

SÁNTA MIRIÁM

## SZUBKULTÚRÁK AZ ÚJ SYMPOSITIONBAN



**A hippit nem veszik  
komolyan  
a felvonuláson, nem  
talál megértő fülekre,  
a karneváli hangulatban  
humoros, szatirikus ízű  
szituációkba keveredik,  
de a háttérben fölsejlik  
az erőszak is...**

■ 1965 januárjában indult útjára önálló művészi és kritikai folyóiratként az újvidéki *Új Symposion*. 1961–64 között az *Iffjúság* lap mellékleteként jelent meg, Tolnai Ottó és Bosnyák István vezető szerkesztésével. Az 1965 és 1970 közt eltelt öt év alatt viszonylag gyakran történt főszerkesztő-váltás, Bosnyák István az első három lapszámot szerkeszti, Fehér Kálmán a negyedik lapszámtól 1967-ig, Bányai János 1967-től 1969-ig, majd Tolnai 1969-től 1971-ig látja el feladatát a lapnál.

Az *Új Symposion* több okból is megkerülhetetlen a magyar irodalomtörténet számára. A vajdasági magyar irodalomnak ez a vonulata az antisztálinista fordulat utáni jugoszláviai térség szerves, progresszív eleme – a későbbiekben „tiltott gyümölcsként” volt számon tartva Magyarországon, terjesztése akár félig nyilvánosnak is mondható.<sup>1</sup> Ladányi István – elsősorban Habermas modernség-értelmezésére támaszkodva – a folyóiratot olyan önreprezentációs kísérletként határozza meg, amely egy lineáris fejlődéseszményt követ, s így mindig a mozgásra irányuló fogalmakat használja, progresszivitását a jelenből tételezi és mindig a jövő felé irányítja, s ezt is teszi normatív elvvé a megformálásban. Az újra való törekvés jeleiként foghatók fel az *Új Symposion* azon irányvonalai, amelyek az ún. történeti avantgárrdal létesítenek folytonosságot (fenntartva mindvégig az „új” és a „rég” közt létrejövő dinamikát), követve ezáltal egy neoavantgárd szellemiséget.<sup>2</sup> Ez a szellemi-

ség nem egy explicit programterv szerint alakul – nincs a folyóiratnak kiáltványa, viszont az 1965-ös első lapszám végén, a tartalom mellett Bosnyák István rövid öndefiníciót közöl „Bevezető” helyett: „Utószó” gyanánt címmel, amelyekben kiemelt helyet kapnak olyan szavak, mint „RIZIKÓVÁLLALÁS”, „KOHÉZIÓS ERŐ”, „EMBERI”, „SZABAD”. Noha ez a négy szó önmagában semmit sem dönt el, az 1965 és 1970 között megjelenő *Új Symposion* a neoavantgárd irodalom- és művészetkoncepció olyan mértékű kiteljesedése, amely valóban a rizikóvállalás és a kohéziós erő hívószavaival írható le. Ezért lényeges, hogy művészetkoncepciójában közvetíteni tudja az *undergroundot* a *mainstreammel* szemben, illetve kritikájában erőteljes a „konszolidált” és a „nonkonformista” közti ellentét (nevezhető ez akár a „polgári” és „forradalmi” közti különbségnek is, amely leginkább az újbaloldali irányt jelzi).

A folyóirat különös helyzetét tekintve megállapítható az is, hogy az avantgárd szellemiség, az *underground* észrevétele és bevonása, az újbaloldali eszmearamlatok térhódítása nem egyedülálló a jugoszláv térségben. Szerbhórváth György jegyzi meg, hogy az *Új Symposion* „a kezdeti időszakban semmi különösebbet nem csinált, ami ne lett volna meg már korábban a jugoszláviai folyóiratokban, amelyek szintén inkább a nyugati mintát követték, mintsem hogy saját koncepcióval rukkoltak volna ki”.<sup>3</sup> A jugoszláv folyóiratok szellemiségéből átvett információmintákkal kétségtelenül a kor divatos és aktuális eszméit követték, ez pedig két dolgot jelentett: először is azt, hogy eleinte ugyanolyan reflektálatlanul vették át a forradalmi, marxista kritikai irányt, mint amazok. A forradalom örökös jelszavával fémjelezve a mindig lázadók és radikálisok oldalán ugyanabba a hibába ütköztek, mint a többi jugoszláv értelmiségi kör és folyóirat, azaz társadalomkritikájuk mellőzte az aktuális politikai és gazdasági problémákkal való szembenézést. Másodsor pedig – kétségkívül a „fogyasztói szocializmus” kontextusában – olyan nyugati, főként újbaloldali mintákat követtek, amelyek sajátos módon tagozódtak be egy imaginárius társadalmi képbe. Az *Új Symposion* (a továbbiakban *ÚS*) különös helyzetére valóban fényt vetnek azok a Nyugattal való kapcsolatok, amelyek a határok megnyílása miatt jönnek létre a korszakban. A fokozódó munkanélküliség ugyan elindított egy vendégmunkás-hullámot, amely növelte az életszínvonalat és a fogyasztás egyes ágazatait, de a decentralizáció és öngazgatás is elősegítette a nyugati gondolkodásminták beáramlását a jugoszláv köztudatba. Az *ÚS* úgy akarta felszámolni a provinciálist, hogy kapcsolatot teremtett a vajdasági magyar kultúra és a szerb, horvát, szlovén stb. között, világirodalmi és széleskörű művészeti tájékozottságával egyszerre emelkedett ki és simulat bele a korszak tendenciáiba.

