

„Ez a város egy távoli bolygó.” A nyolcvanas évek magyar undergroundjának Budapest-képe¹

A tanulmánynak nem célja, hogy az 1980-as évek magyar dalszövegeiben a reálisan létező Budapest előfordulásait felsorolja és osztályozza. Nem az adott térhez és időhöz köthető, művészi értékű dokumentumhalmazt kíván átadni az olvasónak. Ennél fontosabbnak tartja azt, hogy a szubkultúra partikularitása felől a kultúra egyetemessége felé haladó dalszövegeket egyrészt csoportosítsa, másrészt pedig tudatosítsa, hogyan illeszkednek bele a fikcionalizált városképek a kor modern és posztmodern hagyományába.

A szubkultúra a kultúrához képest kisebb, annak részét képező, azon belül leválasztott területet jelöl. Érdekes párhuzamot mutat a szubkultúra helyzetével, hogy a városról szóló definíciók közös jellemzője, hogy éppen a város zártságát emelik ki. Max Weber szerint a városról szóló „definíciókban csak az a közös, hogy a város mindenképpen zárt (legalábbis viszonylag) település, »helység«, nem pedig egy vagy több különálló, elszórtan elhelyezkedő hajlék. [...] [A] városokban [...] különösen sűrűn, közvetlenül egymás mellett állnak a házak.”² Penelope J. Corfield definíciója azonban már a szellemi tartalmat is a város lényegéhez köti. Cikke alapján a várost „bizonyos mértékű társadalmi heterogenitás, kulturális azonosságtudat és városként való elfogadottság jellemzi, melyeket néha városi »életmód« néven foglalnak össze”.³ Ha az utolsó két évszázadot tekintjük, érezhető, hogy felerősödött a város szerepe a gazdaságban, társadalomban, a kultúrában azon oknál fogva, hogy a népesség, a gazdasági teljesítmény vagy a kultúra intézményhálózata egyre inkább a városokba koncentrált. A város jelenségének elméleti tudatosításakor az urbanizáció makrofolyamata vált széles körűen elfogadott fogalmi keretté. Az urbanizációnak modernizációs makrofolyamatként való meghatározása vont maga után, hogy a város a történeti érdeklődés fókuszába került.⁴ Gyáni Gábor részben erre alapozza város és kultúra összefüggéseit: „a város nemcsak többnyire mérhető paraméterekkel kifejezhető, az időben és főleg a térben kiterjesztve érzékelhető dimenziók gyűjteménye, egy mással nem vagy korlátozottan összemérhető külön entitás is egyúttal, olyan magába zárt univerzum, melyet csak a maga egyedi kvalitásaiból érthetünk meg”.⁵

Gyáni itt a magyar gondolkodás Márai-féle urbánus hagyományát folytatja tovább:

¹ A tanulmány megjelent: *Literatura*, 49. (2023), 4. 436–449.

² WEBER 1999: 65.

³ CORFIELD 1995: 2.

⁴ GYÁNI 1995: 11.

⁵ GYÁNI 1995: 4.

„A városokat úgy kellene leírni, mint egy gondolatot vagy egy érzés emlékét. Mindig dühítenek és untatnak a »városképek«, melyek azzal kezdik, hogy valahol látszik egy torony, s folytatják a lakosság nemzetiségi arányszámával és a kalóriákkal, melyeket délben és este bekebeleznek az őslakók. Mindez lényegtelen. Egy város mindenekfelett gondolat, mely nem fér el a telekkönyvben.”⁶

A város mindig ugyanannyira volt kulturális konstrukció, mint valóságos tér: gondoljunk a Gilgames-eposzban Uruk kulturális szerepére, Trója és Ithaka jelentéshálójára, vagy az Ágoston-féle *Isten városára*. Mintha a város lenne képes a tér- és időviszonyok, a szociális hierarchia és a kulturális jellemzők komplexitása által a teremtés bonyolultságát visszaadni, reprezentálni és metaforizálni. A *polis*, az *urbs*, a *civitas* egy bonyolult, ellentmondásokkal teli létezés térré alakított modelljét mutatja fel.

