

„A mi agyunk téves kapcsolás”: az új hullám találkozása az új érzékenységgel

Absztrakt

Jelen tanulmány az új érzékenység laza narratívájú filmjeit vizsgálja, amelyekben az 1980-as évek budapesti underground zenei szcénájának legjelentősebb előadói és zenekarai szerepelnek. Jacques Rancière „az érzékelhető felosztása” fogalmából kiindulva vizsgálja e filmek poétikáját és politikáját, amellet érvelve, hogy film és zene szinergiája nem csak a kulturális neoavantgárd irányzatokat, hanem egy alternatív nyilvánosságot és disszenzuális stratégiákat is előtérbe helyezett. Elsősorban *A kutya éji dala*, *A pronuma bolyok története*, az *Ex-kódex*, a *Jégkrémbelett*, az *Eszkimó asszony fázik* és a *Rocktérítő* című filmekre támaszkodva a fejezet annak az érzékenységnek az újszerűségét és jelentéseit elemzi, amely az 1980-as évek morális nihilizmusát kifejezte, és az ellenállás ágenciáját megteremtette. Az érzékelhető uralkodó felosztásának a könnyűzenei avantgárd/újhullámos zenekarok szövegvilágában is megjelenő destabilizálását az élő és rögzített zenét tartalmazó jelenetekben a színpadhasználatot, az előadói mentalitást és a képnyelvi jellegzetességeket kiemelve elemzi a tanulmány.

Szerző

Győri Zsolt a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetében adjunktus, itt szerezte PhD fokozatát is. Kiemelt kutatási területei közé tartozik a film és társadalom, a történelem és az emlékezet filmes ábrázolása, különös tekintettel a brit és a magyar filmtörténetre. A brit moziról antológiát (*Fejezetek a brit film történetéből*, 2010) szerkesztett, míg a rendszerváltás utáni magyar mozi kultúratudományos megközelítéseit kínáló kötetek (*Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni filmben*, *Tér, hatalom és szubjektivitás viszonyai a magyar filmben*, *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben*) társszerkesztője. *Filmek, szerzők, kritikai-klinikai olvasatok* című monográfiája 2014-ben jelent meg, a *Travelling around Cultures: Collected Essays on Literature and Art* szerkesztett kötete 2016-ban. A *Hungarian Journal of English and American Studies* folyóirat segédszerkesztője. E-mail: gyorizs@yahoo.co.uk

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.4.5>

„A mi agyunk téves kapcsolat”: az új hullám találkozása az új érzékenységgel

A budapesti underground zenei szcena – bár a politikai enyhülés időszakában kezdett kibontakozni – a kultúrpolitika vele szemben is maradéktalanul érvényesítette a 3T (tűrés, tiltás, támogatás) elveit. A szubkulturális közegben megalakuló zenekarok vagy a tiltott, vagy a tűrt kategóriába kerültek, ami jól érzékelteti a rendszer, különösképpen az államilag támogatott könnyűzenei rendszer által „alternatívoknak” tulajdonított veszélyt. A szcena legfontosabb zenekarai, úgymint a Trabant, a Vágtázó halottkémek, az Albert Einstein Bizottság, a Kontroll csoport, a Neurotic és az Európa kiadó nyíltan vállalták ellenszenvüket a hivatalos zeneiparral szemben, melyet Csatári Bence és Jávorszky Béla bürokratikusnak, monopolisztikusnak, korruptnak és privilégiumokon nyugvónak jellemez (Csatári–Jávorszky 2016: 269–70.).

Jelen tanulmány az új érzékenység filmjeit a mozi és a könnyűzene egymás iránti tudatosságát elmélyítő, neoavantgárd esztétikai kísérletezésnek helyet adó, végső soron pedig a képi és zenei alternatív önkifejezési formákat egyesítő alkotásoknak tekinti. A szokásosan ebbe a csoportba sorolt filmekben túl – vagyis Bódy Gábor *A kutya éji dala* (1983), Szirtes András *A pronuma bolyok története* (1983), Müller Péter *Ex-kódex* (1983), Wahorn András *Jégkrém ballett* (1984), Xantus János *Eszkimó asszony fázik* (1984) és a *Rocktérítő* (1988) című alkotásai mellett – Tarr Béla *Kárhozat* (1987), Ács Miklós *Sőn és Grósz* (1988) és Monori Mész András *Meteo* (1990) című filmjeire is kitekintést teszek, melyek amellet, hogy az underground zenekarokat, zenészeket és dalszövegeket a fentebbiekhez hasonlóan használják, az új érzékenység utóéletét is körvonalazzák. Bár nem teljesen homogén a felsorolt alkotások zenei orientációja, közös vonásuk, hogy nem helyezhetőek el nemzetközileg elterjedt műfaji keretekben, úgymint a zenés film, a musical vagy az életrajzi (dokumentum)film. A jellegzetesen magyar kontextushoz kapcsolódó filmekben a zene és a mozi kapcsolata nem esetleges, ugyanakkor nem redukálható periférikus előadók népszerűsítésére, melynek keretében a mozi, mintegy átvéve a lemezstúdió és a rádióadó funkcióját, nehezen hozzáférhető rétegzenei felvételeket rögzített és terjesztett.^[1] Az új érzékenységet a hivatalos nyilvánosságtól megfosztott művészi szféra és ellenkultúra politikai felhangokban gazdag önreprezentációs kísérleteként értelmezem. Jacques Rancière disszenzusfogalmát felhasználva a zene és a mozi szinergiáit olyan avantgárd stratégiáknak tekintem, melyek (1) a láthatóság késő Kádár-kori struktúráira reflektálnak, (2) az életvilágot uraló kiábrándultságot és a bizonyos elemeiben nihilista élményvilágot szólatatják meg, (3) és a filmekbe illesztett koncertfelvételekkel és dalokkal a hivatalos zeneiparhoz képest a performativitás alternatív formáit dolgozzák ki. Jelen

tanulmány nagyban támaszkodik a hetvenes-nyolcvanas évek marginális művészetét vizsgáló kutatások célkitűzésére, ami K. Horváth Zsolt szavait idézve, „a művészi cselekvést és eseményt – részben, de nem egészében – ki szeretné vonni a tisztán esztétikai gondolkodás fennhatósága alól, s azt – a politikai és társadalmi szférát is magában foglaló – komplex kulturális kérdésként kezelni” (K. Horváth 2010: 124).

Az új érzékenység mint kutatási probléma

A 3T rendszere az államszocialista Magyarországon a társadalmi modernizáció Jürgen Habermas vizsgálta természetének szellemében összehangolt rendszerszintű mechanizmusként és a szolidaritás kommunikatív formáit erodálva uralta az életvilágot. Michel Foucault nyomán a normalizáló bürokratikus intézményeknek kiszolgáltatott állampolgárokról beszélhetünk, akiknek semmilyen vagy nagyon csekély hozzáférésük volt a demokrácia elengedhetetlen feltételét jelentő és az alulról jövő kezdeményezéseket felkaroló nyilvánossághoz. A kulturális élet „normalizációjáért” felelős tiltás-tűrés-támogatás rendszere minden egyes szereplő esetében meghatározta, hogy számára a nyilvánosságot teljesen elérhetővé, részlegesen elérhetővé teszi, vagy abból kirekeszti. A korabeli művészeti élet alternatív nyilvánosságát egy sor kutatás vizsgálta. Novotny Tihamér és Keserű Katalin a Vajda Lajos Stúdió, a periférikus képzőművészeti műhely történetét tárta fel, Szitha Tünde és Dalos Anna a neoavantgárd és kísérleti zenének otthont adó Új Zenei Stúdió fejlődését vizsgálta, Németh György monográfiát írt a vegyes politikai és irodalmi preferenciákkal bíró írók és költők alapította József Attila Körről, Peternák Miklós és Gelencsér Gábor a dokumentumfilmek és kísérleti filmek menedékéül szolgáló Balázs Béla Stúdió történetét dolgozta fel önálló kötetekben, míg a nyolcvanas évek underground és újhullámos zenekarainak rendszerezett áttekintését Szőnyi Tamás, más vetületeit Klaniczay Gábor írta meg, ugyanerről a témáról és korszakról pedig Szemere Anna angolul publikált könyvet.

Ezek a gyakran nonkonformista és/vagy neoavantgárd csoportosulások a tűrt vagy a tiltott kategóriákhoz tartoztak. A Balázs Béla Stúdió alkotóműhelyben is megforduló képzőművészekhez hasonlóan a budapesti underground zenei szcéna tagjait is rendszeresen megfigyelték, és más hatósági eszközöket is alkalmaztak, melyek célja nem más volt, mint „minél inkább leszűkíteni, lehetőség szerint egy – jól ellenőrizhető – helyre koncentrálni ezeket a törekvéseket, hogy se időben, se térben ne legyen módjuk az expanzióra” (Peternák 2014: 15).^[2] Ennek okai a gyakori ellenzéki nézetek hangoztatása mellett a marginális és alternatív kifejezőmódokban keresendő, a disszenzusban, amit Jacques Rancière a megszólalásért folyó harc természetes velejárójaként jellemez, és melynek célja megváltoztatni az *érzékelhető felosztásának* logikáját. Az érzékelhető felosztása „az a mód, ahogy a szimbolikus hierarchia absztrakt és önkényes formái az érzékelhetőségben megnyilvánulnak, ahogy a társadalmi célzatosságot az érzékelhetőség világai, a létezés, a kimondás és a látás előzetesen kinyilvánítja” (Rancière 2011: 7). Az érzékelhető felosztásának kirekesztő gyakorlata – Rancière gondolatmenetében – nem csupán azt határozza meg, hogy ki beszélhet, és ki nem, de a tér, az idő és a kommunikatív aktusok felett is felügyeletet

gyakorol. A francia szerző szerint „a politikai disszenzus nem az eltérő érdekeket és értékeket képviselő egyének vitában kibontakozó konfliktusát jelenti. A konfliktus valódi tétje az, hogy ki beszélhet, hogy mit kell a fájdalom hangjaként meghallanunk, és mit kell mondani ahhoz, hogy valami az igazságosság érveként hangozzon” (Rancière 2011: 2). Mindezek alapján az államszocialista kultúrpolitika és az alternatív kifejezőmódok közötti konfliktus nem esztétikai értékrendek különbségében keresendő, sokkal inkább az esztétikai érték eltérő felfogásában. A Kádár-kori rockzene politikai gazdaságtanát vizsgálva Szemere Anna fogalmaz úgy, hogy „amikor egy lemezkiadó vállalat elutasított egy szakadár vagy szokatlan stílust, döntésüket gazdasági, s nem politikai okokkal magyarázták: a(z elit vagy kisebbségi ízlés kielégítésére törekvő) rétegzenenek nevezett alternatív hangzás eladhatóságát hangsúlyozták” (Saját ford. Szemere 2001: 12). Míg az érték(elési)-rendszer önkényessége fontos sarokköve volt a nyilvánosság felügyeletének, addig a disszenzus éppenséggel az eljárásokhoz kötött kompetenciák, engedélyek és jogosultságok, valamint az elfogadottá / el nem fogadottá nyilvánítás bürokratikus rendszerét kérdőjelezte meg. Röviden: az érzékelés és a megszólalás rendjének újrarajzolását, az addig kimondhatatlan kimondhatóvá tételét, az érzékelhető újrafelosztását követelte.

