megtörte a nyers, tökök, igazi rock ’n’ roll. „Hosszú az út a csúcsig, ha rock ’n’ rollt akarsz játszani” – énekelte az AC/DC 1975-ben (If You Wanna Rock ’n’ Roll). Csakugyan hosszú volt, s ezalatt a banda mindvégig ragaszkodott rhythm ’n’ blues alapú karcos zenéjéhez és egyedi stílusához. Hitelességükön a frontember, Bon Scott tragikus 1980-as halála után sem esett csorba, az új énekessel, Brian Johnsonnal ugyanott folytatták, ahol Scottal abbahagyták. Két legsikeresebb nagylemezüket még Scottal vették fel (Highway To Hell, 1979, Back To Back, 1980), igazán befutni viszont csak a 80-as években sikerült nekik. Népszerűségükhöz hozzájárult, hogy a brit underground metálbandákat felkaroló Geoff Barton zenekritikus, s az általa alapított Kerrang! metálmagazin az ausztrál csapatra is felhívta a közvélemény figyelmét.

Amíg a Motörhead és az AC/DC régi motorosai a rock ’n’ roll ikonok nyomán pörgette fel a rockzenét, az Iron Maiden a Sabbath és a Pur-

²⁸ <https://www.loudersound.com/features/he-was-lemmy-and-he-played-rock-n-roll>



ple fémes hangzást hangszerelte agresszívebbre és Ozzyék sötét tónusú világképet formálta tovább. Ők is az undergroundban kezdték, 1975-ös megalakulásuktól öt kemény évet nyomtak le a „föld alatt” első nagylemezük megjelenéséig – debütáló korongjuk viszont negyedik lett a brit lemezlistán (Iron Maiden); 1982-es harmadik albumuk megszerezte a listavezető helyet (Number Of The Beast). 1988-as konceplemezüket a Kerrang! a legnagyobb metálklasszikusnak tarja (Seven Son Of A Seven Son). Az új zenei hangzás mellett az Iron Maiden sajátos szövegvilágával szerzett népszerűséget a metálrajongók között. Túlvilági témák, a horror műfajából merített rémtörténetek, bibliai motívumok, véres történelmi események és irodalmi alkotások feldolgozása színesíti szerzeményeik repertoárját. Az együttes karizmatikus frontembere, Bruce Dickinson, és a banda kabalafigurája, a horrorisztikus hatású Eddie az újhullámos brit metál emblémájává vált. A Maiden sikere sokat lendített a többi brit underground metálzenekar helyzetén. Sőt, a régiiek is új erőre kaptak: a Sabbath frontembere Ozzy, és a Purple két ikonja, Ian Gillian és Ritchie Blackmore újra feltűnt a színen – mindhárman önálló lemezzel.

Az 1980-as évek elején az amerikai underground szférában számos olyan együttes alakult, amely a brit heavy metál újhullámának zenei újításait az amerikai hardcore gyors, agresszív stílusával és punk lázadó attitűdjével ötvözte – létrehozva ezzel a trash metál műfaját. A legtöbb trash banda a San Francisco-i „stíluselegyítő” földalatti közegből, a punkok és metálosok által közösen látogatott kis klubokból indult. Közülük a legnagyobb népszerűséget a Metallica érte el. A csapatot a Rolling Stone magazin „minden idők legjobb metálegyüttesének” nevezte. Első albumuk punkos, agresszív, pörgős zene, amely kereskedelmi sikert nem ért el, de az underground színtéren óriási népszerűséget élvezett (Kill 'Em All). A zeneileg kifinomultabb második nagylemezükkel már sikerült betörniük a mainstreambe (Right The Lighting), harmadik korongjuk igazi mestermű (Master Of Puppets). A nyolcvanas éveket még egy remek albummal zárták (And Justice For All). Ezen a korongon az ütős zene társadalomkritikus mondanivalóval párosul. Az establishmentellenes, szókimondó, nyers szövegek komor képet festenek a föld pusztulásáról és a háborúk borzalmairól; vad dühvel támadják a korrupt igazságszolgáltatást, a valódi szólásszabadságot maga alá gyűrő médianyilvánosságot, az egyéniségeket megbélyegző konformista közvéleményt és a fiatal kölykök elevenségét megfojtó, zsarnokságba forduló szülői gyámkodást.

Az itt kiemelt nagy hatású zenekarokon kívül rengeteg kemény rock-banda alakult a 70-es, 80-as évek fordulóján és 80-as évek első felében, például a Saxon, a Diamond Head, a Venom, a Slayer, a Megadeth vagy az Anthrax. A zenekarok köré a rajongók erős identitású, összetartó közösségeket szerveztek és a mainstream kultúrától élesen elkülönülő sajátos világot hoztak létre.

A heavy metál szubkultúra alapjait még a Deep Purple, a Black Sabbath és a korai underground metálbandák közönsége rakta le a 70-es évek legelején, hogy az utódok még több agresszivitással dúsítsák fel a számukra életformát adó maszkulin világot. A „headbanger” szubkultúrához tartozó közösségek értékrendjében központi helyen állt az intézményes rend és a fogyasztó társadalom dühödt elutasítása; lázadás a rádióbarát slágerek, a zord valóságot elfedő konzumcsillogás, a szolgálalkú alkalmazotti munka és a korrupt politikai elit ellen; a pozitív oldalon pedig a bajtársiasság, a testvériség és a hűség eszménye. A metál rajongói csoportokat főként munkásosztálybeli fehér férfiak alkották, de nyitottak voltak más társadalmi elemek és a nők iránt is, ha a csatlakozni kívánók elfogadták a közösségi normákat és rituálékat. A szubkultúra íratlan etikai kódexe a közönséget és az együttest összekötő hűséget pecsételte meg; értelmében a zenekar nem adhatja el magát a médiának és a zeneiparnak, ragaszkodnia kell saját eredeti stílusához és arculatához. A rajongói közvélemény ítélete, illetve a rajongók ízlését kifejező és formáló metál magazinok értékelése világos különbséget tett az irányzatot hitelesen képviselők és a „pózörök” között, s kíméletlenül leleplezte az üzleti szempontok előtt fejet hajtó „hitehagyókat”.