Az *underground* művészeti ágakat azok a szubkulturális kifejeződési formák jelölik, amelyek a hatvanas években ütötték fel a fejüket és nyugati irányból söpörtek végig Amerikából és Európán keresztül. Ezek a szubkulturális vagy *underground* áramlatok a jugoszláv és/vagy vajdasági magyar közegben divatos témának számítottak, de szélesebb társadalmi keretbe helyezve nem váltak tömegjelenséggé úgy, mint például az Egyesült Államokban; ugyanakkor hasonlóan rövid lefolyásúak voltak, de hatásosak. A hatvanas évek *beatnik-* és *hippi-*jelensége is hatást gyakorolt az *ÚS*-ban megjelenő, főként az esszéirodalomhoz sorolható írásokra, de találunk példát versre és prózára is. Nem megkerülendők azok a nyugati filozófiai írások sem, amelyek ezeket a szubkulturális mozgásokat kívánták valamilyen módon alátámasztani vagy megértetni, ezek fordításai éppen olyan fontos világirodalmi elemeknek minősülnek a lapban, mint a jugo-

szláv költők antológiáiból származó fordítások. Jelen írás arra vállalkozik, hogy az *ÚS* 1965–1970 között megjelentetett szöveganyagában azokat a tendenciákat, reprezentációkat és hatásokat vizsgálja, amelyek kapcsolatban állnak a beat-nemzedékekkel és a hippik szubkultúrájával. A hippie-jelenség narratívájának vizsgálatára többen vállalkoztak (pl. Hall, McCleary, MacFarlane stb.), ezúttal Micah L. Issitt *Hippies: A Guide to an American Subculture* című munkájának<sup>4</sup> tematikus felosztását fogom többé-kevésbé követni – a szövegeket társadalmi-politikai szempontból, főként az 1968-as események felől, a pszichedélia felől, illetve a zenei irányzatok viszonylatából fogom tematizálni.

## Az *Új Symposion* és az 1968-as események

■ A jugoszláviai '68-at könnyebb a nyugat-európai történések kontextusából megérteni, mint a többi államszocialista diktatúráéból. „1968 nyugati mémként érkezett Jugoszláviába”,<sup>5</sup> ahol akkoriban egy viszonylag liberális titói politika folyt, azaz létrejöhettek a fiatalok között ellenkulturális csoportosulások, a marxizmus a reneszánszát élhette, akárcsak a szexuális forradalom. Ugyanakkor a hatvanas években a jugoszláv gazdaság a mélypontjára került, ezért az egyetemisták főként az egyetemi állapotok, az ösztöndíjak alacsonyossága, a konzervativizmus, a lakhatási körülmények és a forradalom utáni szocialista eszmék gyakorlatba ültetésének hiánya miatt tüntettek több nagyvárosban – főként Zágrábban és Belgrádban. A hatvannyolcas tüntetések ugyanakkor nem voltak egyebek, mint a szabadságigény kinyilvánítására tett kísérletek, melyek távoli események hullámverésének következtében alakultak ki – nem a hatalom átvételére és a fiatalok önigazgatására tett konkrét kísérlet volt ez, hanem érzelmi töltetű megmozdulás, amely végül semmit nem ért el. Tito végül az egyetemistáknak ad igazat a tüntetések elfajulásának végén, de csak frázisok szintjén – kézzelfogható politikai, gazdasági és társadalmi hozadéka nem volt ennek a mozgalomnak, hiszen a jugoszláviaiak alapvetően büszkéek voltak „demokráciájukra” és szocializmusukra.

Tolnai Ottó a symposionistákról és magáról is úgy nyilatkozott, hogy tulajdonképpen ők nem voltak kifejezetten „hatvannyolcasok”, de előkészítői voltak a jelenségnek, a folyóirat több vonulatával, a neoavantgárd törekvésekkel, radikális attitűdjükkel. Magukat érdekes módon leginkább anarchistáknak vallották, de ebből is hamar kiábrándultak.<sup>6</sup> „A hatvanas évek a hiteles formák fellelésének jegyében telnek, ami Tolnainak és nemzedéktársainak esetében is többet jelent, mint csupán szellemi és művészi keresést. Igen sok szó esik a vidékiességről, konformizmusról, bírálatauk pedig egy elszánt nonkonformizmus, egy rossz általános közérzet és baloldali ellenzékiesség nevében hangzik el, s olyan életforma-lehetőségek nyomozása, amely ellentéte lenne a megmerevedett, etablizálódott életvitelnek. A lázadás során a beatnik, a csavargó, a peremre sodort, tiltakozó embertípus mutatkozik alkalmasnak az azonosulásra. [...] A csavargó, a bohém, a hippie, a lázadó, a baloldali forradalmár magatartásmodelljei beépülnek a modorba és tartásba.”<sup>7</sup> Lássuk azonban, hogy 1968-at megelőzően ezek a szubkulturális tendenciák hogyan kaptak teret az *ÚS*-ban.

A nyugati közvetítés egy lényeges példáját nyújtják Várady Tibor útinaplói, jegyzetei, amelyek az *ÚS* 1967/31 számában jelentek meg – az sem mellőzendő, hogy a szöveg címlapra kerül, a lapszám legelső írásaként. Várady amszterdami, utrechti, hágai, majd onnan tovább lépve New York-i útjáról számol be; lényeg-