A régió többi országához hasonlóan a láthatóságra törekvés az underground zenei szcénák alapvonását jelentette. A profi hangstúdiók, technikailag jól felszerelt koncerttermek, célzott marketingtevékenység és sajtótámogatás hiányában a zenekarok házistúdiókban kazettára rögzített felvételei jártak kézről kézre, míg alkalmi fellépéseiket egyetemista/főiskolás rajongók és bohém értelmiségi barátok látogatták. Vályi Gábort idézve, „[a]z underground művészek mintha valóban a föld alatt tevékenykedtek volna, be voltak zárva azokba a nehezen kihasított, s általában földrajzilag is marginális terekbe, ahol a koncertek zajlottak. Az általuk preferált és képviselt kulturális minták és üzenetek csak a szubkultúra kemény magjának személyes kapcsolathálóján szivárogtak tovább, barkácsmódszerekkel sokszorosított folyóiratok és kazetták segítségével” (Vályi 2003: 218). Az avantgárd képzőművészekhez hasonlóan a zenészek is az érzékelhető felosztásának rendszerében a hierarchia alsó régióiban kaptak helyet, ahol a bürokratikus szabályozások, az engedélyek elutasítása, a betiltott kiállítások és koncertek, a rendőrségi zaklatások és az ellenszenves médiareprezentáció a marginalitás közös tapasztalatában erősítette a két csoport kapcsolatát, együttműködési igényét. Klaniczay Gábor értelmezésében a művészeti avantgárd és szubkultúrák egymás iránti tudatosságát történelmi tényezők is erősítették: „Amikor a '60-as évek avantgárd formai kísérletei kezdtek ezoterikussá lenni és elszigetelődni, egyes alkotók úgy próbáltak szert tenni nagyobb közönségre, hogy átvették az ifjúsági szubkultúra bizonyos formai jegyeit. Másfelől pedig ez az ifjúsági szubkultúra intellektuális kidolgozottság és esztétikai megoldások tekintetében kezdett egyre jobban hasonlítani az avantgárd művészeti produkciókhoz” (Szilágyi 1985a: 20). Ezek a csoportosulások a kultúra és a társadalom rendjében idegen mentalitásként ékelődtek be, és a nyilvánosság újraelosztása mellett a disszenzust és a hierarchiák bomlasztását a művészet, a politikailag tudatos állampolgári attitűdök és a demokratikus életvilág alapfeltételének tekintették. A magyar helyzet specifikumát a késő Kádár-kor skizofrén társadalmi dinamikája és az emberek politikai aktivitástól való elfordulása jelentette, ami egyfelől erősítette a szubkultúrák kialakulását, másfelől megnehezítette azok – demokratikus

államokban tapasztalt – megerősödését.^[3] A magyarországi ifjúsági szubkultúrák közül a budapesti underground esetében fonódott a leglátványosabb módon össze a művészi és politikai disszenzus, és alakult ki egy olyan világmeghatározás, mely a szélesebb társadalmi valóság szimbolikus tartópilléreinek elutasításakor polgárlétre támaszkodott. Rácz József megfogalmazásában „a hazai underground szubkultúra [...] nem polgárellenes volt, hanem éppen polgári eszmények – és még inkább életstílusok, életérzések – megőrzését, átmentését célozta (olyan eszközökkel, amilyenek rendelkezésre álltak)” (Rácz 1998: 64).

Ezek a polgári eszmények a nyárspolgári attitűdöktől éppúgy mentesek voltak, mint a kispolgári racionalitástól, és alapvetően a rock and roll radikális, ugyanakkor játékos élményvilága felől építkeztek, és az eszmények/értékrend helyett a művészi eszközökkel és gyakorlatokban formálható és kifejezhető polgári identitást helyezték előtérbe. Klaniczay fentebb idézett gondolatát a pop regisztere felé nyitott avantgárd szemléletmódról K. Horváth (K. Horváth 2010) és Najmányi László (Najmányi 2010) is megerősíti, mégpedig a Spions zenekar és Molnár Gergely akcióművészete kapcsán.

Egyértelmű, hogy Molnár nem eszményekben, hanem egy személytelen és formalista intellektuális ágenciában gondolkodott, a polgári identitás öndekonstruktív, a tér és látvány médiumait használó akcióiban. Ez olvasható ki művészi pozíciójának kiáltványszerű leírásából:

A Spions olyan művészekből áll, akik a rock and roll-t nem kedvtelésből csinálják, hanem kényszerből. Nem show-business számukra, hanem kiképzés. A Spions nem sztárokból áll, hanem katonákból. Nem látványosságban utaznak, hanem cselekvésben. Nem individualisták, hanem aktuálisak. Nem a rock and roll a médiumuk, hanem ők a rock and roll médiumai. Készen állnak egy olyan üzenet közvetítésére, amelyet gyűlölnék. A divat fontosabb számukra az etikánál. Kizárólag a rock and roll törvényeit veszik figyelembe; ezek a törvények kizárólag formaiak. Ezek a törvények, mint minden esztétikai kód, a vízió törvényei. [...] Olyan médiumok, akik pontosan tisztában vannak a helyzetükkel. Az utasítást, melyet követnek, értik is. Gépek tehát, nem pedig emberek. Ily módon nem műveket alkotnak. Amit létrehoznak, velük együtt pusztul. (idézi Szőnyi 337)^[4]

Ez az összetett és ellentmondásokról sem mentes fogalmazvány a rock and roll-t olyan performatív aktusnak tekinti, amely hangok, fények, gesztusok, szövegek előre megszerkesztett folyamába helyezi mind az alkotót (előadót), mind a közönséget. Az előadás és az abban részt vevő szubjektumok viszonya alá/felérendelő; az egyéniség és individualitás leértékelődik, míg az intellektualitás és a szabálykövetés felértékelődik a performansz során, melynek művészi legitimitást az intenzitás és a megismételhetetlenség kölcsönöz. A rock and roll üzenete: kiképzés és pusztulás, egy önfelszámoló gesztus gépies beteljesítése. Ez az üzenet egyszerre tartalmazza a punk jó ízlést és szentimentalizmust tagadó, radikalizmusát sokk-taktikákkal gyakorló attitűdjét, és szólaltat meg sajátosan magyar/kelet-európai felhangokat: az öngyűlöletet és a pusztulásra ítéltséget. A demokratikus kultúrába integrálhatatlan, indoktrinációt magasztaló eszmények Molnár általi dicsőítését K. Horváth politikai gesztusnak tekinti: „a diktatúra jelenlétében nyíltan

magasztalni mindezt, vagy egy besúgókkal átítatott légkörben a kémek – lényegükből, létmódjukból fakadó – etikátlanságát dicsőíteni durva retorikai *rájátszás* volt egy politikai evidenciára” (Kiem. az eredetiben, K. Horváth 2010: 134). Az üzenet tehát egyszerre univerzális és lokális. A punk egyetemes üzenete a zenei és identitásbeli korlátok és skatulyák folyamatos meghaladására, szórakozás- és profitközpontú előadások helyett egy dühös-távolságtartó attitűd militarista színpadra vitelére szólít fel. A lokális (art punk) üzenet az ember (előadó) és a rendszer (zeneipar) viszonyában ismerteti fel az alávetettséget és ezt a szervilis mentalitást a végletekig fokozva, belülről rombolja le: a performansz műlékonyságában megélhetővé teszi a kiszolgáltatottság állapotának pusztulását. Az üzenet olyan akció, amely ösztönösen kapcsolja össze az esztétikait és politikait, a kapocs pedig maga a disszenzus mint eredendő meg nem alkuvás a kádári „aki nincs ellenünk, az velünk van” szellemiségével, amely a korabeli hivatalos művészet és populáris kultúra mellett a társadalmi szférára is rányomta a bélyegét.

Az új érzékenység mozija több ponton kapcsolódik a fentebbiekhez, leginkább abban, ahogy üzenetközvetítőként, médiumként tekint magára: a domináns kultúrába integrálódni nem akaró rock and roll művészetről és underground szcénáról ad hírt. Arról a „polgári” identitásról üzen/számol be/tudósít, melynek a kirekesztettség jutott osztályrészül, és amely az aktivizmustól az akcionizmus felé fordul, ugyanakkor a privát szférába való visszavonulásban és az elidegenedés személyes tapasztalatában társadalmi kortünetet mutat fel. A szóban forgó filmek az érzékelhető hierarchikus felosztottságának a kordokumentumai, ugyanakkor az alá/felérendelő viszonyt esztétikailag bomlasztják, mégpedig a szeriális szerkesztés és permutációs elbeszélő logika, a barkácsolástechnikák, improvizatív eljárások és dekomponált plánok használatával, valamint a közérthetőség elvének megkérdőjelezésével (Pápai 2009: 147). Az új érzékenység játékfilmes irányzatáról írt kulcsfontosságú tanulmányában Pápai Zsolt ezeket mellérendelő kapcsolatoknak nevezi, melyek a filmek transzgressziós, Gesamtkunstwerk jellegével és az önként vállalt dilettantizmussal kiegészülve az akadémikus stílus nyílt kritikáját fogalmazták meg. Pápai szavaival „[a] profizmus tagadása a szeriális elvet érvényesítő építkezésben, az elemek közötti rangsorolást hanyagoló közelítésmódban, azaz a mellérendelés poétikáján látszott legerőteljesebben az új érzékenységben” (149).

A hangosfilmekre jellemző mediális hierarchia, vagyis a zene mozgóképnek történő alárendeltsége ugyancsak megbomlott. A filmekben megszólaló dalokból hiányzott a filmzene hagyományos, a jelenetek dramaturgiai fokozását szolgáló funkciója, de éppúgy hiányoztak a zenére komponált montázsszekvenciák, az érzelmi atmoszférateremtést, a karakterábrázolást vagy a képi motívumok értelmezését szolgáló zenei betétek. A zene hallhatóvá és autonómmá vált, egy képekkel nehezen kifejezhető érzékenység és tapasztalat médiumává. Hasonlóan atipikus volt a zenészek filmes jelenléte, ami – a szokásostól eltérően – nem tekinthető sem közönségvonzó vendégalakításoknak, sem sztárimázsépítésnek. A zenészek szubkulturális identitásuk és életmódjuk autentikus megtestesítőiként, az értelmiségi fiatalokra jellemző kiábrándultság és irányvesztettség médiumaiként jelentek meg. Az underground figurák történetekbe emelésének

okait is megvilágítja Bódy Gábor válasza arra a kérdésre, hogy miért osztotta magára a *Kutya éji dala* főszerepét: „Úgy éreztem, hogy én saját úgynevezett művészi tévelygésem, önigazolási törekvéseim talaján állva mélyebben ki tudom bontani ezt a figurát, mint egy színész, aki biztosabb a feladatában, az utánzásban, s akit esetleg elcsábítanak a szerep külsőségei” (idézi Kovács 1983: 13).