A rockerség/metálosság a hétköznapiakat is áthatotta, s szembeötlően megmutatkozott az öltözködés terén. A bőrdzsekit, a farmert, a pólót és a hosszú haját a 80-as években új kellék egészítették ki: fejkendők, szegcsek, tetoválások, piercingek. A régi időkből megmaradt a motorok szeretete – és persze a rock n’ roll életforma elengedhetetlen velejárói: a bulizás és a rebellis attitűd. A metál közösségek igazi élettereje elsősorban a rajongók és az együttes szétválaszthatatlan összetartozását megerősítő rituálékon, a koncerteken mutatkozott meg. Az igazi közösségi élményt a hősidőkben az underground klubokban lehetett megteremteni, s azzal, hogy a keményrock az arénákba költözött, maga a rituálé is egyre színpadiasabbá vált. Mindazonáltal új formájában is sokat adott a rajongóknak: egyfajta „metálmitológiával” megerősítette a szubkulturális identitás alapjait és vad, féktelen tombolásra adott lehetőséget. Az atavisztikus, barbár időket megidéző rítus középpontjában zenekar tagjai, az őserőtől duzzadó „vademberek” álltak, a gitárt és a mikrofon fallikus szimbólumként használó „gitárhősök” és „frontemberek”, akik Jimmy Hendrix, Robert Plant, Jimmy Page, Ian Gillan és Ritchie Blackmore nyomdokain járva a rajongótábor szemében a modern világ hőrszait testesítették meg. Ők léptek a fogyasztói világunkból kivesző mitológiai és történelmi hősök helyére.

Amerikában a 80-as évek elején felbukkanó underground együttesek a megújuló metál népszerűségi hullámát meglovagolva felrázták a színpadias glam rock irányzatot. A glam metál hangzásában dallamosabb, szövegeiben könnyedebb, külsőségeit tekintve díszesebb, mint a heavy metál.



A glam együtteseket más ambíció hajtotta, mint a klasszikus metálbandákat: nem a „kockák” egyentársadalma ellen lázadtak, hanem a zenepiacra akartak minél előbb betörni. Nem csoda, ha a Frico-i trash és a Los Angeles-i glam közeg kifejezetten ellenségesen tekintett egymásra. Az L.A.-i Sunset Stripről induló glam metál zenekarok közül a kicsapongó életviteléről hírhedt Mötley Crüe-nek sikerült először bekerülnie a könnyűzenei fővonalba. Őket is felülmúlta népszerűségben a fülbemászó pop-metál slágereket játszó New York-i Bon Jovi. A műfajt hamar felkapta a média. Az MTV jól kiaknáztta a glam fogyasztóbarát könnyedségét és látványosságát, meghatványozva a tupírozott hajú, kisminkelt arcú, testhez feszülő latex nadrágban pózoló együttesek népszerűségét.

A „világ legveszélyesebb zenekara”, a Los Angeles-i underground klubokból induló Guns 'n' Roses külsőségeiben és öltözködési stílusában eleinte a glam vonalhoz tartozott, zenéjét tekintve viszont rhythm 'n' blues alapú, punkos beütésű, mocskos rock 'n' rollt játszott. Karcos hangzás, szexuális töltetű, szókimondó, trágár szövegek, vad, lehengető színvadi produkció, alkohol, drogok, verekedések, botrányok – mindez nagyon betáplált a rockrajongók között. A banda tagjai egytől egyig nehéz gyerekkorú, egyszerű srácok voltak, akik nem szakadtak el gyökereiktől, így hitelesen tudtak szólni az amerikai társadalom valóságáról és a tizenéves kölykök problémáiról. Zenéjükben a civilizált lét peremvidékére szoruló nagyvárosi kalandorok dühös, lázadó energiája lüktet. „A jófiúk nem játszanak rock 'n' rollt” – fogalmazták meg hitvallásukat (Nice Boys). Az underground életforma üldöztetéséről szóló daluk a lázadó fiatalok harcos indulója lett (Out Ta Get Me). Kendőzetlenül írtak a nagyvárosi dzsungel útvesztőiről (Welcome To The Jungle), az alkoholról (Night Train), a kábítószerrel (Mr. Brownstone), a könnyűvérű nőkről (My Michelle). A politikai elit éles kritikáját adva megidéztek a hatvanas évek protest szellemét (Civil War). Ugyanazt adták a 80-as években a fiataloknak, mint Kerouac, James Dean, Marlon Brando és Jim Morrison az 50-es, 60-as években. Debütáló 86-os korongjukat a Kerrang! és a Metal Hammer egyaránt „minden idők legjobb rockalbumának” kiáltotta ki.

A hard rock/heavy metál irányzat és szubkultúra mellett ugyancsak a 70-es, 80-as évek fordulóján kapott új erőre a skin mozgalom. Még a punk részeként bontakozott ki a 70-es évek utolsó harmadában a brit skinheadek körében népszerű, agresszív zenei irányzat, az Oi!. A kezdeti időszakban nem volt éles választóvonal az első évek punk együttesei és az Oi! zene között, a különbségek akkor váltak markánssá, amikor az 1980-as évek legelején a punk bekerült a könnyű zene főáramába, az Oi! pedig, immáron önálló ággént, a dühös munkásfiatalok underground irányzata maradt. Olyan – elsősorban élőben élvezhető – műfaj, amely zenéjében, szövegében, a koncertek hangulatában és a közönség viselkedésében egyaránt rendkívül erőszakos atmoszférát árasztott. Kezdetben a koncertek

megőrizték a skin bulik eredendő multikulturális jellegét, ám idővel a politikai rasszizmus beférkőzött az Oi! koncerteket látogató skinheadek körébe (ezt mutatja be az Ez itt Anglia című kultuszfilm). Következmenyeként mind a skinhead mozgalom, mind az Oi! zene három, egymással rivalizáló irányzatra bomlott: egy szélsőbaloldali és egy szélsőjobboldali ágra, illetve az 1969-es gyökerekhez ragaszkodó tradicionális skinhead táborra.