A földrajzi területet és a szellemi önállóságot egységesítő város helyét a valóságos térben a fal, a kulturális térben pedig a szellemi-gyakorlati életmód jelöli ki. Ezt a történelmileg és kultúrtörténetileg mindig is jellemző kettős karaktert egyébként az 1960-as évek eleje óta Nyugat-Berlin az alternatív kultúrában is szimbolikussá emelte. A korszak ikonikus városát a – kívülről épített – berlini fal a térben úgy határolta körül, ahogy a várost mindennapi és szubkulturális értékrendje egyaránt megkülönböztette az államszocialista NDK-tól. Nyugat-Berlin a magyar undergroundra is jelentős hatást gyakorolt: Sóth Sándor *Szárnyas ügynök* című filmjének hősei abba a Wunderlandba vágnak, ahol mindenkinek három élete van, s amely felismerhetően Nyugat-Berlint jelöli.

Nyugat-Berlin felfutása egyidős azzal a szemléletváltással, amely a teret helyezte szembe a modernitás időszemléletével. Foucault 1967-ben ezt írja: „A mai kor vélhetően inkább a tér kora lesz. [...] Olyan ponton állunk, úgy hiszem, ahonnan nézve a világ nem annyira az időben kibomló nagy élet formájában, mint inkább hálózatként jelenik meg, mely összeköti a pontokat, egybefűzi saját felvetőszálait.” A Más terekről legalapvetőbb heterotópiája a tükör, amelyben „ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött; [...] A tükör ugyanakkor azonban heterotópia is, amennyiben valós léttel rendelkezik, mely valami módon visszahat arra a helyre, melyet elfoglalok; a tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a helyen, ahol vagyok, miután »odaát« látom magam.”⁷

Budapest mint földrajzi hely és kulturális tér beleillik a foucault-i tükörgondolatba. A ma is egyetlen kétfélmillió lakos körüli magyar nagyváros a 20. század második felében is a kettősség állapotában volt. Egyszerre volt fejlődő és lepusztult, megújuló és fel nem újított, sőt leromló. Az 1950-es évektől folyamatosan nőtt a város területe és lakosság-száma, de az 1956-os forradalom legnagyobb veszteségeit is Budapest szenvedte el. Részben a forradalmi város lecsendesítését szolgálta, hogy az 1960-as évektől a konszolidálódó Kádár-rendszer egy második, felemás nagy fejlődési korszakot jelentett: a „puha diktatúra” idején sorra épültek a város szélén a nagy lakótelepek, s az 1980-as évekre a fővárosba özönlő újabb százazrekkel a lakosság elérte a 2,1 millió főt. A város növekvő nemzetközi súlyát jelzi, hogy az 1980-as években a budai Várnegyedet és a Duna-part

⁶ MÁRAI 2012.

⁷ FOUCAULT 2004.

látképét világörökségi helyszínné minősítette az UNESCO, s így Budapest be- vagy inkább visszakerült a világ vérkeringésébe. Ugyanakkor a belső kerületek rekonstruálása évtizedeket késett, mert ekkor fogyott el a Budapest további fejlesztésére szánt pénz. Kocsis János Balázs *Területfejlesztés Budapesten 1950 és 1985 között* című könyvében azt írja, hogy 1982-ben az MSZMP XII. kongresszusa már Budapesten takarékoskodott.⁸

Az 1960-as, 1970-es évek társadalmi-földrajzi mobilizációja során Budapest a nagyvárosi lét lehetőségét kínálta fel az ideérkezőknek. A hagyományos értelmiségi csoportokba való beérkezés mellett kialakult egy olyan sajátos nagyvárosi réteg is, amely a kulturális javakhoz – így az alternatív kultúrához – hozzáférhetett, sőt alakíthatta is azt, ám tagjai nem tagozódtak be annak intézményes infrastruktúrájába. Vagy nem fejezték még be tanulmányaikat, vagy olyan munkakörben dolgoztak (kérdőbiztosként, modellként, statisztaként, patakellenőrként stb.), amely jogilag és gazdaságilag bent tartotta őket a társadalomban, ugyanakkor elég szabadságot biztosított ahhoz, hogy a választott életforma, kulturális minta alapján éljenek.