Az új érzékenység forrása, filozófiája és a rockzene ágenciája

A filmes új érzékenység újdonsága a létező szocializmus mélyen beágyazott viszonyait – a világ belső ellentmondásait, lakóinak érték- és identitásválságát – felfedni képes ágenciához kötődik. Újdonságról beszélek, holott Jeles András *A kis Valentinója* (1979) már egyértelműen ebbe az irányba tapogatózott, amikor felmondta a művész és a paternalista hatalom között fennálló hazug egyezséget. Ebben a gesztusban Gelencsér Gábor a hetvenes évek paraboláival való szakítást ismeri fel, szakítást azzal a beszédmóddal, amely az atyáskodó hatalom és annak lekezelő képviselőivel szembeni egyéni és közösségi frusztrációkat a nyílt kritikát mellőzve juttatta érvényre, így az elégedetlenséget úgy fejezte ki, hogy hallgatólagosan elfogadta a rendszer művész felett gyakorolt hatalmát. Hovatovább nemcsak elfogadta, de legitimálta is az érzékelhető elosztásának aktuális formáit, indirekt módon tehát hozzájárult a konszenzushoz, ami hierarchiákat felállítva szabályozta, hogy ki, miről és hogyan beszélhet. Gelencsér szerint Jeles célja *A kis Valentinó*ban „megsejtenni valamit a konkrét társadalmi-történeti meghatározottságába belegabalyodott emberi lét nagyságából, méghozzá úgy, hogy ehhez ne kelljen – szükségszerűen – ideologikus modellé, allegóriává, szimbólummá, metaforává stilizálni a bemutatott világot, illetve történetet” (Gelencsér 2002: 408). A disszenzus a tiltakozásnál radikálisabb művészi ágenciát jelent, a hamis társadalmi béke elutasítását nem egy eszményített értékrendre hivatkozva, „nem a szabadsághiány analitikus-kérdező-oknyomozó attitűdjével teszi, hanem a helyzet pusztá rögzítésével: *ez van*” (Kiem. az eredetiben, Gelencsér 2002: 396). Amikor Jeles lemond az ellenállás puha formájáról, valójában arról mond le, hogy az utópikus jövő nézőpontjából olvassa a jelent: a „tét nélküli ideologizálásról” mond le (Gelencsér 2002: 281). Ehelyett a szocializmus társadalmi-ideológiai projektjének a kudarcát tényként kezeli, az életvilágot pedig labilisként, tervezhetetlenként és kiüresedtként ábrázolja. Gelencsér megfogalmazásában Jeles „nem »megírni«, sokkal inkább »kiolvasni« igyekszik a »mindennapi élet fantasztikumát«; számára látvány és sors megjelenése a vásznon nem cél, hanem forrás, amelyből nem összeáll, sokkal inkább lefoszlik a jelentés” (408–9.).

*A kis Valentinó*ban ábrázolt stagnáló világot mutatják be az új érzékenység filmjei is, ugyanakkor a mindenre kiterjedő hiányérzetet, kilátástalanságot és a létező szocializmus nihilizmusát nem a társadalmi valóság közegében, hanem az underground zenei regiszterével ragadják meg: az egyén és a világ feszültségének zenei-színpadi eszközökkel való megszólaltathatósága és előadhatósága válik fontossá.^[5] A siralmas állapotokat nem megmagyarázni szeretnék, hanem a rock and roll nyelvén kifejezni. Molnár Gergely kiáltványának szellemében azt mondhatjuk, hogy az üzenetük csupán annyi, hogy minden (kép, hang, test, tér stb.) közvetítő: médium. Bár kissé más

kontextusban, de ezt hangsúlyozza Szilágyi Ákos is: „[k]özös, hogy személyes és művészi erőfeszítéseik arra összpontosulnak, ami levezethetetlen a személyben, ami *elvehetetlen tőle*. Az új érzékenység az – ami: leírható és értelmezhető, de nem lehet ideológiát csinálni belőle. Vagyis: a közösség alapja itt az, hogy nincs közösség és közösködés senkivel és semmivel. Az ideológia: az ideológianélküliség, ideológián túliság” (Kiem. tőlem. Szilágyi 1985a: 27).^[6]

Az ideológiai keretek elutasítása a zenei underground alapvonása volt. A rendszer legitimitásválságával párhuzamosan szembevető volt az ifjúsági kultúra terjedése és olyan rock and roll zenekarok szubkulturális népszerűsége, melyek az „ez van” életérzés megosztását fontosabbnak tartották a fanatikus heroizmusnál. Az elvehetetlen, elidegeníthetetlen életérzés természetes részét maga a zene jelentette, így nem meglepő, hogy több korabeli dalnak a rock and roll regiszter volt a közvetlen tárgya, úgymint az Európa kiadó *Fiatal magyarok* (1997) című dalának: „Fiatal magyarok rázzák az utcát / Budapest remeg és maguk se tudják / hogy ezt a rezgést melyikük hozta / a külvárosból a belvárosba”. Ezzel cseng össze a Neurotic *A Rock’n’roll az...* (1988) című Pajor-szerzeménye, ahol a zene ugyancsak életfontosságú, önteremtő és nehezen definiálható, ugyanakkor az identitás lényegéből fakadó (a devianciától, nonkonformizmustól sem mentes) városi erőként jelenik meg: „Mikor a nap lemegy én felkelek / felcsörgetem a partnerem / és azt üvöltöm az utcán / hogy a rock’n’roll az nem egy tánc”. A Kontroll csoport *A rock’n’roll egy állat* (1993) című száma a hatalom számára veszélyes, kontrollálhatatlan zenéről, a rock hierarchiákba beépíthető, de azokat felforgatni is képes erejéről beszél:

A rock’n’roll egy állat

veszélyesebb nálad

a tenyeredből eteted őt

A rock’n’roll egy ember

nem tarthatod szemmel

nincsen annyi szabadidőd

A rock’n’rollból élsz

A rock’n’rolltól félsz

A hagyományos motivációs struktúrák viaszosulásával párhuzamosan az ifjúsági szubkulturák a társadalmi és egzisztenciális bizonytalanság kitüntetett helyeivé váltak. Rácz József „a többségi kultúra és szubkultúra szimbolikus univerzumai közötti, az előbbiből az utóbbi felé irányuló mozgásnak két formáját – a kirekesztettséget és a kivonulást – különbözteti meg (Rácz 1998: 52). A

nyolcvanas évek underground zenei szcénájához kötődő szubkulturális formációit a kivonulás, a hivatalossal össze nem egyeztethető valóságmeghatározás, a disszenzus jellemezte, ami a diktatúra természetéből adódóan a láthatóság rendszeréből való kirekesztettséggel járt. A csoport valóságmeghatározásában a bizonytalanság aktív szerepet játszott, mégsem a külső tényezők összhatására létrejövő siralmas állapotot jelölt. A bizonytalanságot nem elszenvadni és túlélni, hanem kiprovokálni és megélni kellett. Az identitás elbizonytalanítása és lecsupaszítása az identitás újraformálásának, valamint az elidegeníthetetlenül emberi én-elemek megtagasztalásának az eszköze volt, éppen ezért nem jellemezhető nihilizmusként. Az elbizonytalanodás, az értékválság és a lecsupaszodás folyamatában rajzolódott ki az egyén magidentitása és alakultak ki a művészi önkifejezést megalapozó személyiségjegyek. A nihilizmus helyetti énkeresést hangsúlyozza Szilágyi Ákos is: „Az új érzékenység exhibicionizmusa helyett talán – Pilinszky János kifejezését idézve – a művészet »új meztelenségi fokáról« kellene beszélni. Ne feledjük, hogy ez az »én« nem szellem, nem tudat, hanem a tovább már nem bontható egzisztencia. Ezért vonzódik az elementárishoz, a vadhoz, az ösztönöshez, a primitívhez, a már-már állathihoz. Csak külső látszatokon túlhaladva érzékelhetjük ezt az »én«-állapotot” (Szilágyi 1985a: 29). Az énkeresés alapjául szolgáló elidegeníthetetlenül emberi impulzusok sokszínűségéből – a Vágtázó halottképek tagjainak tobzódásából egy ösztönös-archaikus énvilágban, a Bizottság zenészei számára fontos játékos-hedonista diszpozíciókból, Pajor Tamás animális-hedonista személyiségjegyeiből, valamint Méhes Marietta naiv-érzéki és Víg Mihály ösztönös-bensőséges énállapotaiból – fejlődnek ki a magyar underground rockzene egyedi „nyelvjárásai”.

Bódy Gábor pontosan érzékeli, hogy az underground zenekarok és zenészek világmeghatározása és énkeresése nem nihilizmusban gyökerezik. Nem véletlenül osztja *A kutya éji dala* egyik szerepét Grandpierre Attilára, aki a VHK egyik első koncertjét a következő szavakkal vezette fel: „Mi nem szórakozunk! Nehogy azt higgyétek, hogy itt szórakozni fogtok. Aki szórakozni akar, tűnjön haza. Otthon szórakozzon, a tévé előtt! Itt valami egészen mást fogtok kapni!” (Seszták 1988: 88) A punk előre kitervelt sokk-taktikáján túl ezek a szavak a koncertterem közösségi világteremtés céljából történő elfoglalását konstatálják. A közösségi világteremtés Grandpierre felfogásában szorosan kapcsolódik a népzenehez, ami olyan szertartásos és mágikus zene, amely „letisztult állapotban, belső szükségszerűségből születő, minden sablontól mentes [...] öntörvényű, saját belső tartalmát a legkövetkezetesebben és a legteljesebben ragadja meg, és elemi erejű, az »én« teljes hatóerejével születik” (Seszták 1988: 88). A VHK spontán születő, a természeti erők nyersességét a természeti népek mágikus valóságértelmezésével vegyítő zenéjének társadalmi elkötelezettsége – vagyis, hogy visszajuttassa „a nép önkifejezési formáit a néphez” (Seszták 1988: 89) – az aktuális kultúrpolitikának és a népi demokrácia hivatalos valóságképének félreérthetetlen kritikája volt.



A kutya éji dala (Bódy Gábor, 1983)

Ezzel összhangban *A kutya éji dalát* „népfilmnek” tekinthetjük, mely tudatosan zárkózik el a korabeli valóság ideologikus ábrázolásától, és a VHK spontán energiákban születő zenéjéhez hasonlóan a kortársak hangját vagy inkább frusztrációkkal teli üvöltését autentikusabbnak tekinti a pártideológiai szólamoknál. Jeleshez hasonlóan Bódy is a céltalanság és irányvesztettség állapotrajzát kínálva konstatálja az államszocialista rendszer (mint társadalomjobbító ideológiai kísérlet) kudarcát, és egy nyíltan disszenzuális pozíciót vesz fel. Jósvai Péter szavaival „*A kutya éji dala* teljesen olyan, mint az *Ifjúság* – megint teljes hülyét csinált mindenkiből a rezsim oldalán. Azt hihették, hogy kaptak maguknak egy új mai magyar filmet, de helyette egy hatalmas tablót kaptak, egy gigantikus tanulmányt arról, hogy mennyire rossz és halott a magyar életvalóság”. A film teátrális pózai, alig hallható párbeszédei, felnagyított Super 8-as és videóra rögzített képei az amatőr film felé tett tisztelegéssel túl a koherens történetmesélés lehetetlenségét példázzák a társadalmi konszenzus széthullásának világában. Bódy koncepciózus módon vonzódik a rászteres és zajos képhez, mintha a filmes akadémizmus makulátlan beállításai már mindig is látszatvalóságot ábrázolnának, vágyképek lennének. *A kutya éji dalában* a filmművészet konszenzuális képformájával éppenséggel az underground zenekarok koncertfelvételei állnak szemben: ezek az alacsony felbontású képkockák képesek kifejezni az emberi viszonyokat uraló apátiát és megmutatni a zenében kibontakozó énkeresést, legáltalánosabb szinten pedig a késő Kádár-kor tárgyi kultúráját és mentalitásformáit. Paradox módon az alacsony felbontás nagy felbontássá válik, amennyiben „a nagy felbontás azt jelenti, hogy 30 évvel később, ha megnézed a filmet, benne lesznek a részletek a valóságból: autók, bútorok, ruhák, divat, ahogyan pénzt kerestek, ahogyan beszéltek, ahogyan szeretkeztek, ahogyan az autókra és fegyverekre gondoltak. A nagy felbontás egy kultúr-antropológiai aspektus” (Jósvai).