Amerikában a skinhead szubkultúra a 80-as évekbeli punk szintéren jelent meg, egészen pontosan a hardcore punk együttesek koncertjein okozott konfliktusokat. A nyugati pari nagyvárosokban és a vidéki klubokban a skin csoportok többnyire rasszisták voltak, s kikezdték azokat a HC együttesüket (pl. Black Flag, Dead Kennedys), amelyek elhatárolódtak tőlük. „Nazi Punks Fuck Off!” – küldte el a búsba a „rasszista redneck seggfejeket” a Dead Kennedys koncertjein Jello Biafra. A New York-i hardcore szintér úgy fonódott össze a skinhead szubkultúrával, hogy közben a legtöbb együttes megőrizte multikulturális jellegét, viszont tudatosan törekedett a túlon túl „művésziessé” tartott punk szcénáról leválni, végletekig fokozta s a HC jelenség férfiasságát és agresszivitását. Az NYHC avagy a Lower East Side Crew tagjai élesen szemben álltak a fennálló politikai-gazdasági renddel, önazonosságukat a kívülállás és a „csináld magad” ethosához kötötték. Bajtársiasság, erő, harciasság, keménység, kigyúrt izmok, Martens bakancsok és vaskeresztek fémjelezték ezt a szűk, magába zárkozó világot.

Nagy-Britanniában a skinhead mozgalom munkásfiatalokat vonzó öröksége nem is annyira zenei síkon, mint inkább a fanatikus, balhész fociszurkolók, a huligánok fellépésével okozott morális pánikot a közvéleményben. A 80-as években a skin külsőségek jórészt eltűntek, de a bandaharcos rituálék megmaradtak, sőt, az angol klubcsapatok nemzetközi szereplését kísérve külföldön is feltűnést keltettek. Az erős munkás-gyökerekkel rendelkező angol szurkolói szubkultúra élesen szemben állt a bürokratikus intézményekkel (rendőrség, állam, UEFA), egyben a gazdasági elittel és a médiahatalommal szemben is ellenszenvvel viseltetett. A fanatikus rajongók elitellenességét tovább erősítette, hogy a futball a 90-es években hatalmas üzlet lett, így a drága jegyeket megfizető „divatszurkolók” és a médiafogyasztók pénzén hízó klubvezetés igyekezett a stadionokból minél jobban kiszorítani a munkásosztálybéli szurkolói csoportokat; a sztárjátékosok adás-vétele pedig nagymértékben meggyöngítette a csapatkohézió korábbi alapját adó klubhűség eszményét.

Az utóbbi évtizedek kultuszfilmjei empatikusabban mutatják be ezt a világot, mint a mainstream média. Nem csupán a szurkolói balhék brutalitásáról adnak megrendítő képet, hanem arra is rávilágítanak, hogy a 80-as, 90-es években virágkorát élő szurkolói fanatizmus a fogyasztói világunkból egyre inkább kivesző értékeket is őrzött: melósöntudatot, közös-

ségi érzést, hűséget, bajtársiasságot, önfeláldozást (Futball faktor, Green street hooligans). Mindezt a dokumentarista realizmusával erősítette meg 2013-as könyvében a huligánok közé még a hőskorban (a 80-as években) másfél évre beépülő rendőr, James Bannon, aki elvi meggyőződésből segített leleplezni a törvényszegő focirajongókat, ám saját bevallása szerint sok mindenben azonosult fociszurkoló bajtársai értékrendjével. Soha sehol nem érzett olyan összetartást és büszke öntudatot, mint a Millwall huligánjai között (A beépített huligán).

Miközben a focihuligánok a 80-as évek második felében és a 90-es évek elején közbotrányaikkal vívták ki a média megkülönböztető figyelmét, a kemény húrokon pengetett zene ugyanebben az időszakban a műfaj egyre nagyobb népszerűsége révén került a nyilvánosság középpontjába. A földalatti klubokból induló hard rock/heavy metál zenekarok stadionokat töltöttek meg; dalaikkal meghódították a slágerlisták életét. A nagy népszerűségekre való tekintettel 1987-ben az MTV Headbangers Ball néven metálmagazint indított; a mainstream újságok és TV csatornák mohó érdeklődéssel fordultak az egykor becsmért rockzenészek pályája és magánélete felé. A nagy lemeztársaságok az MTV médiatámogatásával a hajdanvolt underground figurákból ünnepest sztárokat faragtak; és futószalagon gyártották a profi marketinggel felépített metálepigonokat, különösen az amerikai glam vonalon. Az új együtteseknek nem kellett éveket eltölteniük az underground szférában, hogy lemezük jelenjen meg: a bandatagok kis túzással a stúdióban találkoztak egymással először.

A vasfüggöny leomlása is kedvezett a 80-as években befutó bandák népszerűségének. A keleti blokk országaiban a rockra mindig is a „szabadság megtestesítőjeként”, a „kommunista rendszer kereteit feszegető, falakat ledöntő erőként” tekintettek.²⁹ Nem csoda, ha a rendszerváltás eufóriájában a keleten fellépő rockbandák iránt óriási érdeklődés mutatkozott. Az 1989-es moszkvai Peace rockfesztiválon a kemény rock olyan képviselői jelentek meg, mint a Mötley Crüe, a Skid Row, a Scorpions, a Bon Jovi és Ozzy Osbourne. Az 1990-es berlini Fal koncerten fellépő Scorpions Wind of Change című slágere a rendszerváltás himnuszává vált. Az 1,6 millió ember előtt megrendezett 1991-es moszkvai Monster of Rock koncert – az AC/DC, a Metallica, a Black Crowes és a Pantera szereplésével – a megtalálni vélt szabadság önfeledt örömmünnepe volt. Az esemény fényét a rendfenntartók és a közönség közötti kemény összecsapások sem tudták elhomályosítani.