Ez az átmeneti helyzet az 1960-as években nemcsak Közép-Európára jellemző. Hammer Ferenc szerint Victor Turner antropológiájában az 1960-as évek tömegkultúrája, illetve nonkonformista ellenkultúrája értelmezéséhez Arnold van Gennep átmeneti rítus- és liminalitásfogalmait használja⁹ ennek az állapotnak a leírásához. Ezt a köztes állapotban lévő csoportot az 1970-es években leginkább a Cseh Tamás – Bereményi Géza páros lemezei jelenítették meg: Antoine és Désiré ugyanúgy átmeneti figurák, mint akiknek a szemével majd az 1980-as évek dalszövegeiben látjuk a várost.

A vizsgált zenekarokra – főleg a Balatonra és a Trabantra – a Bereményi-dalszövegek Budapest-képe egyértelmű hatást gyakorolt. A Cseh Tamás-dalok Budapestje egyrészt az átmenetet tematizálja – „Maradunk itt vagy egyszer majd tovább megyünk” –, másrészt az apró képek tömege („Felismer tanár úr, vagy tán elfelejtett már”; „Éva tegnap volt az abortusz bizottság előtt”; „Fáskerti elvtárs, legyen már olyan szíves”) szerepekre születesett életeket mutatott fel.¹⁰ A „jobb híján” választott, de otthonossá kopott város sűrűsödik a *Megáll az idő* című film „Jó, akkor itt fogunk élni” mondatában. Sőt ez a mondat teljeseedik ki és válik kozmikusvá Menyhárt Jenő soraiban: „A legjobból a legtöbb kell, / De ez is jobb, mint a semmi.”

⁸ Kocsis 2006: 11.

⁹ „A liminalitás vagy a liminális personae (a határok embereinek) tulajdonságai szükségszerűen kétértelműek, mivel e körülmény és ezen emberek jellegzetességei átcusszannak azokon az osztályozási hálókön, amelyek a kulturális tér állapotait és pozícióit rendesen meghatározzák. A liminális entitások se nem itt vannak, se nem ott, hanem egy tökéletesen köztes helyzetben azon pozíciók tekintetében, amelyeket kijelöl és elrendez a törvény, a szokás, a konvenció és a szertartás.” HAMMER 2009.

¹⁰ „Azt mondd meg nékem, hol lesz majd lakóhelyünk / Maradunk itt, vagy egyszer majd továbbmegyünk? / Itt van a város, vagyunk lakói / Maradunk itt, neve is van: Budapest / Reggelre kelve, ahogyan ez itt szokás / Közérbé megy le tejért János és Tamás / Maradunk itt, neve is van: Budapest. / Kérdésem volna, pálinkát mérnek-e már / Felismer tanár úr, vagy tán elfelejtett már / Éva tegnap volt az abortusz bizottság előtt / Téli kabátomra hasztalan keresek vevőt / Házmasterünknek adjunk szép mosolyokat / Nézd, homlokomra egy boríték nem ráragadt / Más vagyok, nem az, akit épp maga most keres / Fáskerti elvtárs, legyen már olyan szíves” (Bereményi Géza). A tanulmányban idézett dalszövegek a www.zeneszoveg.hu honlapon találhatóak meg.