A disszenzus színpadra vitele

Az új érzékenység filmjeiben szereplő zenekarok színpadhasználatát, a fentebbiekhez kapcsolódva a „low-fi” jelzővel illethetjük, ami a komoly hiányosságokat mutató infrastruktúra mellett a sztárok látványosságteremtő előadástílusát, illetve a hagyományos koncertekre jellemző szórakoztató elemeket is nélkülözte. Klaniczay Gábor korabeli beszámolója Víg Mihály színpadi

személyiségéről érzékletes képet kínál minderről:

Emlékszem, állandó baj volt a szereléssel, elment a mikrofon, elszakadt az egyik gitár húrja, több számot újra kellett kezdeni [...] Ebben a zűrzavarban Víg Mihály mégis ura maradt a helyzetnek. Mintha lett volna valami szándékosság, őszinteség abban, ahogy a bukdácsoló előadást, az amatőr színvonalon megmaradó zenélést kíméletlen rendezetlenségében szabadította rá a közönségre. A sokszor megbicsakló előadás romhalmaza, törmeléke alól kandikált ki, súlyos sebekből vérzett és talán ettől vált hitelessé ez a hajdani tinédzser-idillekről, ábrándozásokról szóló líra. (Klaniczay 2003: 377)

Eltűnt a színpadi tér nagykoncertekre jellemző kitüntetett és megbecsült jellege, de ugyanúgy hiányzott a közönség és az előadó fizikai elválasztottságát verbális kontaktussal és heves gesztikulációval kiegyensúlyozó dramaturgia is.^[7] A hivatásos zenészek és hivatalos közegek együttes irányítása alatt álló szórakoztatóipar az érzékelhető kirekesztő felosztottságát és a torz nyilvánosságot jelképezte a szubkultúrák számára, melyeknek nyíltan vállalt amatőrizmusa erkölcsi fölényt sugallt, és a csak a kulturális periférián megteremthető autentikusság élményét kínálta.

Egyetértek Pápaival, aki szerint az új érzékenység filmjeiben „az underground zenekarok nem csupán az ábrázolás médiumai, hanem annak tárgyai lettek, mégpedig jelentékeny részben a nyilvánosságban elfoglalt pozíciójuknál fogva [...] [A]z alternatívok szerepeltetése tehát automatikusan vonta magával a nyilvánosság problematikus felvetését” (Pápai 2014: 150–1.). Pápai érzékenyen elemzi a hierarchikus és ellentétes valóságmeghatározásokon alapuló nyilvánosságok filmes jelenlétét. Szirtes András *A pronuma bolyok történetének* egyik jelenetében szereplő alak felforgató-disszenzuális gesztusait olyan, a filmmédiumra vonatkozó önreflexív megnyilvánulásként vizsgálja, ami a színpadhasználat általam vizsgált transzgresszív politikáját idézi. A szóban forgó jelenetben az egyik szereplő a filmművészetet komolyan vevő rendezőket hülyékként aposztrofálja, reményét fejezi ki, hogy a közönség soraiban is sok hülye ül, illetve, hogy egyszer minden néző meghülyül, saját mondandóját hülyeségnek nevezi, majd Grandpierre Attila fentebb idézett provokatív stílusában üzen a közönségnek: „Talán jobb lenne, ha már most kimennél a moziból. Addig én várok. Van időm. Ráérek...”. A közérthetőség és jóízűség határait feszegető monológ imitált infantilizmusa mögött a korabeli viszonyok pontos láttelepe olvasható ki, amit Szemere Anna „a »legitim«, a hivatalos és tiszteletreméltó művészet, valamint az elutasított, tiltott és üldözött művészet” konfliktusaként jellemez (Szemere 2001: 51).

Paternalizmus és nonkonformizmus – vagyis az akadémikus formát preferáló, pozíciójukat féltő szerzői filmesek és a kísérletező szemléletű rendezők – egyenlőtlen harcában a hülyéskedés hasonló szerepet tölt be, mint a Víg Mihály koncertfellépései kapcsán megidézett amatőrizmus: éppen azért hat az autenticitás erejével, mert nem tartja tiszteletben a hamis játékszabályokat, a hatalom által legitimált és a hatalmat legitimáló művészet komolyságát, profizmusát. Az infantilizmus és a mimikri hasonló esetére hívja fel Pápai a figyelmet a *Jégkrém ballet* kapcsán, különös tekintettel a *Békásmegyer* című dal szövegére, mely egyszerre idézi meg és figurázza ki a

mozgalmi dalok komolyságát:

Kelj fel, kelj fel, vár a munka, vár a gyár

Kelj fel, kelj fel, vár a hivatal, vár a vár

Az ágyból gyorsan kikelek

A mosdóba kiszédelegek

Borotválkozok és fogat mosok

Addig se nagyon gondolkodok

Mert tipikus mai munkaező vagyok

A békásmegyeri rabszolgatelepen lakok

A munkásmozgalmisságot dicsőítő beszédmod komolyságát a végigbulizott hétvégét követő reggel kapkodásának a leírása ellenpontozza. A másnaposan induló hétköznapon a felkelés komoly fizikai és lelki kihívást jelent: a szóhasználat teljességében mentes a forradalmi és magasztos konnotációktól. Az idealizált munkásképp helyett a jelenet táskás szemű, kissé illuminált emberhordát mutat, akik alig férnek el a szűk terekben. Hasonlóképpen, a békásmegyeri panellakás, mely a hivatalos diskurzusban a szocialista jóléti állam jelképe, az ott lakók számára rabságuk szimbólumaként jelenik meg. Az államszocialista nyilvánosság legitimálta idealizált Békásmegyer-képpel össze nem egyeztethető ábrázolás természetesen felkeltette a cenzorok figyelmét, és a filmet csak alkalmi vetítéseken láthatták a nézők, a hanganyag pedig legfeljebb a kalózmásolatoknak köszönhetően tudott elterjedni.

A láthatóság és hallhatóság feletti adminisztratív kontroll, mely eredetileg és elsősorban a politikailag kifogásolható tartalmak kiszűrésére irányult, az új érzékenység filmjeiben az élet minden területén jelenlévő felügyeletként kerül ábrázolásra. Ezzel párhuzamosan, minden olyan szubkulturális és művészi megnyilatkozás a disszenszus jelentését hordozza (vagyis politikai), ami a nyilvánosság szerkezetének hierarchikus viszonyaira reflektál, akár mert kifordítja, akár mert dokumentálja azokat. Az elsőre kínál példát a *Jégkrémbelett* egyik jelenete, amelyben az 1982-es labdarúgó-világbajnokság döntőjének közvetítését feLugossy László, mint tele-sámán szakítja meg. A szocialista televízió közszolgálati jellegét problematizálja a Bizottság frontemberének *A szerelem a világon mindenütt egyforma, csak nálunk egy kicsit más* című kiselőadása, az ismeretterjesztő-népművelő műsorforma szubverzív imitációja (mimikrije). feLugossy nem kizárólag – a szerelem ihlette dadaista meditációt aktképekkel vegyítő – gerillaadásával provokál, hanem inkább azzal, hogy a televíziós népművelés iránti társadalmi érdektelenségre, a közszolgálati magasztos eszményének elértéktelenedettségére mutat rá. Értelmezésemben az egyértelmű nemtetszésüket kinyilvánító focirajongók a szellemi gyarapodással szemben a

szórakozáshoz való joguknak adnak hangot. A jelenet a közmédia korabeli viszonyairól kínál pontos diagnózist, a politikai irányítás alatt álló nyilvánosságról, ami a hatalom legitimációs válságának köszönhetően maga is megalkuvásokra kényszerül. Szembetűnő a párhuzam aközött, hogy a televízió egyre inkább apolitikus, a pusztá szórakoztatást szolgáló tartalommal képes legitimitásra szert tenni, míg a hatalom a populáris kultúra óvatos szponzorálásával tudja elfedni legitimitásválságát. A gyengülő társadalmi támogatottsággal szembesülő rezsim az egyre inkább *depolitizálttá* váló nyilvánosság felügyeletével hatalmát, pontosabban látszathatalmát fitogtatta. Ugyanakkor a nyilvánosság politikai felügyeletének leértékelődésével párhuzamosan egyre inkább felértékelődött a társadalmi kontroll, az egyetértés arról, hogy a jó ízlés és a közérkölcsvédelemre szorul. *A kutya éji dalában* a média nem televíziós adás, hanem egy televíziós stáb formájában jelenik meg, akik a VHK tagjaival szeretnének beszélgetni. Az intézményes és szubkulturális identitások szembenállását a ruhaviselet, a testtartás és kameratudatosság mellett a riporter közhelyes kérdései és az interjúalanyok irreleváns válaszai érzékeltetik. A kérdező és a válaszadók elbeszélnek egymás mellett, a konszenzushiány teljes a tekintetben, hogy melyek az aktuális problémák, hogy miről érdemes beszélni, és miről nem. A közös nyelv egyetlen pillanatra jön létre, de akkor is a nyilvánosság kapuinak bezárultához vezet. „Nem azért születél, hogy mászkálj az utcán, mint egy kis pók, bazd meg” –, mondja a zenekar egyik tagja a mikrofonba, mire a megilletődött riporter az operatőrre néz, majd kijelenti: „Nem, ezt nem vehetjük föl.” A szitokszó talán öntudatlan, talán szándékolt használata azonnal aktiválja a média kontroll-szerepét (közérkölcsvédő szerepét), ugyanakkor azt is félreérthetlenné teszi, hogy a disszenzus nyelve egyedül azt akarja kimondani, hogy nincs közös nyelv.

Az új érzékenység filmjeiben számos – a nyilvánosság természetrajzát felvázoló – mediális gerillaakciót és nyelvi provokációt találunk, ugyanakkor a nyilvánosság és védőkorlátai a fizikai terek viszonyában is megjelennek. A *Rocktérítő* egyik jelenetében Pajor Tamás a Fiala Művészek Klubja kapujában arról vitatkozik az egyik bennfentessel, hogy van-e joga belépni a szórakozóhelyre. Pajor érveiben – „fiatal művész vagyok” – és az intézményt felügyelő személy ellenérveiben, miszerint az általában részeg Pajor több ízben inzultálta a vendégeket és megsértette a jóízlés határait, a nyilvánosság két kibékíthetetlennek tűnő felfogása feszül egymásnak. Jelen esetben a disszenzus a terek feletti kontrollt megalapozó tudások és szabályok legitimitását kérdőjelezi meg, azt, ami alapján eldől, hogy ki lehet bent is, és ki lehet csak kint. Az *Ex-kódex*-ben szereplő Hashshashin szekta térhasználata ezeket a szabályokat hágya át, többek között abban a jelenetben, amikor a csoport (a budapesti zenei underground számos tagjával a sorai között) megjelenik egy témába vágó egyetemi előadáson. Beszédes adalék, hogy a szektatagokon kívül szinte senki nincs az előadáson, így kisajátíthatják, illetve sajátos szubkulturájuk köré szervezhetik a nyilvános teret.