A fogyasztói kultúra csapdái azonban a megújuló rockzenét sem kerültek el. A lemezkiadók egyre nagyobb nyomást gyakoroltak az előadókra, hogy dallamosabb számokkal, fülbemászó balladákkal rukkoljanak elő. A média által futtatott együttesek árnyékában nehezen érvényesültek a sa-

²⁹ <https://moszkvater.com/rockerballada/>

ját útjukat járó, alacsony költségvetéssel gazdálkodó másodvonalas bandák, amelyek nem tudták drága videoklipekkel és látványos koncertekkel elkápráztatni a szélesebb nyilvánosságot. A nagyok pedig a mainstream kultúrában elért siker árát az underground törzsközönség elvesztésével fizették meg. Az egykor földalatti kis klubokból induló együttesek népszerűségük csúcsán éppen a legfanatikusabb hívek szemében veszítették el hitelességüket. A Metallica 1991-es „rádióbarát” Fekete Albuma árulásnak számított az ősmetalosok szemében, elsősorban az korongon szereplő két rockballada miatt. A Guns ’n’ Roses 1991-es duplaalbumán a „rock ’n’ roll hanyatlásának veszélyeiről” énekelt – de a csapat egyre több tagja érezte úgy, hogy az egyik legnagyobb veszélyt éppen a frontember, Axl jelenti, lírai balladáival és szaporodó sztárallűrjeivel. „Volt egyszer egy rock ’n’ roll banda, végigrobogott az utcákon”, nagy terveket szőtt, „de az idő múlásával füstbe ment minden...” (Pretty Tied Up).

„A metál még mindig a lázadásról szól; csak új formákat öltött” – fogalmazta meg 1991-ben a Boston Globe rockkritikusa, Steve Morse.³⁰ A társadalomban helyüket kereső fiatalok új zenekarokat, új stílusirányzatokat fedeztek fel. Így futott be 1991-ben a punkos, velejéig nonkonformista, egyszerre indulatos és érzékeny, karcos és művészi Nirvana, s nyomában a grunge, olyan bandákkal, mint az Alice in Chains, a Peral Jam és a Soundgarden. A metál „prostituálódására” válaszul pedig a műfajnak számos új underground irányzata alakult ki, mint például a progresszív metál, a doom metál, a power metál vagy a groove metál. A grunge forradalmi áttörése meghozta a kereskedelmi sikert az underground alternatív rockegyüttesek számára. A 90-es évek kétségtelenül az indie rock évtizede volt, sőt, a dallamos punkot játszó bandák (a Green Day és az Offspring) is feljutottak a csúcsra – noha a mainstreamben való helytállás itt is óhatatlanul a felhíguláshoz vezetett. Az őspunkok és a grung elsőhullámos képviselői szerint az utódok egyenesen kiherélték a műfajt. Az új metálirányzatok ellenben nem voltak hajlandóak „rádióbarát” üzemmódra váltani. Kompromisszummentes hozzáállásuk a mainstream kultúrában nem volt kifizetődő, olyannyira nem, hogy a 90-es évek közepén sokan a rádió és a televízió „metáltalanításáról” beszéltek. Az alternatív metálbandákat mégis átlendítette a holtpontra a rajongók kitartó fanatizmusa, így a saját stílusukhoz és arculatokhoz konokul ragaszkodó együttesek lemezei komolyabb médiatámogatás nélkül is a listák élére törtek.

Ez a lendület – mind az alternatív rock vonalán, mind a metál frontján – az ezredforduló után még néhány évig kitartott. Napjainkra viszont úgy tűnik, hogy az élet egyre több szeletét maga alá gyűrő globális fogyasztói világnak nem maradt komolyabb kulturális ellenzéke.

³⁰ <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1991-11-28-9104170678-story.html>



Epilógus

Noha az 50-es években kibontakozó ellenkulturális lázadás a nyugati életformában fontos változásokat hozott, az átalakulás valódi katalizátora nem a kultúra volt, még csak nem is a politika, hanem a gazdaság: a szabad piac, a média egyre nagyobb befolyása, illetve a technológiai fejlődés nyomában járó információrobbanás. Néhány évtized leforgása alatt a modern kapitalista világból a posztmodern kapitalizmus korszakába érkeztünk. A gazdaság új húzóágazata a szolgáltatói szektor, a technológiai üzletág és a szórakoztatóipar lett. Mindennek természetesen társadalomszerkezetileg és kulturálisan is mélyreható következményei vannak. A klasszikus polgárság öntudatos individualizmusa és erős helyi autonómiája már réggen a múlté; a rockzene lázadó szellemű nemzedéki „rockköztársasága” kérészeletűnek bizonyult; az ifjúsági szubkultúrák önszerveződő ereje kifulladt. A szétfelaprózódó civil társadalmat bekebelezte a globális fogyasztói tömegkultúra.

A 70-es évekre az ellenkultúra számos eleme integrálódott a fogyasztói életformába; a popkultúra fővonala szétszalazhatatlanul összeszővődött a gazdasági-politikai elittel. A divatvilág és a média nem csak a színészekből és az énekesekből, hanem a sportolókból és a politikusokból is sztárokat csinált. A siker, a hírnév, a gazdagság, a nagyvilági élet, a szépség és a sztárság közé egyenlőségjel került. Producerek, divattervezők, üzletemberek, politikusok, színészek, sportolók, modellek és popsztárok egyazon csillogó konzumvilág kirakatbábui. És a média reflektorfényében a társadalmi piramis csúcsán álló hírességek életformája milliók szemében vált követendő mintává, a világ legtöbb pontjára eljutó új Amerikai Álommá. A világon fiatalok millió kerültek a sztárkultusz bűvöletébe: szeretnének sztárrá válni vagy hasonlítani a sztárokra, vagy legalább a saját mikrokörnyezetükben a sztárokéhoz hasonló életet élni. A helyzet a 70-es évek óta nem sokat változott, legfeljebb a különböző politikai-ideológiai trendek árnyalják a képet.