Bár szociológiailag eltérő környezetből érkeznek, a vizsgált zenekarok meghatározó alakjai már Budapesten születtek. Az 1980-as évekre egy főleg értelmiségi szubkultúra sztárjai lettek, művészcsoportok tagjai lettek. A Bizottság zenekar és köre a kortárs magyar képzőművészet jelentős részét lefedi. Víg Mihály dalszövegei az irodalomtörténetekbe bekerültek, ő maga pedig a Tar Béla-filmek zeneszerzője lett.

A három T-s aczéli kultúrpolitikában erre nem látszott esély. A túrt és a tiltott kategóriája között lévén, lemezük nem készült, a rádiók nem játszották a dalaikat, s javarészt budapesti egyetemi klubokban léptek fel. A túrt és a tiltott kategória közötti átmeneti térben a Spions, az URH, a Kontroll Csoport, az Európa Kiadó, a Balaton együttesek egy olyan „rock and roll” képet hoztak létre, amely összetettségében alkalmas lett a világ reprezentálására. Ezen belül pedig úgy vegyítették a város irodalmi toposzát a dalok keletkezésének konkrét társadalmi-szociológiai valóságával, hogy a dalszövegekben megjelenő fiktív városképek heterotópiái egyszerre jelenítették meg és távolították el a rock and roll popkulturális kliséit, és forgatták ki a Kádár-kor hétköznapijait.

Nem csupán az amerikai rock and roll kisváros-nagyváros ellentétét vagy az angol punk külvárosképét haladták meg, de túlléptek a magyar előzményeken is. Az Illés *Utcán*, az LGT *Miénk itt a tér*, a Korál *Kölykök a hátsó udvarból* című dalát alapvetően a szentimentális-nosztalgikus klisék mozgatják.¹¹ Ráadásul a szövegek egy részében megjelenített figura a tömegből kitűnve még az egyéniség illúzióját is őrzi: „Vannak, akik végigmérnek, / Szép kis alak, így beszélnek.” Az 1970-es, 1980-as évek Eddája az odahagyott vidéki város és a külvárosok szentimentális képét festi meg, míg a Hobó Blues Band az 1980-as évek elején is a gazdag Rózsadomb és a szegény Kőbánya sztereotípiáit használja.

Az 1980-as évek underground-dalszövegeinek városai azonban alapvetően sem érzelmileg, sem társadalmilag nem bináris felosztású terek. Bár a „Blahán, a Blahán, ott szült meg engem az anyám” (URH: *Csak egy parti*) vagy az Európa Kiadó „Fiatl magyarok rázzák az utcát / Budapest remeg, de maguk se tudják / hogy ezt a rezgést melyikük hozta / a külvárosból a belvárosba” sorai esetében nyilvánvalóan nem lehet figyelmen kívül hagyni a szociografikus olvasatot, ám a dalok ennél komplexebb világértelmezést tesznek lehetővé. Jó példa erre, ahogyan a Bizottság zenekar a békásmegyeri lakótelep képét megalkotja. A „kelj fel, vár a munka, hív a gyár” felütés nemcsak a szocreál késői paródiája, hanem a szakrális zene miatt beavatási szertartás is egy emberhez méltatlan életmódba. A „Tipikus mai magyar munkaerő vagyok / a békásmegyeri rabszolgatelepen lakok [sic!]” sorok pedig Petri György *Lakótelep* című versét idézik a költő 1981-es *Örökhétfő* című kötetből: „Tízemeletes kilövésilök: A munkaerő sorozatvetői.” Ez az összetettség éppen a dalszövegek tereinek heterotopikus jellegéből fakad, hiszen