Színpadra vitt identitásválság

Az underground zene disszenzuális volta abban is megnyilvánult, ahogy az identitásválságot

színpadra vitte. Az alábbiakban Xantus, Bódy és Wahorn rendezéseiben vizsgálom meg az előadók válsághoz és identitáskereséshez fűződő egyedi viszonyát. Az *Eszkimó asszony fázik* főszereplője (Méhes Marietta) egy életével elégedetlen fiatal feleség, aki beleszeret a nemzetközileg elismert zongoristába, majd maga is belekóstol a zenei karrierbe. Első fellépésén egy munkásfiatalokból álló férfiközönség előtt lép fel. Méhes félrészeg, fejüket rázva ordító és vadul táncoló csövesek és rockerek előtt rock-blues dalt énekel. Ruházatuk, viselkedésük és maga a zene pontos képet fest a rajongók élményvilágáról: míg a borszerkók a robbanékony férfiasságot hangsúlyozzák az énekesnő szexi, testre simuló ruhája és erős sminkje a nőiességet, mint látványosságot helyezi előtérbe.

A film későbbi jeleneteiben az explicit szexuális öltözködés eltűnik, a zene kifinomultabbá, szövegcentrikussá válik, a közönség pedig visszafogottabbá. Két különböző szubkultúrát látunk, a koncertek hangulata a fiatalok társadalmi helyzetét is olvashatóvá teszi. Szemere Anna nyomán az egyiket a keményrockot preferáló nyájmentalitással és hipermaszkulin értékrenddel bír, valamint a munkásközösségekre jellemző hősiességkultuszt követő csövesek szubkultúrájaként, míg a másikat a középosztálybeli marginalizált fiatalok körében népszerű, a paternalista, antidemokratikus intézmények és viszonyok ellen lázadó avant-rock szubkultúráként írhatjuk le (Szemere 2001: 40–42.). Ez a különbség a koncert közösségi élményét strukturáló dinamikában is megmutatkozik: a csövesek a vad bulizást és a hagyományos szórakozást szolgáló színpadi produkcióra vágytak, míg a bohém-értelmiségi közönség tagjai visszahúzódó megfigyelőként, ugyanakkor feszélyezettség nélkül vettek részt a koncerteken, hasonlóan a zenészekhez, akik próbateremszerű, intim térnek tekintették a színpadot. Tünetértékű, hogy a fellépéseknek otthont adó termek többségében nem volt színpad, esetleg csak egy alacsony pódium, ami testközeli kapcsolatot tett lehetővé néző és előadó között. Ezért is tud az *Eszkimó asszony fázik*-ban Méhes olyan könnyedséggel odasétálni a közönség soraiban álló férjéhez, mintha csak a szobából menne ki a konyhába. Mindezt egy szám közben (a dal instrumentális része alatt) teszi, ami a színpad térbeli nyitottsága mellett az élő zene formális (dramaturgiai) kereteinek a felbomlását is érzékelteti.^[8] Az underground zenekarok színpadhasználatára kapcsán hasonló megfigyeléseket tesz Rácz és Zétényi is: „Mindez a változékonyságot és mellérendelést fejezte ki: az énekesek és a többi zenész, a zenészek és a közönség viszonyában, szemben a hierarchizáló keményrockkal és más popműfajokkal” (Rácz – Zétényi 1998: 43). Az itt megfogalmazott mellérendelő viszonyok – a testközelség, a színpad és a nézőtér közötti feszültség megszűnt, a fent és a lent tereinek az átjárhatósága – úgy számoltak fel bizonyos korlátokat, mint a Pápai Zsolt nyomán fentebb bemutatott esztétikai megoldások: a disszenzus nyelvét beszéltető alkotásmód a meglévő hierarchiákat belülről bomlasztotta.

A koncertélmény megidézése a résztvevők motivációinak és szociokulturális háttérének az érzékeltetése mellett cselekményvezetési szereppel is bír Xantus filmjében. Méhes Marietta saját hangját a férfiak dominálta underground zenei szcénában találja meg: művészi személyiségének kiteljesedése ugyanakkor elválaszthatatlan az érzelmi válságtól, ami a férje iránt érzett szerető felelősség és a zongoristához kötődő erotikus vágyódás konfliktusából fakad. Művészi

érzékenységét az ideg-összeroppanás egyre fenyegetőbb réme hívja életre; frusztrációkkal teli énekhangját és az elveszettséget tükröző előadásmódját a szorongás elidegeníthetetlenül emberi állapotának színpadra viteleként értelmezem.



Eszkimó asszony fázik (Xantus János, 1984)

Méhes melankolikus alakítása *A kutya éji dalában* hasonló érzelmi hasadtságból táplálkozik. Szexuális motiválatlanságtól és általános fásultságtól szenvedő férjétől elhidegül, az állandó veszekedések elől, kisfiát hátrahagyva, Budapestre menekül. Az egyik sorsdöntő veszekedés során férjét impotensnek nevezi – „Még megbaszni sem tudsz!” –, ami a maszkulinitás válsága mellett a testi kapcsolatok általános kiüresedtségére is utal. Az új érzékenység filmjeiben a szexuális aktusok kevés örömet kínálnak és animálisak, többek között azért, mert a férfiak rendszerint hátulról, a szemkontaktust ellehetetlenítő és az érzelmességet leértékelő pozícióban teszik magukévá partnerüket. Az intimitást nélkülöző, vegetatív állapotú párkapcsolatból Bódy filmjének hősnője a pezsgő budapesti underground világban keres menedéket, és hamarosan a színpadon látjuk viszont, ahol a Bizottság *Szerelem* című dalát énekli Wahorn Andrással. A dal eksztatikusan ismételt soraiból – „Már megint itt van a szerelem / Már megint izzad a tenyerem / Köpni kell / Minek? Minek? Minek? / Szerelem, szerelem, szerelem / Köpni kell! Pű!” – teljesen hiányoznak a szentimentális-romantikus felhangok, ugyanakkor a szerelemről olyan megzabolázhatatlan erőként beszél, ami egyszerre indít be és borít ki. Míg a romantikus költészetben és a könnyűzenei dalokban a szerelem egy széthulló világban a személyes integritást biztosító érzelmeként jelenik meg, addig itt a szétforgácsolódnak az én alapélményeként. A szerelem szokatlan tapasztalatát erősíti a fokozatosan hisztérikussá váló éneklés és egyre vadabb színpadi mozgás, ami vokális orgazmusban (vagy éppenséggel halálhörgésben) éri el a csúcspontját. Az előadás felfokozott hangulatát sem figyelmen kívül hagyva úgy fogalmazhatunk, hogy a *Szerelem* című dal nem szerelemellenes, hanem szerelmesdal-ellenes.

A színpad szubverzív használatára további példát kínál a *Jégkrém-ballett* hosszú koncertjelenete, melyben az előadók inkább egy bohém házibuli vendégseregének, semmint zenészeknek tűnnek. Egyesek korcsolyában lépnek fel, mások üres üvegek körül táncolnak és csak az énekrészekre ugranak oda a mikrofonokhoz, efZámbó István a színpadon fekvé monologizál, miközben feLugossy lovaglopálcával csapkodja meztelen fenekét, egy szám erejéig pedig Wahorn kislánya is

megjelenik a színpadon. A kaotikus koreográfia, az improvizatív elemekben tobzódó előadásmód, valamint az egyetlen rövid strófa ismétlésén alapuló, végtelenségig elnyújtott dalok nyíltan szembementek a szórakoztató slágerek képviselte könnyűzenei irányzattal, és változtatták a koncerteket infantilizmust sem nélkülöző avantgárd happeningekké.

Míg Xantus János *Eszkimó asszony fázik* című filmje Méhes Marietta énekesi pályafutásának csúcsát, majd Amerikába távozását örökíti meg, a *Rocktérítő* Pajor Tamás identitáskeresésének a legdrámaibb fejezetébe kínál bepillantást. A Neurotic frontemberének kompromisszumok nélküli életéről szóló filmet végül maga az élet rendezte: Pajor megtérése és radikális életmód- és értékrendváltása. A magyar underground rockzene koronázatlan királyának dalszövegei zenészek egész generációit ihlették meg, míg Pajor zabolátlan önpusztító életvezetése (Gémes János Dixie-t leszámítva) legfeljebb az angolszász rockzene világhírű és korán elhunyt sztárjainak devianciájához volt mérhető. Xantus a következőképpen jellemzi a főszereplő személyiségének átalakulását: „Előtte mintha nem talált volna kapaszkodókat, mintha a semmit markolászta volna, most pedig nagyon biztos és világos, egyértelmű tájékozódási pontja van, amihez képest mindent viszonyítani tud. Ugyanakkor ez együtt járt személyiségének elszegényedésével” (Barabás 1988: 22). A tévelygő Pajor egyszemélyes intézmény volt, a marginális-disszenzuális rockzene megtestesülése, aki tudatosan építette sztárimázsát, és aki lebilincselő színpadi jelenlétével komolyan feladta a leckét az államilag támogatott szakmának.



Rocktérítő (Xantus János, 1988)

Xantus filmje a rock iránt végletesen elkötelezett emberről szól, olyasvalakiről, aki ösztönösen ráérez a rock and roll tömegmozgósító erejére, a zene közösségformáló lehetőségeire, ugyanakkor pontosan érti, hogy ehhez elkötelezett rendezvényszervezőkre, profi hangosításra és fénytechnikára van szükség. Pontosán azokra a technikai és technikai erőforrásokra, melyet csak a nyilvánosság underground zenekaroktól megtagadott szegmense élvezhetett, és amelynek élvezete során elveszítette kapcsolatát a rockmentalitás gyökereivel. Pajor disszenzusa a képmutató magyar popszakmával való egyet nem értést képviselte, mert olyan tehetségből fakadt, ami nem mintákat imitált, hanem eredetit teremtett, ami világviszonylatban is jelentős látomásokat és nemcsak utánérzéseit/utánérzéseket foglalt zenébe. A gyermekcipőben járó zeneipar mellett a hazai politikai és társadalmi viszonyok is érvényesülése ellen dolgoztak. Xantus szavaival: „Magyarország nem alkalmas arra, hogy itt az igazi rock meg tudjon élni. Mert az az

ember, akiből olyan indulattal robbannak ki a dolgok, hogy még a hallgatóság utolsó soraiban is erősen hallatszanak, az nem tud olyan környezetben létezni, ahol tíz vagy tizenegy órákor lekapcsolják a főkapcsolót, mert a környék lakói már nyugovóra tértek. Az igazi rock and roll olyan fokú devianciával jár együtt, amit egy korán fekvő ország sajnos nem tud tolerálni” (Barabás 1988: 24). A *Rocktérítő* kínálta összetett személyiségportré ugyanakkor azt is világossá teszi, hogy az underground zenészek közül Pajor viselte a legnehezebben az alternatív nyilvánossággal járó láthatatlanságot és marginalizáltságot. Víg Mihály *Európa kiadó* című dalának sorai – „Olyan már mint egy menekülttábor / mindenki itt van, aki nem elég bátor” – pontosan ragadják meg Pajor viszonyát a szubkultúra jelentette gettóhoz. Megtéréseivel kilépett innen, de talán nem úgy, ahogy tervezte. Zűrés múltjának megtagadásával kétségtelenül egy új közönség előtt vált legitimé, de a Hit Gyülekezet rocktérítőjeként ugyanúgy rétegzetét játszotta, mint korábban. A film zárójelenetének tanúsága szerint céljai részben teljesültek: Pajor szó szerint eljutott a nyilvánosság elé, és keresztény rockdalokat játszó Ámen nevű zenekarával Budapest zsúfolt utcáján hétköznapi ruhában, jól fészülten és frissen borotválva hétköznapi emberek előtt zenélt. A jelenet azért is dokumentumértékű, mert itt látunk először átlag magyarokat találkozni az underground zenei-szövegbeli hagyatékával, reakcióiból pedig az olvasható ki, hogy ilyet még soha nem láttak és hallottak. Ezzel tulajdonképpen a disszenszus egyik alapcélja teljesül.