Az angolszász nagyvárosi, jómódú, diplomás középosztály soraiban a 80-as években bukkant fel egy új réteg, a karrierista menedzser, közkeletű nevén a yuppie. Világnézeti orientációját tekintve a legtöbbjük jobboldali liberális, a szabadversenyos kapitalizmus és az egyéni szabadság híve; a neokonzervatív „hőskorban” Thatcher és Reagan szavazója volt. Bár a neokon ideológia gyakran hivatkozik a „68 előtti”, régi angol és amerikai értékekre, valójában a yuppie éppen a klasszikus angolszász liberalizmus legnemesebb hagyományát torzítja el: a posztmodern fogyasztói társadalom csúcsragadozójaként távol került a régi vágású individualizmus öntörvényű figurájától. A yuppie sikerorientált, versengő típus, a munkájában arrogáns, törtető, felfelé kapaszkodik a társadalmi ranglétrán, de nem a saját útját járó self-made man, hanem a bürokratikusán működő vállalati

gépezet fogaskereke. „Önmegvalósítása” a sztárkultusz nárcizmusában gyökeredzik, s jórészt a munkán kívüli világban teljesedik ki: drága autó, luxusétterem, divatos lakberendezés, plazmatévé, fitnesz, wellness, extrém sportok, nyaralás Balin.

A yuppie életstílus alternatívájaként a 90-es években feltűnő fiatalosabb „bohém burzsoák” ideológiailag 68 örökösei: Tony Blair, Bill Clinton és Obama szavazói, stílusukban lazák, formabontók; viszont életformájukat tekintve ők is konformisták, kitüntetett szerepet játszanak a „új technokrácia” uralta gazdasági-intézményi rendben.³¹ Szívük a multikulturális újbaloldalé: a politikai korrektség értékrendjét emelik piadesztálra – ám pénztárcájuk súlya jobbra húzza őket. Ruházatuk egyedi – és méreg drága; magukénak érzik a harmadik világ szegényeinek problémát – de szemrebbenés nélkül elsétálnak a sarki hajléktalan mellett; elítélik az iskolai szegregációt – ám gyerekeiket elitképző oktatási intézményekbe járatják; azonosulnak a környezettudatosság „zöld” értékeivel – viszont a környezetet romboló fogyasztói civilizáció minden kényelmét élvezik.³² A Steve Jobs és Mark Zuckerberg nyomdokain járó bohém burzsoák munkájukban az egyéni kreativitást, az innovációt és a csoportegyttműködést hangsúlyozzák – miközben rendszeres felhasználó, illetve működtetői azoknak a közösségi oldalaknak, amelyek a profilok, selfik, posztok és lájkok virtuális terében kiszolgáltatják az ember egyéniségét és hús-vér szociális kapcsolatait a technológiai iparnak.

A brit és az amerikai mainstream értelmiség szellemi-kulturális értelemben jobbára ez utóbbi, fiatalos középosztályi réteggel fonódik össze és a bohém burzsoázia politikailag korrekt értékrendjét artikulálja: szem elől téveszti az ipari munkásság problémáit és a fogyasztói társadalom visszásságait, a nemi-szexuális önazonosság társadalmi konfliktusait viszont óriásira nagyítja. Amíg az ellenkultúra 50-es, 60-as évekbeli szószólói büszkék voltak férfias példaképeikre, Hemingwayre, Brando-ra, Deanre vagy a rock fenegyerekeire, a nemi szerepeket tudományos igénnyel elemző gender kutatás legújabb hulláma a lázasan keresi a beat irodalomban és rockban „tapasztalható nőgyűlöletet”;³³ s leleplezni véli, hogy a lázadó attitűd és a fogyasztói konformizmus szembeállításában, illetve a rock és a pop szétválasztásában a nőekkel szemben táplált maszkulin felsőbbrendűségi tudat fejeződik ki.³⁴

Az elmúlt másfél évtizedben a piaci logika és a politikailag korrektség frigyéből megszületett az új zenekritikai irányzat, a „fehér és maszkulin rockizmus bűneit” a „multikulturális tolerancia” jegyében jóvá tevő

³¹ http://unipub.lib.uni-corvinus.hu/5834/1/Educatio_A%20Janus_arcu_1968.pdf

³² <https://www.theguardian.com/theobserver/2000/may/28/focus.news1>

³³ http://acta.bibl.u-szeged.hu/8862/1/fosszilia_2006_4_022-024.pdf

³⁴ http://acta.bibl.u-szeged.hu/8797/1/fosszilia_2006_2_015-025.pdf



„poptimizmus”.³⁵ A zenei magazinok, TV csatornák, rádióadók és tehetségkutatók a sztárvilág kulturális sokszínűségén és a slágerzenék politikailag korrekt tartalmán örvendeznek. Csakhogy ez „poptimista esztétika és ideológia” a fogyasztói tömegízlést tartja fő mércének, kiszolgálja a sztárkultuszt, megerősíti a zeneipari törekvéseket és a fősodorba tartozó előadók kiváltságos helyzetét. Ilyen körülmények között a könnyűzenéből eltűnik minden képzelőerő, bátorság, felforgató tartalom, sokkoló mondanivaló és társadalomkritikai attitűd. Csak „trendire fazonírozott” konfekciótermék maradnak.³⁶

A mainstream angolszász értelmiség politikailag korrekt normái az ezredforduló óta megjelennek a hollywoodi filmiparban is, a fogyasztói tömegízlés csapdájában vergődő művészi autonómiát ideológiailag is béklyóba verve. A fő trendeken ez nem változtat, csupán a részleteket tekintve árnyalja a képet. A klasszikus görög harcosok és a kereszteslovagok a multikulturális társadalom szószólóivá stilizálódnak (Nagy Sándor, a hódító; Mennyei királyság). Rengeteg olyan vígjáték kerül szalagra, amely az altesti humor ócska eszközeivel a férfinemet két táborra osztja: ellenszenves, szánsalmas keménylegényekre és rokonszenves, infantilis balfékekre (például Adam Sandler filmjei vagy a Másnaposok 1-3). A nagy látványra hajtó, mindent letaroló Marvel és Star Wars filmek sem éppen a társadalomkritikai igényességről híresek. Mindössze annyi történet, hogy a 80-as, 90-es évek önparódiába forduló kigyúrt, fehér, macsó akcióhősei mellé a „kulturális diverzitást” erősítő karakterek kerültek. Egyre több a női szuperhős (Ébredő erő; Marvel kapitány), a fekete szuperhős (A sötét torony; A Fekete Párduc). Elkészült a Szellemirtók és az Ocean's Eleven női főszereplőkkel leforgatott remake-je; illetve A hét mesterlövész indián, mexikói, fekete és kínai főhősöket felvonultató multikulturális változata. És ha a karakterek nem kellőképpen felelnek meg a normáknak – például a női főszereplő nem elég domináns figura –, akkor az ítések egyből nekiugranak a filmkészítőknek és elmagyarázzák, hogy ennek miként kellett volna festenie a vásznon.