gesebb képet, társadalmi keresztmetszetet a nyugati történeésekről az Amszterdamról szóló részben kapunk. A beszámoló önreflexív felütésében ezt olvashatjuk: „A repülőgépen még nem tudom eldönteni (később sem), hogy az »erről majd írok« tudatával szemlélődni jó vagy rossz. Mindent azonnal éles kontúrokban látok, a történesek fényképsorozattá merevednek, egy észrevétel, egy mondat az utcán, fél füllel elkapott szavak színházi párbeszédé nőnek. [...] A provókat keresem, beatnikeket, holland hippyket”.<sup>8</sup> A kiutazás lehetősége, a nyugati világ megtapasztalásának akarása és az ehhez társuló predispozíciók fogják alakítani a külföldi élmények befogadását. A külső világ rögzítésének előzetes szándéka már önmagában felnagyítja, jelentőségteljessé, kimerevített képé teszi a látnivalókat – a tudat, hogy Amszterdamban beatnikeket, hippiket fog látni, szándékká konkretizálódik. A szöveg Váradynek olyan további élményeit rögzíti, amelyek maguknak az amszterdamiaknak is „amerikai import”-termékek: a városban olyan hirdetések lát, amely „INTERNATIONAL LOVE-IN”-re invitálja a város lakóit, sőt maga a polgármester szervezi. A *love-in* fogalma a hippik nyelvhasználatában olyan szeretet-összejevetelt jelent, amely a békét és az egymással való kedvességet népszerűsíti, ugyanakkor a szerző számtalan röpirathoz is hozzáfér az utcán, leginkább a vietnami háború ellen tiltakozó amerikaiakkal szolidarizáló szövegekkel találkozik. Ezek a legkülönfélébbek: szeretetforradalmat hirdető, a vietnami választások eredményeinek kommentárjaként idézett náci szlogenek, antikommunista és antikapitalista jelszavak, háborúellenes jelszavak (pl. „make love, not war”, „nurses, not napalm”). A szeretet forradalmának megvalósításáért tett erőfeszítések az összetűzésekben is megnyilvánulnak: a beatnikek és a matrózok között verekedés tör ki, egy park szélén békésen mazsolát osztogató lány letartóztatása pedig meghiúsul. („A lányt hamarosan kiengedik. Logikus, hogy nem követett el semmit. A provók boldogan tüntetnek, protestálnak. – Felültették a rendőrséget.”)<sup>9</sup> A „provók” csoportja is, a hippik látványa is Váradyban vegyes érzéseket kelt. Ezek a szubkultúrák Várady szerint a modernségnek azon tünetei, amelyek egyszerűen létmódjukkal, egzisztálásukkal hívják fel magukra a figyelmet, s a pusztá létezésformába tömörítik a jelent. A folytonos jelenben-levéssel egyenes vonalon kapcsolódnak az individualizmushoz, amely azért válik ellentmondásos fogalommá, mert a lázadás kollektív individualizmussá növi ki magát. Az útinapló mellett illusztrációként egy röpiratot is közöl a lapszám, holland és angol felirattal, szívek és virágok rajzainak kíséretében.

Az 1968-as jugoszláviai eseményekről viszonylag röviden számolnak be a symposionisták, az 1968/39–40-es lapszámok hasábjain, az *Aktualitások* rovatban közölnek két nagyobb cikket, Majtényi András *Jegyzetek a diákmozgalomról* és Vladimir Maksimovič *Az egyetemista mozgalomról és az egyetem reformjáról* című írását. Majtényi cikke valójában a világon zajló diáktüntetésekéről szól, amelyben a belgrádira is kitér, a *Guardian* júniusi vezércikkéből is közölve egy részletet. Szerbhórváth György az *ÚS*-ról szóló monográfiájában a folyóirat szerepvállalásáról a következőket írja: „A ma-ma-maizmusnak Marxról, Maórról és Marcuseről elnevezett, ’68-ba torkolló szellemi irányzat teoretikus vonala azonban a folyóiratban igen halványan kapott helyet, konkrétan e hármastól semmit sem közöltek, és a recepció csak egy Marcuse-kötetere terjedt ki, arra is 1968 után. Mi több, Adornótól, Althussertől, Blochtól később közölnek szöveget, miután ’68 már lecsengett, és Európa-szerte fölszámolták a barikádokat, igaz, ez nem jelenti azt, hogy ne olvasták volna őket (1968 májusában közöltek egy

Bloch-interjú, de ez csak a nyugati eseményekre vonatkozott).<sup>10</sup> Azt a tényt, hogy a nyugati események importja hogyan zajlott a lapban megjelenő szövegek szempontjából, két jelenség is bizonyítja: Marcusenak az *Értekezés a felszabadításról* című 1969-es munkáját az 1970/65-ös számban közlik fordításban, így csak retrospektíve válik érthetővé ezeknek a forradalmi törekvéseknek a teoretikus háttere. Ugyanakkor 1968-ban, Tolnai „hippy-novelláiban” finoman ironikus reflexiókkal megvalósulni látszanak azok a mozgalmár- és szubkultúra-reprezentációk, amelyek teljesebb képet mutatnak a jugoszláv és nyugati információs minták keveredéséről.

Tolnainak két írása foglalkozik expliciten ezzel a témával – a hippy-novellái valójában prózaverseknek minősülnek ma, formai szempontból némiképp az avantgárd automatikus írásokhoz hasonlíthatnak. A két szöveg az 1968/37-es és 1968/38-as lapszámokban jelenik meg, az elsővel a következő résznél foglalkozom, a második, *A hippy a május elsejei felvonuláson* című írás relevanciája ebben a kontextusban körvonalazódik leginkább. A szövegben mindvégig érezhető egy fenntartott feszültség, amely a hippy alakja és a május elsejei felvonulás, a proletariátus és a munkásmozgalom között húzódik. A hippyhez olyan értéktartományú szavak társulnak, amelyek a békességet, a kedvességet, a természet apróságait foglalják magukba (virágok, rovarok, élénk színek stb.), a felvonuláshoz és a proletariátushoz (a szövegben többször is: prolikhoz) pedig a mozgáshoz és az erőszakhoz köthető szavak. A próza és a líra keveredését domborítja ki a visszatérő „a tengerfenéken is tömegesen vonulnak a kis piros halak”, amely összetett szimbolikát közvetít: a piros szín a munkásmozgalom és radikális baloldali politika színe, a tengerfenék Tolnainak a provincializmusból kilépő, visszatérő tenger-motívumához kapcsolódik, amely a jugoszláviai térség mentális térképének alkotóeleme. A tengerfenéken történő vonulás képe kimozdítja a mozgalmakról szóló tudásunkat: a némán tátogó halak és a tenger alja a lesüllyedés és nem a felemelkedés, a haladás eszményét támasztják alá. Így a kis piros halak nem lesznek egyebek, mint hiábavalóan tátogó álmozgalmárok. A hippy alakjában a nyugati sztereotípiák rajzolódni ki: „versikét írt rajzfüzetének hátuljára a hippy különben inkább rajzol méregzöld püspöklila málna flomaszterrel a napokban b-től kapott aranyat b. angyalszárny-részletein a bőr aranyat verejtékez végre szerzett olasz ösztöndíjat a hippy max ernst frottáge-ait szokta náluk nézegetni férjének felmondtak férje most munkanélküli bibliofil igaz felajánlották szerkessze a roto-bűnügyet a volt forradalmárok ahogy p. mondaná p. különben az új baloldal megjelenése előtt már az új baloldal ideológusa volt versikéjének sorait virágok futották be virágok fojtották meg”,<sup>11</sup> vagy „de hát én csak egy versikét hoztam közétek ha akarjátok el is énekelem ha akarjátok inkább énekelek nektek ezennel meghívlak benneteket kiállításunkra összegyűjtöttük a városban a kő- és vasdrótdarabokat s fekete fehérre narancssárgára zöldpöttyesre festettük őket de például van egy konkrét javaslatom is ha a művészet nem érdekel benneteket”.<sup>12</sup> A hippy belekeveredése a május elsejei munkásfelvonulásba egy olyan mikronarratívát domborít ki, amelynek az egyéni forradalom megvívása a célja. A hippit nem veszik komolyan a felvonuláson, nem talál megértő fülekre, a karneváli hangulatban humoros, szatirikus ízű szituációkba keveredik, de a háttérben fölsejlik az erőszak is – a két lázadó fél közül ki kerekedik fölül, kié a hatalom és ki marad a kirekesztett. Azért fontos Tolnai szövegében ezeknek az ütköztetése, mert rámutat a mozgalmak természetére, az emberi szabadság kiharcolásának potenciális sokszínűségére, és ezek megvalósításának illetve ellehetetlenítésének kontextusaira.