A fentebb vizsgált filmek zenészszerelői és az alternatív kultúra alakjainak vonatkozásában tárgyalják az érzékenységet előhívó identitásválságot. A *kutya éji dala* a szerzői önreflexivitás ritka példája, merthogy Bódy egy titkos szektához tartozó álpap alakját alakítja. Talán nem véletlen, hogy lebukásakor egy klubhelyiségben a Bizottság *Kamikáze* című számára táncol vadul a színpadon, abban a térben, amely az emberi állapot lecsupaszításának a helyeként került ábrázolásra filmjében. Fontos többletjelentéssel bír a jelenet, a hosszú karjaival eksztatikusan csapkodó Bódy kiesik a szerepéből, és valami elmondhatatlant próbál kommunikálni. A többletjelentés 1999-ig rejtve maradt: ekkor derült fény a rendező magyar és keletnémet titkosszolgálati valóságra kollaborációjára. Ez az információ a film újraértelmezését is lehetővé tette, Kovács András Bálint például úgy jellemezte az alkotást, mint egy „rejtett önvallomás”, „palackba zárt üzenet” (Kovács 2002: 278), ami Bódy öngyilkosságát is új megvilágításba helyezheti. További beszédes adalék, hogy amikor Bódy belép a helyiségbe, a rádióban egy róla szóló, felkutatásában a lakosság segítségét kérő rendőrségi közleményt hallunk, majd a pultos kezében lévő napilapban az „Eltűnt álpap nyomában” kezdetű újságcikk nagyközelijét látjuk. A film hangsúlyosan a nyilvános szféra hivatalos médiumaihoz kapcsolja a rendező rejtőzködő, enigmatikus identitásrészét. Egy gyors telefonhívás után a pultos odamegy Bódyhoz, és a következő párbeszéd zajlik le közöttük:

- Maga pap?
- Nem.
- Felismertem!

– Ha felismert, akkor már pap vagyok.

– Csak azt akartam mondani, hirtelen úgy meglepődtem. Meneküljön! Hívtam a rendőrséget!

A szembesítést és leleplezést rezignáltan nyugtázó Bódy félretolja a férfit, és karjaival hevesen csapdosva tovább táncol, miközben a Bizottság-dal alábbi sora hangzik el: „1993, augusztus 13-a nem biztos, hogy péntek / Egyedül vagyok, nem biztos, hogy élek.” Rejtett kitárulkozás mellett van itt más is: önbeteljesítő jóslat. 1985. október 24-én önkezével vetett véget életének. Csütörtökön.

A videoklip transzgresszív politikája

Részben az alacsony költségvetésnek, részben a szerzői koncepciónak köszönhetően az új érzékenység egynémely filmjéből hiányoznak a koncertjelenetek. Ide tartozik *A pronuma bolyok története* és az *Ex-kódex*, két alkotás, melynek rendezői vagy a természetes helyszíneken vettek fel dalokat, vagy jeleneteket írtak kész zenékhez. Az említett két filmen túl a *Jégkrémbalett* bizonyos jelenetei a nyolcvanas évek ikonikus underground dalainak „videoklipjeiként” jelennek meg a közösségi médiában. Wahorn filmjének az esete egyedi, hiszen/mivel a videotechnika koncepciózus módon használja, és a koncertfelvételeket különböző helyszíneken készített mozgóképekkel és archív anyaggal vegyíti. A film második felét kitöltő videoklipszerű montázsszekvenciában a korai videoművészek körében előszeretettel használt szolarizáció technikája dominál, ami bizonyos színek túltelítésével olyan hatást kelt, mintha a kép „nukleáris energiát” sugározna.^[9] A kép technikai manipulációjával elért földöntúli hatás legékezebb példája a *Női agyvelő*, ami széles tematikai spektrumon elhelyezhető képeket (agyvelőről, kartondoboz telefonkagylóval a Balatonba ugráló és néptáncoló zenekartagokról készült felvételeket) helyez egymás mellé. Minimalista képstiliztikai eszközök jellemzik a Kokó művésznő és FeLugossy duó énekelt *Milarepaverziót*, amely igencsak furcsán tiszteleg a tibeti buddhizmus spirituális önmegvalósítást hirdető vezetője előtt: az értelmetlenség határait feszegető, erős gesztikulációval énekelt szóvirágok, a kép előterében elegáns ruhákban iszogató zenészek és a háttérben fürdőző nyaralók ilyen elrendezésben szürreális hatást keltenek.

A Bizottság videóiban megjelenő giccs, a kozmopolita-bohém díszletek, a furcsa helyzetekben (iszapdagonyázás, telefonnyaldosás) ábrázolt zenekartagok és az intellektuális erőfeszítésre sarkalló, de tulajdonképpen önkényes képasszociációk a provokáció gazdag tárházát kínálva fejezték ki a zenekar *Preparababra kabaré* című dalában nyíltan megfogalmazott életfilozófiáját: „A jó ízlés Drágám az nevetséges / a botrány, a botrány az egészséges”.

A zenei videók hagyományos formáitól (előadás-központú, cselekményközpontú és konceptuális) eltérő feldolgozásmód – a fentebb vizsgált szubverzív színpadhasználathoz hasonlóan – a videoklip transzgresszív politikáját helyezte előtérbe. Ez a helyzet *A pronuma bolyok története*

főcímében hallható Európa kiadó-felvétel, a *Bon bon si bon* esetében is.

Az erős dobritmust felerősítő, szertartásos törzsi kántálást utánzó háttér vokál és a Menyhárt Jenő által frusztráltan üvöltött ismétlődő sor („Ez egy igen-igen kemény, kemény világ”) Budapest zsúfolt utcáinak képeivel párosul. Az autó hátsó szélvédőjén keresztül, ugráló kép kivágásban megjelenő város a fenyegető bizonytalanság hatását kelti. A hátrafelé, semmint előre néző kamera, valamint a néző számára ismeretlen úti cél felé haladó autó megtagadja a nézőtől az irányítást, vagy legalábbis annak az illúzióját. A *kis Valentino* főhősének céltalan útjait megidéző bolyongás nem az iránykeresést, hanem az irányvesztettség generációs életérzését közvetíti, akárcsak az értelmetlen szavak és a dalszöveg ellentmondásossága: „Túl sok a rendőr / túl sok a spicli / kevés a kurva / kevés a strici / kevés a rendőr / kevés a spicli / túl sok a kurva / túl sok a strici”. Kép és szöveg egymást erősítve tagadják meg a nézőtől az értelemadás biztonságát teremtő pozícióját, mely helyett a zaklatottság zsigeri megélését és az értelemvesztés keserű érzését kényszerítik a közönségre. Itt mégis más a helyzet, mint a Bizottság-dalok és -klipek önkényes jelentéshalmozásának az esetében, hiszen film és zene összehangolt munkájának eredményeként tapasztaljuk meg a válságállapotot, azt, hogy semmi sincs rendben. A klip nem firtatja a válságállapot okait, Jeleshez hasonlóan megelégszik annyival, hogy érzéki-intellektuális benyomásokat rögzítsen, a lefosló jelentést annak karcosságában mutassa fel: Menyhárt elkeseredett üvöltéseként és az idegesen rángatózó képként. A *Rocktérítő* egyik jelenete nyíltan reflektál Szirtes filmjének imént tárgyalt szekvenciájára. Ott is egy autó, pontosabban egy rendőrautó hátsó üléséről látjuk Budapestet. A kamera már nem hátrafelé nézve, hanem az ajtóüvegen keresztül és szabadon svenkelve mutatja a várost^[10], ennyiben nem a kiszolgáltatottság és irány(ítás)vesztettséget érezzük a jelenet meghatározó motívumának, hanem a keresést. Míg az Európa kiadó az *M, avagy egy város* című dalában Frinz Lang klasszikusára utal, ez a jelenet talán Walter Ruttmann *Berlin, egy nagyváros szimfóniájára* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt. Walter Ruttmann, 1927) asszociál: Budapest a rap ütemes ritmikájában, játékos mondatszerkesztéseiben és a flaszteren pattogó szóképeiben keresi új „szimfóniáját”, új zenei identitását. Xantus szerint meg is találja; a klip zenéjét, a *Neurotic Brék* című számát méltán nevezhetjük a nyolcvanas évek underground himnuszának.

Az *Ex-kódex* színészeinek többsége, akárcsak rendezője, zenész, ami a film szubkulturális kötődéseit és a közösségi filmkészítés iránti elkötelezettségét egyértelművé teszi.^[11] A forgatásban részt vállaló Kontroll csoport tagok és más underground figurák nagy száma ellenére a film Bárdos Deák Ágnes előadásában a *Megvan mindenem* című számot és két Víg Mihály-kompozíciót tartalmaz. Ezek közül az *Ellenőr úr kérem* című dal jelenetében újra egy közlekedési eszköz jelenik meg, konkrétan az 5-ös számú BKV-járat, amire egy vak férfi száll fel, és bár többen felajánlják ülőhelyüket, ő konzekvensen visszautasít mindenkit. Mint később kiderül, azért, mert ő a buszsofőr. Ez a minitörténet újabb utalás a kor reménytelenül ellentmondásos viszonyaira. Víg Mihály *Állatok* című dalának akusztikus átírata a képi minimalizmus eszközeivel kiegészülve magáról az underground létről beszél.

A fix kameraállásból egyetlen beállításban fényképezett jelenetben két félmeztelen férfit látunk (Víget és Gémet), akik másnaposságukat némi töménnyel, cigarettával és kvarclámpával kezelik. Míg a csendes hétköznapi családias hangulata és a képanyelvi realizmus a házi videók stílusát előlegezi meg, addig a férfiak falra vetülő árnyékában kirajzolódó szexuális pozitúra a kompozíció megtervezettségére utal. A meztelenség, a lány énekhang és az árnyékok félreérthetetlen homoerotikus jelentéssel ruházzák fel mind a testeket, mind a teret, mely utóbbi az érzéketlen külvilággal szemben védelmet kínál, ugyanakkor az identitás rejtőzködő [*closeted*] voltára utal. Az érzékenység belső világát líraiság, fantasztikum és békétlenség uralja. A dal a fenséges filozófiájára („Most csukott szemmel is látom / Hol van ami elveszett), az *Alice csodaországban* lakóinak (Káro dáma, Treff bubi és Kör király) szürreális világára és az *Állatfarm* politikai allegóriájára („De ez az állat két lábon áll / két lábon áll és orra remeg / ez az állat szemez veled”) is utalva beszél egy életérzésről. Az a mód, ahogy Víg a nyolcvanas évek Magyarországot egy látomásos keretbe helyezi, a mindennapi élet fantasztikuma iránti elkötelezettségét érzékelteti. Figyelembe véve továbbá azt, hogy ez idő tájt a Traband zenekar háztúdió-zenekarként definiálta magát, és a nyilvánosság torz struktúrájával szembeni ellenérzéseit kifejezve nem lépett közönség elé, a klipet egy bujkálásra ítélt szubkultúra önreprezentációjának tekinthetjük.