Az angolszász mainstream értelmiség etnikai, nemi és szexuális identitáspolitikai értékrendjére válaszul a 2010-es években megszületett a „dühös fehér férfiak” identitáspolitikai mozgalma, az alternatív jobboldal, élén a politikai közéletet valóságshow-á züllesztő Donald Trump-pal és a brexit angol szószólóival. Trump sikeres vállalkozóként a 80-as években a yuppie-k elsőszámú bálványa volt, politikusként inkább a hagyományos vidéki konzervatív szavazókra és az értelmiség által magára hagyott kékgalléros munkásrétegekre támaszkodik. Az alternatív jobboldal szó-

³⁵ <https://www.nytimes.com/2014/04/06/magazine/the-pernicious-rise-of-poptimism.html> (Saul Austerlitz)

³⁶ <https://tett.merce.hu/2018/08/03/popzene-kapitalizmus-es-reziliencia-kulturalis-hibridizacio-a-zeneben/>

lamaiban elitellenes, valójában értelmiségellenes és a társadalmi piramis csúcsán állók gazdasági érdekeit szolgálja. A sors keserű ironiája, hogy a politikai korrektség merev szabályaitól idegenkedő, a jóléti állam és az Európai Unió bürokratizmusából kiábránduló angolszász munkásosztály éppen egy szélhámos milliárdos mögé sorakozott föl.

Az egymásnak feszülő identitáspolitikai mozgalmak, a popkulturális termékek, a reklámok, az internetes algoritmusok, a könnyűzenei produktumok és a hollywoodi filmek végletesen leegyszerűsített sémái az egész nyugati világban formálják az emberek gondolkodását, életformáját. És így vagy úgy, mindenki a globális fogyasztói világ apró részecskéje lett – mindegy, hogy karrierista menedzserként vagy lezser informatikusként, harcos feministaént vagy dühös kétkezi munkásként, Rihanna rajongójaként vagy Trump híveként. A leginkább befolyásolhatók, az információrobbanás után szocializálódó „digitális nemzedék” mai fiataljai pedig már annyira beszűkült világban élnek, hogy teljesen legyöngült az immunitásuk az őket körülvevő világ uniformizáló hatásaival szemben. A dolgok természetes rendje szerint persze ők is fellázadnak a jólétüket finanszírozó szüleik ellen, de minden komolyabb vállalás, szenvedélyesség és morális töltet nélkül.

A 60-as évek fiatalja jelképesen „Marx és a Coca-Cola gyermekei voltak” – azaz Godard után szabadon: a fogyasztói kultúrába születtek bele, de értékek mentén gondolkodtak világról –, „a maiak már csak a Coca-Coláé”.³⁷ A régi lázadók nem akartak beletörődni középszerű sorsukba, dacos nemzedéki öntudattal keresték a saját útjukat. Kalandorok akartak lenni, kemény motorosok, lezser mod-ok vagy rongyos hippik; punkok, skinheadek, rockerek. Bandákba verődtek, saját rítusokat alakítottak ki, underground lapokat szerkesztettek, gitárra és lemezekre kuporgattak, lepattant kisklubokban és eldugott garázsokban vadul nyomták a zenét. Ezt a törzsi jellegű önszerveződést kis töredék tudta csak hosszú távon életforma-szerűen fenntartani. Viszont az egymást követő korosztályok hamar kifulladásos fiatalos lendülete mindig új energiát adott a rebelliónak; s elévülhetetlen bizonyítékot szolgáltat arra, hogy lehet és érdemes lázadni az életünket átszövő konformista normák és bürokratikus intézmények ellen. A mai fiatalokból mintha hiányoznának ez a lázadó lendület. Ők nem a „világot akarják” – ahogy énekelte egykor a Doors –, csak a napi chipset, energiatalt és internethozzáférést, a legújabb okostelefon, a legmárkásabb cipőt, meg hogy vacsora után anyu még elmosogasson és kitakarítsa helyettük a szobát.

A legfiatalabb korosztályok szellemi horizontjáról eltűntek a nagy nemzedéki ügyek, a saját mikrovilágon kívüli problémákat érintő lázadó eszmények, a közösség iránti hűség értékei, s véstesen meglazultak a

³⁷ <http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/9807/schubert.htm>

puszta szórakozáson túlnövő bajtársi összetartozás kötelékei. A különféle zenei irányzatok és divatstílusok köré nem szerveződnek igazi közösségek, szubkultúrák. Nem jutnak el fiatalok millióihoz olyan együttesek, amelyek eredeti zenéjükkel, szókimondó szövegeikkel és a média nyomásának ellenálló egyedi stílusukkal a szellemi autonómia felbecsülhetetlen értékét hirdetik. A média által futtatott zenei irányzatok legfeljebb felvett pózaikban „lázadnak” a fogyasztói uniformizmus ellen, s rajongóik „ellenálló” attitűdjeit is a médiavilág és a divat szervezi: erre szolgálnak a zenei fesztiválok, valamint a profi marketinggel kidolgozott laza, formabontó viselkedési és öltözködési trendek.¹ A kényelmes életet alanyi jogon követelő középosztályi fiatalok a legnagyobb katalizátorai annak, hogy a szülők a családi költségvetés minél nagyobb hányadát fordítsák ócska fogyasztási cikkekre.

És a kör itt bezárul. A globális konzumvilágnak ma nincs számottevő kulturális ellenzéke, sem a fiatalok között, sem másutt. A rockzene műfajként természetesen nem halott – a rock 'n' roll attitűd viszont fájoan hiányzik belőle. „A kezdeti művészi és társadalomkritikai eredmények ellenére a rock and roll az ezredfordulóra elveszett. Győzött a szórakoztatóipar, a popzene” – írja Fenyvesi Ottó.² Vagy ahogy Hobo fogalmaz: a rockzene „elveszítette férfiasságát”, nincs meg már benne a szókimondás, az eredetiség, a magával ragadó ősenergia. Ebben az összefüggésben a „férfiasság” ellentéte még véltlenül sem a nőiesség vagy a női nem, hanem a TV és az internet előtt felnövő ifjak megalkuvó viselkedése; azoké a fiúk, akik a „kiállás, az egyéni vélemény vállalása, a szembenállás” helyett „nyavalyognak, affektálnak, nyúlbelák”.