Herbert Marcuse *Értekezés a felszabadításról* című munkája az *ÚS* hasábjain 1970-ben jelenik meg tehát, viszont Végel László fordításában itt olvasható először az új *szenzibilitás* fogalma, amely egyszerre vonatkozik a mozgalmak nyelvhasználati, szerhasználati, művészeti, zenei jelenségeire. Az új szenzibilitás olyan politikai tényező, amely társadalmi méreteket ölt és „az életösztönök győzelmét fejezi ki a bűn és az erőszak felett, társadalmi méretegekben támogatná a nyomor és igazságtalanság leküzdésére irányuló létszükségletet és elősegítené az életszínvonal további emelkedését”.<sup>13</sup> Marcuse híres szövege a szubkulturális csoportosulások lényegét abban ragadja meg, hogy a korábbi társadalmi rend megváltoztatásához a társadalom nyelvhasználatában is változásoknak kell végbemenniük. Így a hippik argója illetve jelszavaik a szavak általános jelentésétől megfosztva és átértékelve jutnak át a köztudatba (pl. trip, soul, grass, pot, hip, beat, acid stb.) és a fennálló rend ellen fordulnak. Ugyanígy a tudat és az érzékelés kitágításával (pl. droghasználat, pszichedélia) a művészet és a világ megismerése is felszabadítható a korlátok alól.

### Az érzékelés kitágítása, avagy 'irodalmi pszichedélia'

■ Marcuse azt írja, hogy „a kábítószeres »utazás« (»trip«) azt is magába foglalja, hogy a társadalom által kiformált egyéniség – ha mesterségesen és rövid időre is – felbomlik. Ez a mesterséges és »privát« felszabadítás eltorzult formában anticipálja a társadalmi felszabadításnak azt a követelményét, hogy a forradalom egyben az érzékelés forradalma is kell legyen, ennek kell kísérnie a társadalom anyagi és szellemi átalakítását és ennek kell létrehoznia az új környező világot”.<sup>14</sup> A pszichedélia, a szerhasználat a művészet szempontjából azt az avantgárd érzékelés-hagyományt viszi tovább, amellyel az expresszionizmus és a szürrealizmus már évtizedekkel korábban kísérletezett: az érzékelés új formáival, a valóságelemek összemontázsolásával, a valóság feletti transzponálásával lényegében eltörölték azt a koncepciót, miszerint a művészetnek a valóságot kellene ábrázolnia. Az irodalmi szövegek műfaji és formai keveredése, az asszociatív technikák és szokatlan képzettársítások egyrészt ezt teszik meg alapelvükké, ugyanakkor nem kimondottan az érzékelés határait számolják fel, hanem olyan nem konvencionális érzékelési módokat közvetítenek, amelyek a szerhasználatot, a „tripet” szimulálják. Erre lehet példa Tolnainak a már korábban említett hippy-novellái közül az *ÚS* 1968/37 számában megjelent *A hippy halála* című írása.

A prózaversben ugyanaz a feszültség érezhető mindvégig, hasonló sztereotípiákat működtet a hippiszereplő megjelenítésében: „a hippy vállig érő vörös haj mellre csorgó vörös szakáll fekete-lila csíkos szűk egészen szűk nadrág közvetlenül a térd felett elkötvé úgyhogy a nadrágszár fekete-lila harisnyának tűnik”, vagy „a szél még sokáig rázta a hippy nyakában az indiai elefánt-csengőt”.<sup>15</sup> Ennek a szövegnek is az a szervezőelve, hogy a számkivetett, a társadalom peremén élő bohém alak összetűzésbe kerül a város lakóival, az utcákon a „prolikkal”. A szövegfolyam egyik pontján egy éjszakába nyúló lerészegedés történetének forszlányairól is értesülünk, de a narratív szál folyamatos perspektíva-váltásokkal játszódik – hol kívülről szemléljük az álmos, félig még alkohol hatása alatt levő hip-pit, hol a hippy szemén keresztül érzékeljük a látottakat, mindezt csupán az erőteljes képiséggel: „abban a pillanatban olyan erős sugár ütötte mellen hogy hátravágódott és közben látta az órjás fehér ciszterna testére csavarodó csillogó

fekete csöveket a szürke gumírozott ruhában a méhészekre emlékeztető mosók sorai szinte egyszerre léptek rohamoztak” és „csak fehér repedéseket lát a világból csillogó fehér repedéseket már az állati ösztön is kevésnek bizonyult ezeknek allergiájuk van a virág iránt ezek csak az aszfaltot locsolják én vagyok az első viráguk” illetve „kezde teljesen elengedni magát végre megtaláltam a pózt mind valjaicé ceylonon levegőt levegőt holnap kész lesz a lila pelerinem ki eteti meg a macskákat amikor végre már sikerült egy kis LSD-hez jutni”.<sup>16</sup> A szöveg mottója egy San Francisco-i hippitemetés transzparensének szlogenje – a hozzáírt haláltörténet valójában áthelyezi az amerikai kontextust egy lehetséges, elképzelhető jugoszláviai helyzetbe, ami nem a toleranciával és a békével kapcsolható össze. A virágyerek szimbolikája átértékelődik a kemény úttestre áradó vad vízszugárral, amely előbb megvakítja, majd megfullasztja a karaktert.