¹¹ Lásd „Néha furcsa hangulatban / az utcát járom egymagamban / Nincsen semmihez sem kedvem, / de érzem azt, hogy nincs ez rendben így / Vannak, akik végigmérnek / Szép kis alak, így beszélnek [...]” (Bródy János, Illés). LGT: „Miénk itt a tér, mert mi nőttünk itt fel, / A ház is a miénk, mert mi viseljük el, / Nekünk kevés fény jut, árnyékból van több, / Sötét szobánkban a pók rossz hálót köt. / Miénk itt a tér, miénk itt a tér. / A mély udvarokban csak ecetfa nő, / A lépcsőn, melyen járunk, elkopott a kő, / Miénk itt a tér, mert mi nőttünk itt fel, / Ismerős a fütty, és egymásnak felel” (Adamis Anna).

a „heterotópiának hatalmában áll ütköztetni több teret egyetlen valós helyen, több olyan helyszínt, melyek önmagukban inkompatibilisek”.¹²

A dalszövegek többségének városleírásai általában szimbolikus tereket mutatnak. A fiktív városok leírása az imént említett szociografikus URH-sortól az Európa Kiadó *Ez a város egy távoli bolygójának* David Bowie intergalaktikus hőseit megidéző, univerzális kiterjedésű településéig terjedt. McLuhan globális falujára pedig a Spions szövetszerű utalást is tesz: „A globális falu felett a forradalmak beértek.”

Felsorakoznak a városi közterek tipikus tereptárgyai. Ilyenek a szobrok, például „Morrison szobrát ledöntik, a globális falu felett a forradalmak beérnek” (Spions); „Kinek emelhetsz szobrot?” (URH); „Néptelen közterek bámulják a szobrokat” (Európa Kiadó); ilyenek a tipikusan a városhoz köthető repülőterek: „Sietsz? – Leszállhatsz a vonatról! / Szédülsz? – Leszedünk a repülőről!” (URH); „Kihaltak a repterek” (Európa Kiadó). Sőt, a *Várna* című Európa Kiadó-dalban a mozdulatlanságot jelölő szobor és a funkcióját veszített repülőtér találkozik is egymással: „Kihaltak a repterek, / Várna többé nem fogad, / Néptelen közterek, / Bámulják a szobrokat.”

A nagyvárosi életmódhoz tartoznak az éjszakai város, s ezen belül is a bárók kiemelt képei. Am a vizsgált dalszövegekben ezek a szórakozóhelyek a magány helyszínei. Az Európa Kiadótól a „Koszorú kis bár, sokan vannak, / Sötétség borul a városra, / [...] / Itt nincs megváltás számomra” (*Bárcsak lehetnék dob*); az „Ugyanaz a csillag, ugyanaz a bolygó / Ugyanaz a város és ugyanaz a bár / Az éjszaka előttem és nincs mit vesztenem” (*Ha ő nem bánja*); s főleg a „Szomorú este vár a bárban” (*Harmadik típusú találkozások*); a Trabanttól a „Rengeteg ismerős / Táncol lent a parti bárban” ugyanazt mutatja, mint a melankolikus Balaton zenekar idézetei. Az „Ennek rég vége már, / Jó hogy nirvána vár” szövegvariációja, a „Vár a Nirvána bár”, de az első sor miatt a „Percek alatt telnek az évek / Száz csoda vár ma, gyerünk a bárba” sem az önfeledt vidámságot mutatja. A dalszövegek éjszakai városa egyszerre nyüzsgő, fenyegető és bizonytalan. A Trabant együttes által játszott Vető János-dalszöveg jól mutatja ezt az ambivalens állapotot: „Átciipel a városon / Maszek taxin vagy buszon / Nem lehet nem észrevenni / Honnan hová utazom / [...] / Húzd be sötét függönyöd / Senkihez sincs már közöd.”