Ha ez a beállítas kissé leegyszerűsítő, árnyalatlan is, jól jelzi a mai tendenciákat, amelyek egyébként nem csak a könnyűzenében és a rockban mutatkoznak meg, hanem az egész nyugati civilizáció általános problémáját jelzik. Az elmúlt három évtizedben komoly pszichológiai irodalom foglalkozik azzal a kérdéssel – Robert Bly-től kezdve, Popper Péteren és Tari Annamárián át, egészen Philip Zimbardoig –, hogy „hová tűntek a férfiak”? Miért lettek a mai fiatal fiúk ennyire konformisták és bátortalanok? És ezzel vissza is kanyarodtunk oda, ahonnet indultunk: vagány férfiasság és „kocka” társadalom kibékíthetetlen ellentétéhez.

A beat irodalom által felvetett probléma a mai napig élő, amit a fenti pszichológiai írásokon túl kiválóan érzékeltet a Harcosok klubja című kultuszfilm. Az alkotás 1999-ben került a mozikba, aktualitásából azonban mit sem veszített, s a legtöbb kérdés, amit feszeget, már az 50-es évek Amerikájában is aktuális volt. Ebben a filmben esszenciálisan benne van minden, ami férfiasság válságával és a lázadás kultuszával kapcsolatosan az utóbbi évtizedekben felmerült. A Chuck Palahniuk regényét vászonra

¹ Barcsi, 2012. 186-187.

² http://acta.bibl.u-szeged.hu/8795/1/fosszilia_2006_2_005-006.pdf

vívó David Fincher úgy reflektál ezekre a kérdésekre, hogy az ellenkultúra sötét tónusú kultuszfilmjeinek hangulatát idézi fel. A film vagány főhőset alakító Brad Pitt akár Marlon Brando (A vad) vagy Jack Nicholson (Száll a kakukk fészkére) reinkarnációja is lehetne: karakterében a nyers, ösztönös férfiasság lázad fel a fogyasztói kultúra ellen. A történet vezérfonala a férfivá válás útja egy olyan korban, amikor minden az eredetiség, az ösztönösség és a függetlenség ellenében hat. A főhős a kényelmes középosztályi életformának való gyáva behódolás okát abban látja, hogy a „mi generációnkat nők nevelték fel”, s apafigura hiányában nincsenek támpontok a férfivá érés folyamatához. A férfiasság identitásválsága, ami már az 50-es évek fiataljait is sújtotta, nem veszített érvényességéből. „Az egész elkúrt nemzedék benzint csapol, kaját tálal vagy nyakkendő s rabszolgának állt. Reklámok parancsára kocsikra gyűjtünk, melózzunk, hogy legyen pénzünk a sok felesleges cuccra. A történelem zabigyerkei vagyunk. Nincs se célunk, se helyünk. Nincs világháborúnk, se válságunk”.

Magasztos célok és hősiess vállalkozások híján egy összetartó, erőszakos férfiközösség adja a fogyasztói kultúra alternatíváját. Akárcsak a motoros, a rocker, a punk vagy a skinhead szubkultúra világában, itt is fontos szerepet kapnak nyers erő köré épülő értékek, a törzsi rítusok, a hűség, a bajtársiasság és a manipulatív hatalommal szembeni ellenállás. A közösség lázadása azonban több ellentmondást is magában rejt. A klub kemény beavatási próbáját kiálló férfiak felszabadulnak az elpuhuló fogyasztói társadalom rabságából, ugyanakkor alárendelik magukat egy karizmatikus vezéregyenység céljainak. A bandavezető nonkonformista, lehangoló karaktere világosan demonstrálja, hogy a férfias autonómia csak kevesek sajta, azoké az erős egyéniségeké, aki bátran vállalják a teljes függetlenséget, koherens egyedi elképzelésük van a világról és képesek a saját értékeik szerint élni – a többség viszont mindig valaki más eszméinek függésében él. Mindezt még ellentmondásosabbá teszi, hogy a csoport feltétlen lojalitását élvező vezéregyenység személyisége eltorzul, s a szabadságért lelkesedő lázadóból – autoriter vezető válik. Ez pedig a „jó ügyért” kirobbantott forradalmak zsarnoksággá fajulásának allegóriájaként is értelmezhető.

A Harcosok Klubja végső soron az 1950-es években kibontakozó lázadás legfontosabb tanulságát fogalmazza meg, amit évtizedek távlatából lehet levonni. Úgy állítja szembe a vad férfiasság vonzó értékeit a fogyasztói társadalom ürességével, hogy közben rávilágít: a mindenki számára elérhető teljes függetlenség: illúzió, a konzumvilág gyökeres átalakítására tett kísérlet: kilátástalan...

...de ha valaki nem akar beállni a sorba arrogáns karrieristák, szolgálalkú aktatologatók, képmutató álbohémek, harsány médiabohócok, nyalka divatficsúrok és videójáték-függő siralomhuszárok közé, akkor számára a mindennapi lázadás Camus-i útja még mindig járható. A popkulturális



zagyvaságok, a bürokratikus buta szabályok, a politikailag korrekt életidegen előírások és a populista néphergelő szölamok keresztüzében manapság éppen olyan időszerű igazi rock 'n' rollt „játszani” – a fogalom alatt itt elsősorban attitűdöt értve –, mint az 50-es, 60-as években. „Lázadok, tehát vagyok!”



SZÁMUNK SZERZŐI



Virág Zoltán (1966, Zalaegerszeg) egyetemi docens a Szegedi Tudományegyetem BTK Magyar Irodalmi Tanszéken. Kutatási és oktatási területek: 20. századi magyar és világirodalom, kortárs magyar és világirodalom, déli szláv-magyar irodalmi kapcsolatok, kisebbségi irodalmak, filmelmélet, filmtörténet.