A költészetbe „szívárgó” pszichedéliának talán legrepresentatívabb szövegegyanyagát Raffai Ferenc jegyzi – Raffai főként horvát irodalommal kapcsolatos írásokat közöl az *ÚS*-ban, de később már visszavonul az irodalmi életből. Az 1969/54 számban, a 21. oldalon közli *Beat apollo* cím alatt néhány versét (*Kábultság és matézis, Halál, halál-spóra, Orkusz árnyai, Kunkorodó ezüst nyárfakéreg, Bee Gees, 1968. VIII 20., Nászút-ügy, Beat apollo*), melyek idilli álomvilágot is, de érzécsalódásokat is közvetítenek. Ugyanakkor erőteljesek az avantgárd költészeti hatások: pl. „a felpukasztott léggömb megfiatalodott, és hajlamos / volt meghallgatni a kártyavihar éles kacagását” (*Orkusz árnyai*), „a babiloni komponens most tündököl legjobban a sárban” (*Nászút-ügy*) vagy „aki utálja a hallgatag mandarinok hogyodanerohanjak szüzeit” (*Beat apollo*) – tárgyak aleatorikus megszemélyesítése, szómontázs, teljes képi ellentmondás árulkodik arról, hogy szövegműködést nem az egyszerű elképzelhetőség vezérli. Fölmerülhet a kérdés, hogy mi a különbség a szürreális képalkotás és a pszichedélia között – lényegében az, hogy míg a pszichedélia egy már létező, látható és megtapasztalható világot torzít el és élénkít fel érzécsalódásokkal és meghökkentő, ám mégis könnyedén elképzelhető látvánnyal, addig az avantgárd véletlenszerűsége és teljes önkénye elsődlegesen nem a valóságban – a lehetőségességben – gyökerezik. A két aspektus ugyanakkor kiegészíti egymást, ugyanis a véletlenszerűség átterjedhet a pszichedéliára (a konkrét szerhasználat esetében például létrejöhetnek „bad trip”-ek, azaz traumatikus vagy kellemetlen „utazások”). Lásunk példákat olyan pszichedelikus-asszociatív képekre, amelyekkel megvilágítható ez a különbség: „két óriás sétálgat meztelenül a tiszta-parton / körülöttük nimfák kagylóhéjon / amerikai tiszt / tank helyett autóról mesélt néha” (*Kunkorodó ezüst nyárfakéreg*), „az sz-hez szükséges újjászületést sohasem tudta elérni. / A különleges koncentrációt. Tehetetlenségében fej nélkül / mozgott” (*Kábultság és matézis*), „cikkakos patatok / szüremlenek össze, nyers-véres nyirokcsapások éltek visz- / sza türelmetlen feszességükkel. Óriáslevelek alatt felkölt / a piros harang” (*Halál, halál-spóra*). Az asszociációhoz erőteljesen társul a zenei élmény – a szubkulturális hovatartozás életérzésének fontos eleme a zene, így például a Bee Gees zenekar neve mint verscím, vagy a beat műfaj mint témamegjelölés, a szubkulturárhoz társuló sztereotip képviség ezt körvonalazzák: „A zephirus lila lovainak / patái szétrúgtak közöttünk: / a próféta haverok kicserélték / a jangot a jinnel, hogy felrobbanjon a tudat / naftás rongyának tüze”, „most esik jól rágondolni riadt / fantáziájára, Zen-hitére. Ő a hindu, / aki képtelen lerohadni”. A részletek a hippik szubkulturájának a távol-keleti vallásokhoz és szimbólumaikhoz járuló affinitását is hangsúlyozza, de a versekben a kultu-

rális szimbólumok keveredését is tetten érhetjük, a yin-yang és a zen keveredik Hyperionnal, Zephirusszal, Délosz vidékével, vagy akár Rembrandttal, Sartreval. Ezeknek a verseknek nem az a céljuk, hogy rendet teremtsenek a kulturális asszociációk között, hanem éppen a szabad képzettársítások és a totális érzékelés spektrumába invitálnak. Ezért itt is fenntartható Stuart Hallnak az a megállapítása, hogy a hippik életstílusának szimbolikus aspektusait és projekcióit nem lehet kifejezetten „kívülről” láttatni, hiszen megnyilvánulásaikban alapvető az, hogy visszautasítanak nyelvet és interpretációt.<sup>17</sup> Irodalmi reprezentációk esetén ez némiképp megbicsaklik, ugyanakkor az avantgárd szövegahagyománya és újító ereje tudatosan alakítja ezt a költészetet.