A vizsgált városképeken egyszerre látszik az 1980-as évek politikai-szociológiai vetülete és a 20. század végének általános léthelyzete. Mind a kettőt az átmenetiség érzése jellemezte. Az 1980-as években az ország számos ellentét között egyensúlyozott. Bár gazdaságilag egyre jobban függött a valós világpiactól, még tartott a Kádár-kor szocialista táboron belüli relatív gazdasági jómódja és politikai türelme. Magyarország viszonylagos jóléte, szabadsága mindenképpen vonzó volt a béketáboron belül a hadiállapotban lévő Lengyelország, a Charta 77 utáni Csehszlovákia, a Ceaucescu-féle Románia vagy a Honecker-féle NDK lehetőségeihez képest. Sőt a rendszer legfontosabb üzenete ebben az időszakban az, hogy a foglalkoztatottság és az ellátórendszer biztonsága, illetve az ismert kulturális tér otthonossága kárpótol a gazdagabb, de idegen, kiszámíthatatlan külvilág lehetőségeivel szemben.

¹² FOUCAULT 2004.

Az ötvenhatos szanzoneból a Kontroll Csoport zenei világára alakított „Holdfényes májusok”, Müller Péter „mindenki megszökik, vagy lelép”, Menyhárt Jenő „Megszoknak, vagy megszöknek, elmennek de nem jönnek”, de elsősorban az „olyan már mint egy menekülttábor / mindenki itt van, aki nem elég bátor” sorai a disszidálás értelmezési szintje fölé emelkedve az ontológiai eltűnést, az idő által okozott pusztulást is megjelennítik. A gyakorlati szökés pozitív értelmezhetőségét átlépve így nem csupán a menekülés motívumát emelik magasabb szintre, de az ontológiai eltűnéssel való összekapcsolása miatt egyben a szabadság illúzióját is visszavonják.

A relatív jólét mellett – főleg a korabeli lengyel helyzet miatt – az ország békéjét és nyugalma tudta még a hivatalos Magyarország felmutatni. Erre is válaszoltak a háborúban álló vagy a megszállt város képei, ahogyan ezt „[a]z öngyilkos patkányok hullái borítják el a várost” (URH) vagy a „[k]amerák a város minden pontján rólam ontják a képeket” (Európa Kiadó) sorok mutatják.

A dalszövegek azonban a politikai propagandára adott reakciónál jóval összetettebb tereket építettek fel. Gyakoriak az intertextusok, kulturális utalások segítségével felidézett városképek. Ezek közül talán megjelenítő URH-dal, a *Nagy testvér* a legérdekesebb, amelynek Camus *Pestis*-ét felidéző kezdő sorai városi tájként jeleníti meg az orwelli létezést: „Öngyilkos patkányok hullái borítják el a várost / Minden sarkon egy félig kész mauzóleum / Hihetetlenül költséges utcakép / Ötmillió tonna szürke festék kell még.” De idetartozik az Európa Kiadó Fritz Lang-film allúziója is. Az *M. avagy egy város keresi a gyilkosát* az elidegenedés érzését bővíti általános léthelyzetté: „Veszélyes vagy Magadra, / De ez csak a szokás hatalma, / Senki nincs veled, se ellened, / Félreérted a helyzetet.”

Mivel a modern város képét a film műfaja alkotta meg, ezért a magas és populáris kultúra között lévő műfaj különösen fontos a városkép vizsgálatakor. Ám az 1980-as évek magyar undergroundja más okokból is vonzódott a filmhez: az URH meghatározó *Bétaville* című dala már címével is Godard *Alphaville*-jére utal, a *Harmadik típusú találkozások*, az 1984-re utaló *Nagy testvér*, *A birodalom visszavág* vagy a már idézett *M. avagy egy város keresi a gyilkosát* című számokat a városképek vizuális rögzítése határozza meg. Az URH négy alapító tagja közül kettő, Salamon András és Müller Péter Iván egyaránt filmrendező, Víg Mihály Tarr Béla filmjeinek a zeneszerzője, de Menyhárt Jenő szövegeiben is rendszeresen találunk filmes utalásokat.