Posztszenzibilitás: az új érzékenység utóélete

A rendszerváltást követően a budapesti underground zenei szcénája a politikai elitváltás, a piactársadalmi szemléletváltás és az új hullám lecsengésének köszönhetően marginális pozícióban maradt, ugyanakkor rétegtársadalmát megtartotta. Egy teljesen új világ építésének az ígérete és a nyilvánosság államhatalmi eszközökkel való felügyeletének visszaszorulása megkérdőjelezte a disszenzuson nyugvó neoavantgárd művészi gyakorlatok legitimitását, ami magyarázatot ad arra, hogy az új érzékenység politikai-társadalmi kommentárt is megfogalmazó filmjeinek alkonya miért a nyolcvanas évek végére esik.

Tarr Béla *Kárhozat* című filmjében Kamondy Ágnes lép fel a – süllyedő világ képzetét keltő – Titanik bár színpadán.

A rendező stílusos kézfegyvét jelentő hosszú beállítás dominálta jelenetben Víg *Kész az egész* című melankolikus dalát adja elő az Európa kiadó valahai billentyűse és basszusgitárosa. A dalba foglalt kétségbeesettséget és illúzióktól mentes léttapasztalatot a lassan mozgó kamera és az elvontság jellemezte fekete-fehér kép emeli kozmikus szintre. Az énekesnő elhagyatottságot tükröző, mégis finom testtartása (a színpad oldalának támasztott homloka, behunyt szeme és cigarettát tartó ujjai) átlényegítik a teljes leépülés feltartóztatatlanságát megéneklő szöveget:

Kész az egész

Mindennek vége,

Vége már és

Nem lesz másik

Nem lesz jó

Soha már

Soha talán.

Kamondy sötét háttérből kitűnő alakja, majd arca válik a vizuális jelentés alapjává. Az arc színpaddá válik, a pózaitól megfosztott, lemeztelenített lét színpadává, de azzá az elidegeníthetetlenül emberi jelenlétté is, amely felülemelkedik a szavakban megidézett nihilizmuson. E felülemelkedés mentes az optimizmustól, nem néz a jövőbe, ugyanakkor nem nyugszik bele abba, hogy a pusztulásban a művészet véget ért, hogy a művészet vége a pusztulás. A dal záró versszakát követő befejez(het)etlen-állhatatos szaxofondallam ezt a benyomást kelti:

Kész, ez kész, nincs vége,

Vége már.

Nem múlhatott el és nem fog

Elmúlni soha már.

Soha talán.

Talán soha már

Kamondy előadásának az érzékenysége más jellegű, de mégis összevethető azzal, amiről Wahorn a *Jégkrémbelet*tben a pusztulás előtti végső megvilágosodásként beszél. Az énekesnőt megszólaltató érzékenység posztszenzibilitás: a végső pusztulás *utáni* megvilágosodás. Tarr *Kárhozattal* kezdődő szerzői ciklusa a pusztulás utáni filmművészet, a lecsupaszodottsággal, mozdulatlansággal és elhalványultsággal való állhatatos szembenézés mozija. Az új érzékenység egy fontos tekintetben továbbél Tarr fekete szériába sorolt filmjeiben, melyek – Pólik József megfogalmazásában – „egyrészt rögzítik az összeomlás tényét, másrészt megmutatják az összeomlott egzisztencia *amorális hétköznapijait* – azt, hogy mi maradt az emberből, az emberi értékekből” (Pólik 2013: 122). A marginalizáló és kiszolgáltatottá tevő világ nem elmúlik, pusztán levedli konkrét politikai és társadalmi meghatározottságát. Az underground zenészekhez hasonlóan Tarr is konstatál; mondandóját a kilátástalanság kozmikusabb tapasztalatához igazítja, egy olyan világéhoz, amelyben a szubverzív disszenzus helyett már csak a reménytelenség vihető színpadra.

A *Sőn és Grósz*, Ács Miklós 1988-as non-budget filmje a szubkulturális ábrázoláson keresztül kapcsolódik az új érzékenység filmjeihez. Ács ugyanakkor a periféria perifériáján helyezkedik el:

teljesen amatőr, nem tartozik a zenei underground belső köreihez, és nem támaszkodik annak összetartó közösségére, személyes kreatív energiáira. Filmjéből hiányoznak az alternatív zenészek, egyedüli színésze a szerzőtársa, Rinya Andrea, akivel egy panellakótelepi tízemeletes ház alapvető komfortokat nélkülöző szarítóhelyiségében lakik együtt és forgat. A *Sőn és Grósz*ban megjelenő generációs érzés és perifériatapasztalat egyfelől lokális (mert bár nem zenészként, de Ács is a budapesti underground zenei élet holdudvarában szocializálódott), másfelől egyetemes, mind a nonkonformizmus hangsúlyozásában, mind a javak felhalmozását hirdető fogyasztói társadalom kritikájában. A film angolszász punkzenekarok felvételeit és a Kontroll csoport dalait vegyítő zeneválasztása Ács kulturális kozmopolizmusát fejezi ki. Míg a szubkultúrák közös nyelveként megjelenő punkzene a Keletet és Nyugatot elválasztó politikai határok mesterséges voltára -mutat rá, addig a zenét hitelesítő életérzés a disszenzus jelentését tágítja ki. A *Sőn és Grósz* nem a puha diktatúrában megélhető elmagányosodásról, hanem az életmódok, értékpreferenciák és normatív mentalitások kényszerítő erejéről beszél. Más szavakkal: a *Jégkrém*balettel szemben Ács nem Békásmegyer rabszolgatelepe voltát, hanem a panellakótelep mint a modern életformát domináló, az emberi kapcsolatokat eltorzító tér diktatúráját hangsúlyozza. A szocialista modernizáció térbeli allegóriájának tekinthető lakótelepet a film szereplői nomádként, az otthonhoz kapcsolódó civilizatorikus értékektől megfosztva lakják. A bútorok, főzési, fürdési és higiénés lehetőségek nélküli helyiség, melyben a pusztta létfenntartás is folyamatos improvizációt igényel, az utópikus építészeti térbe ékelődő posztapokaliptikus szubkulturális térként kerül ábrázolásra. A komfortos magánszféra eltűnésével párhuzamosan mégis létrejön egy intim magánvilág, melynek líraiságát, melankóliáját, konfliktusait és energiáit elsősorban a dalok közvetítik. A zene a befelé fordulás agenciája lesz, a világ iránt érdektelen én a zenéhez mint világformáló erőhöz fordul.

Monori Mész András *Meteó*jában a zenei underground számos alakja tűnik fel: Kistamás László az egyik főszerepben, FeLugossy László és szintén a Bizottságban zenélő Kukta Erzsébet a klubjelenetben a színpadon, míg Másik János a film zeneszerzőjeként. Emellett a társadalmi-egzisztenciális bizonytalanságok a fentebb elemzett filmekhez hasonlóan a *Meteó*ban is központi motívumként jelennek meg. A kelet-európai régióban lezajlott politikai változásokra aktuálpolitikai utalások nélkül reflektáló alkotás nem véletlenül volt az 1990-es év legsikeresebb filmje 57.000 nézővel (Varga 2016: 133). Mész látomásában a posztapokaliptikus a posztkommunista szinonimájaként jelenik meg. A színpadon fellépő ipari avantgárd zenekar érzékelteti az értékválság valódi mértékét. Az ipari zene esztétikája kérdőjelezi meg a legnyilvánvalóbb módon a rockzene szépség és harmónia iránti elkötelezettségét. A fémes, torz hangzás és a hiányzó dallamosság illik a film zord ipari környezetéhez, a zeneválasztással Mész leginkább a posztapokaliptikus lét szorongásait és irányvesztettségét hangsúlyozza. A filmben szereplő ipari zenében nincs érthető ének, csak kántálás, talán mert szavak nélkül is érti mindenki a világ széthullottságát. A zenészek között, illetve a színpad és a nézőtér között semmiféle kommunikáció nincs, mintha mindenki gépiesen egy előre meghatározott parancssort hajtana végre. Ezt sugallja a közönség tánca, mely a tagok összehangolt, előre-hátra szökdelő mozgásában leginkább egy fogaskerékláncre hasonlít. Mozgásuk és egységesen fekete ruházatuk helyettük kommunikál, de mégsem mentes az érzékenységtől. Van valami rituális ebben a gépiességben,

mintha az uniformizáltságban kiteljesedni képes történelmi kor temetési szertartása zajlana a szemünk előtt. Az ipari zene koreográfiája egy olyan világ temetését idézi, ami magát az embert temette maga alá.

A *Meteo* posztapokaliptikus világa a széthullásra adott egyéni reakciókban és identitásstratégiákban válik kelet-európaivá. Egyesek alkalmazkodnak a farkastörvényekhez és helyi tudásokra támaszkodva próbálnak meg túlélni, mások kivándorolnak abba a másik világba, ahová mindig is vágytak. A Kistamás alakította Felhőcske saját fantáziavilágába vonul vissza. Ezek az identitásstratégiák nemcsak hiteles képet adnak a régió posztkommunista időszakáról, de a budapesti underground tagjaira is érvényesek. Számos zenész, többek között Hegedűs Péter, Molnár Gergely, Méhes Marietta, Menyhárt Jenő, Kukta Erzsébet, Wahorn András hagyta el Magyarországot, ki rövidebb, ki hosszabb időre. Az itthon maradtak vagy visszavonultak a zenéléstől, vagy visszavonultan folytatják zenei tevékenységüket. A tömegkultúra farkastörvények uralta fősodrához senki sem csatlakozott.

Konklúzió

Az új érzékenység filmjeit manapság kultusz övezi, és bár a filmek többsége soha nem került kereskedelmi forgalomba, a gyatra minőségű kópiák ugyanúgy terjednek kézzől kézre, mint az újhullámos zenekarok felvételei a nyolcvanas években. Persze a kultusz nem a partizanterjesztésből, sokkal inkább egy erős generációs nosztalgiából fakad, abból a meggyőződésből, hogy a későszocialista underground zenekarok a maiaknál autentikusabban képviselték a rock and roll életérzést, melyet az itt vizsgált filmek is közvetítettek. Ezt a nosztalgiát lehet élni, vagy meg lehet kérdőjelezni, ugyanakkor nem kétséges, hogy az underground zenekarok koncertjeire járók nem egyestés szórakozást kerestek, döntésük disszenzuális identitásukból is fakadt, és azt is kifejezte. Olyan közegbe vágytak, ami kívül esett a fennálló államhatalom biztosította láthatóságon, ugyanakkor a kirekesztettséget megalapozó és érvényesítő logikát megkérdőjelező vitahelyzeteket és ágenciákat teremtettek. Az érzékelhetőség hallgatólagosan elfogadott (konszenzuális) alakzataira, csatornáira, törvényeire vonatkozó ranciére-i fogalomból, az érzékelhető felosztásából kiindulva ennek a szellemi beállítódásnak és közegnek a természetrajzát teszik a filmek olvashatóvá.