## A folyóirat zenei világa

■ Az *ÚS* újítási és haladási eszménye elsősorban arra terjedt ki, hogy az ún. „tőparti és templomtorony-perspektívát”, a provincializmust és tévesen értelmezett regionalizmust megpróbálja megszüntetni.<sup>18</sup> A szűklátókörűsége és beletörődésre, illetve a kultúrafogyasztási szokások felhígulására adott válasz Bosnyák Istvánnak az 1967/29–30 számban közölt rádiókritikája, amely az *Ellenpont* rovatban jelent meg és az újvidéki rádió művelődési adásainak hallgatottságára reflektál. Kiindulópontja, hogy a rádió *Együtt* című irodalmi-zenés egyórás rovata („a rádió irodalmi folyóirata”) túl hosszúnak bizonyult és huzamosabb odafigyelést igényelt – a hallgatóknak nem tetszett. Bosnyák arra élezi ki írását, hogy az újvidéki rádióadásokat nem lehet „fél füllel” hallgatni. „Nincs ugyan körkérdéssel szerzett bizonyosságunk róla, de köztudott, hogy ugyanennek a Rádióknak ugyanezen hallgatói *órák hosszát* is elhallgatják a szocialista giccspár különféle »fesztiváljainak« bárgyú slágereit stb., s ugyanakkor »fárasztónak« tartják a *hatvanperces*, zenével bőségesen teletűzdelt, s szövegeiben sem túlságosan »nehéz«, néha még éppenséggel nagyon is könnyű *Együttet*. Ha ez így van, B. Szabót (s vele együtt mindnyájunkat) rászedtek az illúziók, hisz az a bizonyos »mai« nagyközönség anakronisztikusan tegnapi: a művészettől, irodalomtól továbbra is »szórakozást«, »pihenést«, »kikapcsolódást« és egyéb, a tényleges szellemi alkotás által soha nem teljesíthető nyárspolgári csodákat vár”.<sup>19</sup> Ha a nyárspolgári attitűdök célzottan ideologikus meghatározását nem is tudjuk teljes mértékben komolyan venni, a médiafogyasztás néhány aspektusára mégis kiter a szöveg. Az elemzés lényegében arra fut ki, hogy a slágerek sugározása, a különböző műdalok, kívánságműsorok, nóták stb. közvetítése ellehetetlenít bármiféle reflexiót vagy kisebb szellemi erőfeszítést. Bosnyák kritikájának viszont van egy fordulata: „Létezik, természetesen, egy alibi, amely »igazolja« a Rádió műsortervezőinek orientációját. Manapság valamennyi rádióállomás, bel-és külföldön, Nyugaton és Keleten egyaránt a commerce-kultúra kényszerének áldoz, a rossz értelemben vett tömegkultúrának kénytelen áldozni.”<sup>20</sup> A megjegyzés paradoxona abban áll, ahogyan a kelet-nyugat imaginárius tengelyét ugyanazon kontextusba helyezi, semmilyen különbséget nem téve a jugoszláv helyzet és a nyugati országok kulturális műsorai között. Az 1960-as években lehetünk tanúi Európában (és Amerikában is), ahogyan az underground törekvésekből lassan kiválik a tömegkultúra – a rádiók sikerlistáin megjelennek azok a zenekarok (pl. Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, The Mamas and The Papas, Jefferson Airplane, Janis Joplin és még sokan mások), akik párhuzamosan vannak jelen a szubkultúrák zenei palettáján, fesztiválokon, összejöveleteken és népszerű vi-



lágturnékon, zenei műsorokban, televízióban stb. A jugoszláviai tömegkultúra Bosnyák értelmezésében tehát nem más, mint az andalító, fél füllel hallgatható, különösebb intellektuális odafordulást nem igénylő szocialista giccs és mulatás – ez pedig viszonylag eltér attól a nyugati tömegkultúrától, amely a kort jellemezte (természetesen vannak átfedések, de alapvetően más jellegű a populáris kultúra Európa két felén). Azért fontos ez a párhuzam, mert amikor a nyugati popkultúra-elemek és szubkulturális törekvések utat nyerne a jugoszláviai tér-ségben, azok újból lázadóvá, többé-kevésbé tiltottá, de legalábbis megtűrtté, undergrounddá válnak. Az *ÚS* zenéről szóló írásaiban így azt figyelhetjük meg a továbbiakban, hogy a jazz, blues és a beat rock műfajai mindig valami exkluzív nyugati importként, különlegességként jelennek meg – elsősorban nem magyar szerzők közvetítésével.

Még Bosnyák cikkének megjelenése előtt, az 1965/5 számban találunk példát olyan kísérletre, amely a könnyűzene befogadásának mikéntjét próbálja meg tematizálni. Várady Tibor a dzsessz-zongoristák előadási stílusait és lemezeit elemzi a 15. oldalon – a lista Red Garlandból, Art Taylorból, Gerry Mulliganból és Paul Desmondból áll. Ez az összehasonlító zeneértelmezés azt a paradoxont fogalmazza meg, hogy lehet-e egyáltalán dzsessz-zongorajátékot értelmezni szövegszinten, hiszen alapvetően egy szemantikát nélkülöző közegről van szó. Várady arra összeponosít, hogy a dzsessz megszokott formanyelvéből induljon ki, népszerű zenészek játékához – azaz a kultikus előadókhoz – hasonlítsa célpontjait, és megtalálja azokat a sajátosságokat, amelyekkel a művészek rendelkeznek: „a dzsesszzongorának van egy meghatározott egzisztenciát elért színe, hangulati értéke, mely benne definiálható várakozást jelent. Ezt a várakozást egy Art Tatum vagy Thelonius Monk átütő egyénisége meghiúsítja. Red Garland valószínűleg megfelel ennek a várakozásnak. Stílusa határozottan szintézis: Petersonhoz hasonlóan maximálisan fel tudja használni egy-egy akkordsorozat impulzusát a »kitörő«, melodikus, improvizáció-vonalakban: blues elemek állandóan jelen vannak játékában és itt sok rokonságot mutat a Coleman Hawkins-szal játszó T. Flannagan blues-konceptiójával: improvizációiban megközelíti John Lewis nagyon szilárd architektúrájú, következetes melódia-vezetését: Tristanóhoz hasonlóan megáll, abbahagy egy-egy motívumot egy hirtelen támadt, izgató új asszociációt követve”.<sup>21</sup> A kommentárban arra láthatunk példát, ahogyan a komolyzenével érintkező dzsessz egyszerre van jelen kiszámíthatóságával és kiszámíthatatlanságával, illetve ahogyan fokozatosan a népszerű zene részévé válik. Míg a szövegnek elsődlegesen az a célja, hogy a különböző előadók emocionális hozzáállását és zenei habitusát vigye színre, mégis sikerül átfordulnia egy, a zenéhez hasonló módon asszociatív stílusba, amely például így jelenik meg: „Újabb árnyalat azután egy Desmond incitálta, kozmikus csillámlású szomorúság, mely egy hosszú decrescendó nyugalmát hajszálvékony lemondással fűzi a végtelenhez”.<sup>22</sup> Ebből is kiderül, hogy a zenéhez társított alapérzelmeknél tovább nem lehet biztosra menni a zenei élmény leírásában. Kétségtelen, hogy Várady írása a könnyűzene-kritika kezdetét is jelenthetné, a zenéhez társuló asszociációkon kívül például a népszerűsítésre is hatással lehet – lényeges előadókat ismertet, lemezeket ajánl, magának a dzsessznek az élményét promoválja.