Csányi Erzsébet (1956, Ada) egyetemi tanár az Újvidéki Egyetem BTK magyar tanszékén. Tudományos szakterületei: magyar irodalomtörténet, irodalomelmélet, komparatiztika, vajdasági magyar popirodalom, farmernadrágos próza. Foglalkozott Tolnai Ottó, Sziveri János, Fenyvesi Ottó, Gion Nándor, Végel László, Domonkos István, Ladik Katalin, Hernyák Zsóka, Esterházy Péter, Petri György, Garaczi László,

Ivo Andrić, Kertész Imre, Robert Musil művészetével. Tevékenységének szerves része a tudományszervezés és a diákköri tehetségfejlesztés, a tudományos utánpótlás kinevelése. A Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium alapítója és vezetője.

Németh István Péter (1960, Tapolca) tanár, könyvtáros. Tapolcán él.

Tevesz László (1977, Budapest) egyetemi tanulmányait az ELTE BTK történelem szakán végezte, ugyanott PhD fokozatot szerzett. Jelenleg a Műegyetemi Evezős Clubban dolgozik, utánpótlás és felnőtt edzőként.

Csetvei Klára (1966, Gunaras) gyógypedagógusként dolgozik Groningenben, Hollandiában. Évek óta fotózik.





A Vár Ucca Műhely számait a következő üzletekben biztosan meg tudja vásárolni

Relay Café 1446 Aréna – **1148 Budapest**, Hungária körút 48.
Inmedio 2410 Óbuda Auchan – **1033 Budapest**, Szentendrei út 115.
Inmedio 2401 Bp Campona – **1223 Budapest**, Nagytétényi út 37-47.
Inmedio 2417 Bp Pólus Center – **1152 Budapest**, Szentmihályi út 131.
Inmedio 2103 Soroksár Auchan – **1239 Budapest**, Auchan Soroksár, Bevásárló utca
Inmedio 2441 Budaörs Tesco – **2040 Budaörs**, Kinizsi út 1.
Inmedio 2102 Budaörs Auchan – **2040 Budaörs**, Auchan, Sport utca 2.
Inmedio 2104 Törökbálint Auchan – **2045 Törökbálint**, Torbágy utca 1. B/420
Inmedio 2135 Budakalász Auchan – **2011 Budakalász**, Omsz Park 1.
Relay 1113 Érd Stop Shop – **2030 Érd**, Budai út 13.
Inmedio 2126 Solymár Auchan – **2083 Solymár**, Szent Flórián utca 2.
Inmedio 2101 Fót Auchan – **2151 Fót**, Fehérkő út 1.
Inmedio 2847 Dunakeszi -Fót Te – **2120 Dunakeszi**, Fóti út 120.
Inmedio 2150 Maglód Auchan – **2234 Maglód**, Eszterházy János utca 1.
Inmedio 2105 Sz.miklós Auchan – **2310 Szigetszentmiklós**, M0, Háros utca 120.
Relay 1101 Tatabánya MÁV – **2800 Tatabánya**, Győri út 1.
Inmedio 2506 Komárom Igmándi u – **2900 Komárom**, Igmándi út 11.
Inmedio 2112 Salgótarján – **3100 Salgótarján**, Erzsébet tér 5.
Inmedio 2305 Mezőkövesd – **3400 Mezőkövesd**, Mátyás király út 101.
Inmedio 2303 Miskolc Auchan ex – **3500 Miskolc**, Pesti út 9.
Inmedio 2327 Miskolc Auchan – **3527 Miskolc**, József Attila utca 87.
Inmedio 2707 Debrecen Malom... – **4027 Debrecen**, Füredi út 27.
Inmedio 2702 Debrecen Auchan – **4031 Debrecen**, Kishatár utca 7.
Inmedio 2715 Debrecen Tesco – **4031 Debrecen**, Kishegyesi út 1-11.
Inmedio 2706 Fehérgyarmat – **4900 Fehérgyarmat**, Kossuth tér 3-5.
Relay 1702 Szolnok MÁV – **5000 Szolnok**, Vasútállomás, Jubileum tér
Inmedio 2809 Szolnok Auchan – **5000 Szolnok**, Szandaszőlős, Felső Szandai rét
Inmedio 2920 Szolnok Volán Üzlet – **5000 Szolnok**, Ady Endre út 15.
Inmedio 2805 Orosháza Vásárcsarnok – **5900 Orosháza**, Könd utca 47-49.
Inmedio 2830 Orosháza Tesco – **5900 Orosháza**, Vásárhelyi út 23/a.
Inmedio 2220 Kecskemét Auchan – **6000 Kecskemét**, Dunaföldvári út 2.
Inmedio 2209 Csongrád Fő u – **6640 Csongrád**, Fő utca 2-4.
Inmedio 2202 Szeged Auchan – **6722 Szeged**, Zápor utca 4.
Inmedio 2508 Bonyhád – **7150 Bonyhád**, Szabadság tér 12.
Inmedio 2902 Kaposvár Pláza – **7400 Kaposvár**, Kaposvár Plaza, Berzsényi utca
Inmedio 2504 Pécs Árkád – **7622 Pécs**, Árkád, Bajcsy-Zsilinszky utca
Inmedio 2109 Szfvár Auchan – **8000 Székesfehérvár**, Holland fasor 2.
Inmedio 2002 Pápa Kossuth u. 3 – **8500 Pápa**, Kossuth Lajos utca 30.
Inmedio 2915 Nagykanizsa TESCO – **8800 Nagykanizsa**, Tesco, Boszorkány utca 2.
Inmedio 2613 Győr Vásárcsarnok – **9001 Győr**, Herman Ottó utca 25.
Inmedio 2632 Győr Árkád – **9001 Győr**, Árkád, Budai út 1.
Inmedio 2602 Sopron – **9400 Sopron**, Széchenyi tér 13.
Inmedio 2608 Szombathely Szűrcs – **9700 Szombathely**, Szűrcsapó utca 4.
Inmedio 2612 Kőszeg Városház u – **9730 Kőszeg**, Városház utca 5.

Keresse lapunkat a Relay vagy az Inmedio üzleteiben!