Az avantgárd/újhullámos zenekarok vitahelyzeteket teremtő, a könnyűzenei előadás és általában a rock and roll szokásos funkcióját és természetes rendjét megkérdőjelező új érzékenységet három megvilágításban elemeztem. Egyfelől az identitásválság zenei mediatizálására irányult a figyelmem, arra, ahogy a létező szocializmus nihilista-siralmas közállapotait a zenészek megélték és a rock and roll nyelvét felhasználva (és azt egyénítve) kifejezték. Másodszorban, de az előzőhöz szorosan kapcsolódva, a disszenzus színpadra vitele érdekelt, a koncertekre jellemző térhasználati és térpolitikai gyakorlatok, amelyek a nyilvánosság szféráját védő korlátokat feszegették, nem egyszer áthágták. Ezek a transzgresszív aktusok nemcsak közös vonásai voltak a vizsgált szcénának, de alapvető szerepet játszottak a szubkulturális tapasztalati mező létrehozásában, hiszen ezekben

vált megélhetővé az államhatalmi logikával egyet nem értő periférikus világ közösségi volta. Bár mindvégig a disszenzus filmes ábrázolásai mentén haladt a gondolatmenetem, a harmadik vetülettel egészében a zene képi mediatizálására, a filmekben szereplő videoklipszerű szekvenciákra koncentráltam. Ezek a közérthetőség és a közízlés elfogadott formáit provokáló, azokból magukat tudatosan kirekesztő képsorok a diszharmóniát és a jelentések egymáshoz feszülését hangsúlyozzák. Az új érzékenység mozija itt teszi olvashatóvá azt, hogy a disszenzus nem a hatalomból kiszorult csoportok hatalomra jutását, egy újfajta konszenzus megteremtését szolgáló „politikusi” stratégia, hanem a másként hallható és látható, a másként mondható és gondolható iránti elköteleződés politikája. A disszenzus ugyanakkor pedagógia is, ami a *Bon bon si bon* című ikonikus Európa kiadó dalszövegét – „a zene nem zene, a szöveg nem szöveg” – parafrázálva azt tanítja, hogy a nem-zene a zene, a nem-szöveg a szöveg, sőt azt is, hogy a nem-film a film.

1. A szóban forgó zenekarok közül egyedül az A. E. Bizottság (*Kalandra fel!*, 1983) és az Európa kiadó (*Popzene*, 1987) kapott szerződést a Hungaroton lemezkiadó cégtől. Az utóbbi zenekarnak ugyanakkor a Balázs Béla Stúdió segítségével – egy elkészíteni soha nem szándékolt film álcája alatt – sikerült rögzíteni korai repertoárját. Ezek a felvételek a rendszerváltás után, a Bahia Records gondozásában jelentek meg *Love '82* (1982) és *Jó lesz nekünk* (1984) címmel.
2. K. Horváth Zsolt hasonlóképpen érvel, amikor úgy fogalmaz, hogy „a hely azért volt kulcskérdés a hatalom számára, mert szinte az egyetlen megragadható társadalmi felület volt számára a tartalom kordában tartására” (K. Horváth 2010: 124). Ugyanő mutat rá a korabeli művelődési központok hagyományos funkcióinak a kiüresedésére és az ebből következő identitásválságra: „[k]lasszikusan anómiás helyzet lépett fel tehát a művelődési házak ideológiai, művelődéspolitikai irányelvei és a társadalmi gyakorlat között, amennyiben az előbbiek már nem voltak képesek szabályozni, sőt irányítani a társadalom egyes rétegeinek művelődését, mivel a kultúra fogalma, természete, illetve a kulturális kohézió célja és mikéntje megváltozott” (K. Horváth 2010: 123).
3. Rácz József korabeli helyzetképe pontos összefoglalását kínálja e kettősség kialakulásának: „a '80-as évek magyar társadalmának *szerveződési elve* a »diktatúrával« szemben/alatt/mellett szerveződő társadalmi szféra. Ez a *szubtársadalom*, miként a szubkultúrák sem, maga sem rendelkezett kiépült közösségi, érték- és szervezetirendszerrel. Ezt a diktatúra meggátolta. A diktatúra »lágyságából« következett azonban, hogy *intézményesülési folyamatok* a legkülönbözőbb szférákban egyáltalán elindulhattak. Maguk a tárgyalt ifjúsági szubkultúrák is felfoghatók ilyen intézményesülési, védekező, átmentő, (pót)szocializáló kezdeményeknek, melyek ugyanúgy nem tudnak kiépülni és intézményesülni, ahogyan a domináns társadalomban sem” (Rácz 1998: 67).
4. Molnár itt és más írásaiban a „rock and roll” kifejezést általánosságban használja, bizonyos zenei műfajokat és stílusokat ért rajta, elsősorban a Velvet Underground és David Bowie hatvanas-hetvenes években született zenéjét. Az egyszerűség kedvéért én is gyakran pontos megjelölés nélkül használok a terminust, ami ugyanakkor már az új hullám heterogén stílusú zenéire utal.
5. A szembefordulás mozzanatát hangsúlyozza Hegyi Lóránd is az új érzékenység művészi valóságglátásáról értekezve: „a világot gyökeresen átformálni vágyó heroikus aktivizmustól, az utilitarista-produktivistá optimizmustól, a naiv-technicista megváltás tárgyfetisizmusától és esztétikai higiénijától való eltávolodás, s egyben egy új, személyesen hiteles és befelé építkező művészet felé való közeledés körvonalai fogalmazódnak meg” (Hegyi 1983: 18–19.).
6. Beke László egy kerekasztal-beszélgetés során az ideológiavesztettséget történelmileg értelmezi: „Valóban

eltűnt ugyanis belőlük egyfajta heroizmus, ami mind a nagyjátékfilmben, mind a dokumentumfilmben, mind pedig az avantgardista filmezésben megvolt még a hetvenes évek első felében is. Akkor még létezett az a hit, hogy a filmmel mint médiummal létre lehet hozni valamit, és mi majd létre is hozunk valamit. Itt erről már szó sincs. Marad magának az érzékenységnak a felmutatása” (Szilágyi 1985b: 20).

7. Ezzel szemben Rácz és Zétényi a következőképpen írják le a new wave zenekarok színpadképét:
„Minimális a kontaktusuk a közönséggel, de egymás között a testközelség a jellemző. A törzsük helyzete előre-hátra hajladozó, ők azok, akik a leggyakrabban üldögélnek a színpadon, és sokszor oldalt fordulnak. Náluk a leggyakoribb a keresztbe tett láb, a guggolás. Gyakran emelgetik lábaikat, melyek hajlítottak. Karjaik elől vannak, nyújtottak, extendáltak és feszítettek, ujjai ökölbe szorítottak. Fejüket előre tartják, szemükkel hunyorítanak: mimikájukat a gondterheltség jellemzi” (Rácz – Zétényi 1998: 39-40.).
8. Egy korabeli beszámoló a Kontroll csoport koncertjét úgy jellemzi, hogy a zenészek színpadi jelenléte „inkább groteszk, mint energikus. A számokat – ritkábban ugyan, de – el-eljátsszák, és nem törekednek az »egy az egyben« megoldásokra, hanem jelzésszerű utalásokkal operálnak. Mozgásuk, interakcióik spontánabbak, nem lekerekítettek, talán szűkebb skálán mozognak. Interakcióik nehezebben dekódolhatók, idézőjelesek, nem direktek, nem »lejátsszóak«. Mimikájuk többnyire áttételes, »kikacsintó«” (Rácz – Zétényi 1998: 36).
9. David Bowie magyar undergroundra gyakorolt hatása tagadhatatlan. Ehhez kapcsolódó fontos adalék, hogy a szolarizáció technikája az *Ashes to Ashes* című dal videoklipjében jelenik meg először, amit a zenész David Mallettel együtt készített.
10. Xantus a *Jégkrémbalett* kapcsán említett szolarizáció-trükköt is előszeretettel használja a jelenetben.
11. Ezt bizonyítja Menyhárt Jenő szerepeltetése a stáblistán, holott az Európa kiadó frontembere egyszerű statisztaként, pár másodperc erejéig tűnik csak fel a filmben.

Irodalomjegyzék

- Barabás Klára (1988): A drog helyére beült a Szentlélek – Beszélgetés Xantus Jánossal. *Filmvilág*, 31.7. 20-25.
 - Csátári Bence–Jávorszky Béla Szilárd (2016): Omega: Red Star from Hungary. In *Popular Music in Eastern Europe. Breaking the Cold War Paradigm*. Szerk. Ewa Mazierska. London, Palgrave, 149-69.
 - Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara*. Budapest, Osiris.
 - Hegyi Lóránd (1983): *Új szenzibilitás*. Budapest, Magvető Kiadó.
 - Jósmai Péter (é.n.): Kutya Éji Dala – Bódy Gábor a gravitáció középpontjában. *BodyGabor.hu*, URL: <https://bodygabor.hu/read/?id=125>; 2017.06.15.
1978. Horváth Zsolt (2010): A gyűlölet múzeuma. Spions, 1977–1978. *Korall*, 39. 119-144.
- Klaniczay Gábor (2003): *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Budapest, Noran Könyvkiadó.
 - Kovács András Bálint (1983): Ipari rituálé és nyelvi mítosz: Beszélgetés Bódy Gáborral. *Filmvilág*, 26.6. 10-13.
 - Kovács András Bálint (2002): *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus.
 - Najmányi László (2010): Spions (első rész). *Balkon*, 18.1. 9–10.
 - Pápai Zsolt (2014): Mellérendelő kapcsolatok. Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenység filmjeiben. In *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*.

Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, Múcsarnok–Balázs Béla Stúdió, 143-155.

- Peternák Miklós (2014): *concept.hu/concept.hu. A koncepcuális művészet hatása Magyarországon. The Influence of Conceptual Art in Hungary*. [Kétnyelvű kiadás]. Paks-Budapest, Paksi Képtár-C³ Alapítvány.
- Pólik József (2013): A végpont ígézete. In *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmekben*. Szerk. Győri Zsolt – Kalmár György. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 109-124.
- Rancière, Jacques (2011): The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics. In *Reading Rancière*. Szerk. Paul Bowman – Richard Stamp. London, Continuum, 1-17.
- Rác József – Zétényi József (1998): Koncertfotók. Nonverbális kommunikáció a rockkoncerteken. In *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Scientia Humana. 27-40.
- Rác József – Zétényi József (1998): Rockkoncertek szimbolikája. In *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Scientia Humana. 41-49.
- Rác József (1998): A '80-as évek ifjúsági szubkultúrái Magyarországon. In *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Scientia Humana. 51-69.
- Szemere Anna (2001): *Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- Seszták Ágnes (1988): Hová vágta a halottkémek? Beszélgetés dr. Grandpierre Attilával. *Mozgó világ*, 14.7. 86-94.
- Szilágyi Ákos (1985): Milarepaverzió. Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 27.7. 18-27.
- Szilágyi Ákos (1985): Az elmesélt én. Az „új érzékenység” határai. *Filmvilág*, 27.7. 27-29.
- Szőnyi Tamás (1992): *Az új hullám évtizede 2*. Budapest, Katalizátor Iroda.
- Varga Balázs (2016): *Filmrendszerváltások*. Budapest, L'Harmattan.
- Vályi Gábor (2003): Közösségi médiumok, globális hálózatok, önszervező társadalom. a szubkulturális nyilvánosság szerkezetváltozása. In *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és a szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*. Szerk. Havasréti József – K. Horváth Zsolt. Budapest–Pécs, Kijarat–Artpool–PTE Kommunikációs Tanszék, 215-223.

Filmográfia

- *A kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)
- *A pronuma bolyok története* (Szirtes András, 1983)
- *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt. Walter Ruttmann, 1927)
- *Eszkimó asszony fázik* (Xantus János, 1984)
- *Ex-kódex* (Müller Péter, 1983)
- *Jégkrém balett* (Wahorn András, 1984)
- *Kárhozat* (Tarr Béla, 1987)
- *Kis Valentino* (Jeles András, 1979)
- *Meteo* (Monori Mész András, 1990)
- *Rocktérítő* (Xantus János, 1988)
- *Sőn és Grósz* (Ács Miklós, 1988)

© Apertúra, 2018. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/nyar/gyori-a-mi-agyunk-teves-kapcsolas-az-uj-hullam-talalkozasa-az-uj-erzekenysseggel/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.4.5>