Fontos különbség van Várady írása és az 1966/17-es számban megjelent David Arbus-írás, a *New Thing* között, ami a dzsessz textuális megjelenítéseit illeti. Arbus szövegét éppen Várady fordította, de átláthatóbban foglalkozik a mű-

faj kultúrtörténetével, mint magának a zenének a leírásával. A „hip”, „square” és „cool” jazz közti különbséget fölvezolvá arra fekteti a hangsúlyt, hogy ne csak az amerikai feketék és fehér protestánsok közti zenei különbségeket vegyük figyelembe, amikor a dzsesszről beszélünk. A „hip” szó a korszakban újdonságot jelentett, a dzsessz kultúrtörténetében a *cool jazz* a konzervatívabb, a komolyzenehez közelebb álló irányzatot jelöli, a square kifejezés pedig összhangban áll a hip-pel, vagyis a legmodernebb dzsesszt jelöli. Az írás tulajdonképpen hasonló módon a technikákban keresi a választ a különbségekre, de végül arra jut, hogy az „atmoszféra” az, ami különbséget tesz a korai dzsessz irányzatok és az új mozgalom között.

Az 1968/36-os lapszám kétségtelenül a hatvanas évek zenei életére és szubkultúráira nézve a legrepresentatívabb – nemcsak, hogy több oldalon keresztül foglalkoznak ezzel a tematikával, hanem a teljes lapszám illusztrációi is mindvégig nyugati zenekarok és zenészek, rajongók, hippik képeiből állnak össze, „hippi tipográfia”, kollázsok és változatos elrendezések jellemzik. Mike Sweeny átfogó elemzését és dalszöveg-újraközléseit Olga Božić fordította le az *ÚS* számára *Költészet a protest song után – modern song* címmel. Az írás ezzel indít: „A művészet korának tükre. Ma ez talán a legkézenfekvőbb a népszerű művészetek – a televízió, a film, a dal – esetében, amelyek a nagyközönséghez szólnak, és a közízlést hivatottak kielégíteni. Nem csoda hát, hogy jelentős kritikusok a korszerű elektronikus szerkezetekben a művészi kifejezés nagy »lehetőségét«, ám kevésbé igazi megnyilvánulását látják. Ha, tegyük fel, a fogyasztók rózsaszín-émelygős pépet kívánnak, a termelők az üzleti jó hírnév érdekében vagy demokratikus eszményképektől vezérelve meg is adják azt, s ezáltal a lehetőség kihasználatlan marad. Valljuk meg azonban, hogy mindennek ellenére volt néhány kiemelkedő eredmény a tömegművészetek mindegyikében”.<sup>23</sup> Ebben a bevezetőben a Bosnyák Istvánéhoz hasonló gondolatokkal találkozhatunk, ugyanakkor rámutat a népszerű művészet azon aspektusaira is, amelyre kitértünk a korábbiakban. A „rózsaszín-émelygős pép” lényegében ugyanabban az értéktartományban van, mint a „szocialista giccs”, a nótaszó és andalító muzsika, és ugyanúgy a kultúrafogyasztás ismérveire tapint rá, mint a jugoszláv rádióadásokról szóló cikk – a fogyasztói szocializmus és kapitalizmus között elenyésző a különbség.

A *protest song*ról mint műfajról Bob Dylan és Joan Baez kapcsán ír Sweeny: a protest songot lényegében egy egyszerűbb nyelvezetű, könnyen befogadható, ám kevésbé dallamos műfajként írja le, ami egy kiemelkedő célt szolgál: felhívni a figyelmet a társadalomban végbemenő negatív változásokra. A protest song tiltakozik – legfőképpen az amerikai társadalomban, a vietnami háború, az erőszak és az elnyomás ellen. A *modern song* ellenben – bármit is jelentsen ez az általános „modern dal” meghatározás – csak a protest song fogalmának tükrében értelmezhető, s ezt Sweeny Bob Dylan addigi életművének beemelásával teszi meg; a két daltípus közti különbséget a mondanivaló „mélységéből” és a költészeti szimbolikából vonatkoztatja el. Az írás szerkezete úgy épül fel, hogy a társadalmi változásokat és a dalszövegeket egyszerre tárgyalja (vö. „a művészet korának tükre”), kisebb elemzésekkel elválasztva egymástól az egyes dalszövegeket. Fontos pillanata ennek az elemzésnek, hogy nem kérdőjelezi meg az irodalom – a vers – és a dalszövegek azonosságát. Tendenciózan irodalmi alkotásokként kezeli mindeniket, és fontos párhuzamokat von a már említett avantgárd költészeti formákkal: pl. „Próbáljuk elolvasni ismét A pusztítás sorát, és figyeljük meg, mi is történik a szimbólumok és az erőteljes expresszionizmus mögött”.<sup>24</sup>

Bob Dylan dalszövegei közül *Az idők változnak* (The Times They Are a-Changin') és *A pusztítás sora* (Desolation Row) címűeket közli. A továbbiakban a Simon and Garfunkel duótól *A csend hangjai* (The Sound of Silence), a Rolling Stonestól *a Fesd feketére* (Paint It Black), a Beatlestől *Az élet egy napja* (A Day in the Life), *Lucy a szivárvány derekán* (Lucy in the Sky with Diamonds), a The Doorstól *Az éjszaka vége* (The End of the Night) és a *Vége* (The End), a Jefferson Airplane-től a *Fehér nyúl* (White Rabbit) című dalokat teszi közzé a lapban. Kiemelt elemzést kap a Jim Morrison által írt Doors-szerzemény, a *Vége*, ezt Sweeny szakaszonként elemzi, szinte a szavak szimbolikus jelentésszintjéig menően, felhíva a figyelmet a sorok kétértelműségére, illetve a Doors irodalmi szöveghagyományaira is kitér – többek közt arra is, hogy az együttes Aldous Huxley *Doors of Perception* című regénye után kapta a nevét, illetve Jim Morrison fontos inspirációs forrása William Blake költészete.

Az *ÚS* lapjain nem ez marad az egyetlen átfogó könnyűzenei elemzés: 1968-ban, a 42. számban Bognár Tibornak jelenik meg *A pop-zene ma* címet viselő írása, amely tulajdonképpen ugyanazokat a műfajokat és stílusokat vonultatja fel, mint az előző cikkek – a Beatles, a Beach Boys, a Bee Gees munkáit emlegeti, nyelvhasználata miatt ugyanakkor ez a szöveg inkább középiskolai diák-mellékleti ismeretterjesztésként állja meg a helyét, mint egy művészeti-kritikai folyóiratban („A téma nagy népszerűsége és aktualitása folytán egyre-másra jelennek meg cikkek, amelyek tudálékosan magyarázzák a modern zene lényegét. Sajnos, meg kell állapítanunk, e cikkek jelentős hányadát kopaszodó bácsikák írják, tele előítéletekkel, pontatlan és hiányos információk alapján, »kívülről« szemlélve a jelenséget.”),<sup>25</sup> irányzati besorolásai pedig hosszabb távon pontatlannak bizonyultak.

Az *ÚS* 1970/65-ös számában Várady Tibornak még megjelent egy egészen kiforrott zenei esszéje a blues műfajáról – ugyanabban a lapszámban, amelyben Marcuse-nak az új szenzibilitásról szóló filozófiai értekezése is olvasható. Az 1965-ös, dzsessz-zongoristákról szóló írását a *Blues variációk* sok tekintetben fölülmúlja. Az esszé érzékenysége abban rejlik, hogy a bluesnak azt az oldalát ragadja meg, amelyben az emberi léleknek és önkifejezésnek, felszabadulásra tett kísérletének energiáit keresi: „A blues nem forradalom. Egyetlenegy zsarnokságot képes csak megszüntetni: a csendét. Akkor a legvakmerőbb, amikor a hangban, az egyedül létezőben bízva és erősödve, hanggá lényegít mindent, a zsarnokságot, a szenvedést, kilátástalanságot, és e hirtelen egyenlőség lidércfényében megcsillan a hőstett lehetősége. De ekkor sem képes elszakadni annak tudata, hogy ezért az álomért is vissza kell térni egy másik világba, egy olyan kultúrába, ahol értünk vannak a mítoszok.”<sup>26</sup> Az esszé tulajdonképpen a blues alaphelyzetének paradoxonát követi végig, a kitörés lehetetlenségét, az egy helyben forgás poétikáját, azoknál a gyapotföldeken dolgozó fekete amerikaiaknál, akik jó ideig csak (rab)szolgákként élhették az életüket. Várady esszéjének szóhasználata szolidáris – az együttérzés, de az alapos megfigyelés nyelvével sokkal adekvátabb kontextusba emeli a bluest, mintha csupán a huszadik század végének egyik könnyűzeneje volna a sok közül: „Nincsen lineáris egymásután következés, minden lépés előre egyszersmind visszatérés. Az idő azonosul az óra lapjával. A blues kísérlet az idő megsemmisítésére. Ha nincs megváltás, ha az elmúlt napok nem közbeeső út legalább, ha az idő nem halad, csak tart, csak maga az idő ellen lehet fordulni. A párizsi kommün első napjaiban a forradalmárok szétzúz-

ták az órákat. De a blues nem hozhat új időt a szétzúzott helyébe. Ezért csak önmaga semmisülhet meg. [...] A blues lehetetlen.”<sup>27</sup>

Az *Új Symposion* változatos képet nyújt a szubkulturális megnyilvánulásokról: egyszerre közöl verset, prózát, esszét, kritikát, ismeretterjesztő cikket ugyanazokról a jelenségekről, hol közvetett, hol közvetlen módon – mégis leginkább ugyanazok a szerzők foglalkoznak a témával: közülük Tolnai Ottó, Várady Tibor és Raffai Ferenc azok, akik az irodalomban is helyet biztosítanak a konkrét szubkulturális reprezentációknak, a korabeli fiatalok csoportosulásaival azonosulni tudnak, és el tudják helyezni a könnyűzenei irányzatokat is a művészetek között.

#### ■ JEGYZETEK

1. Szerbhorváth György: *Vajdasági lakoma*. Kalligram, Pozsony, 2005. 15–18.
2. Ladányi István: Az „új” paradoxona: avantgárd önmeghatározások. Az *Új Symposion délszláv, magyar és világirodalmi tájékozódásai az első nemzedék indulásakor (1965–1968)*. Tiszatáj 2015/10. 71–72.
3. Szerbhorváth: i. m. 120.
4. Micah L. Issitt: *Hippies. A Guide to an American Subculture*. Greenwood Press, Santa Barbara, 2009.
5. Szerbhorváth: i. m. 167.
6. Uo. 162.
7. Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*. Kalligram, Pozsony, 1994. 14.
8. *ÚS* 1967/31. 1.
9. *ÚS* 1967/31. 2.
10. Szerbhorváth: i. m. 161.
11. *ÚS* 1968/38. 17.
12. Uo.
13. *ÚS* 1970/65. 1.
14. *ÚS* 1970/65. 3.
15. *ÚS* 1968/37. 16.
16. Uo.
17. Stuart Hall: *The Hippies – An American ‘Moment’*. Centre of Contemporary Cultural Studies, Birmingham. 1968. 1.
18. Szerbhorváth: i. m. 61.
19. *ÚS* 1967/29–30. 31. A szerző kiemelései.
20. *ÚS* 1967/29–30. 32.
21. *ÚS* 1965/5. 15.
22. Uo.
23. *ÚS* 1968/36. 1.
24. *ÚS* 1968/36. 2.
25. *ÚS* 1968/42. 24.
26. *ÚS* 1970/65. 16.
27. Uo. 17.