Foucault szerint a „heterotópiák leggyakrabban az idő vágásaihoz kötődnek [...]”; a heterotópia akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükkel”.¹³ Az Európa Kiadó együttes programként is értelmezhető névadó dala két olyan várost nevez meg, amelyek a múltban betöltött szerepükkel a jelen kulturális struktúráit jelölik ki. Az „Athéni szél és spártai eső / Ülünk a tűznél, én meg az idő” felütés olyan időbeli heterotópiákat hordoz, amelyek a könyvtárakhoz és a múzeumokhoz hasonlóan „a tizenkilencedik századi nyugati kultúra jellegzetes heterotópiái”.¹⁴ Athén és Spárta a múlt európai kultúrájának egymással ellentétesnek

¹³ FOUCAULT 2004.

¹⁴ FOUCAULT 2004.

gondolt, mégis együtt létező lehetőségét képviseli. Ugyanakkor éppen az Európa Kiadó neve miatt a „múlik az idő és múlik hely” sor a folyamatos pusztulást a jelen civilizációjára is kiterjesztve a 20. század végének egzisztenciális-kulturális válságát mutatják, hiszen a „másik tér” felbukkanása mindig kontinuitáshiányt jelöl.

A városi lét tipikus terei, a közterek, bárók kapcsán adja magát a félnyilvános tér kategóriája. Ám érdemes a Hammer Ferenc által éppen a városi alternatív életforma kapcsán javasolt Oldenburg-féle „harmadik hely” fogalmát is beemelni az értelmezésbe: „A harmadik hely elnevezés a nyilvános terek azon nagy változatosságát mutató sokaságát jelöli, amelyek nem kapcsolódnak sem az otthonhoz, sem a munkához, és amelyek helyszínül szolgálnak az egyének rendszeres, önkéntes, közvetlen és boldogan várt találkozásainak.”¹⁵ A vendéglátóipari szórakozás helyszíneinek „semlegessége szavatolja a résztvevők egyenlőségét, és amelyekben senki nem élvez – például a házigazdai vagy a vendégi státusból származó – előjogokat vagy köteleességeket”.¹⁶ S mivel a bár a kávéház variációjaként olyan félnyilvános tér, amely „mint nyilvánosságforma egyaránt nyitva áll mindenki előtt, használatát nem korlátozza semmilyen rendi vagy osztályhovatartozással járó privilégium vagy monopólium. [...] [A] polgári egyenlőség-eszménynek elvileg megfelelő intézmény, amely demokratikus alapokon áll, mivel a szabad és egyéni hozzáférhetőség normái definiálják.”¹⁷ Így a közösség – adott esetben az alternatív közösség – demokratikus voltát biztosítja. Másrészt a bárban töltött este *pars pro toto*-ként a létezés egészét jelöli az idevágó dalszövegekben, a bárban töltött idő folyamatos jelen időt teremt. S ahogyan ez az önfeledt szórakozás helyett annak pótcselekvését jelöli, úgy alakul át a bár tere az Augé-féle „nem térré” ebben az esetben. Augé a repülőterek, parkolók, plázák stb. kapcsán éppen a közösségi identitás hiányát emeli ki:

„Amennyiben a hely identitást, viszonyokat és történetiséget feltételez, a tér, mely sem identitást, sem viszonyokat, sem pedig történetiséget nem implikál, nem-helyet hoz létre. A hipotézis, mely mellett itt érvelünk, az, hogy a szürmodernitás nem-helyeket teremt, vagyis olyan tereket, amelyek önmagukban nem antropológiai értelemben vett helyek, és amelyek a baudelaire-i modernitással ellentétben nem építik magukba a múlt helyeit.”¹⁸

A számos dalszöveg által felhasznált „bár/vár” rím, amely a várakozás léthelyzetét köti össze a szórakozóhellyel, s ezt a várakozást ontológiai-egzisztenciális szintre emeli: „És egy vérvörös műanyag bárszéken egy semmibe meredő csaj / Teleálmodja az éjszakát nyomorult kis álmaival” (Európa Kiadó: *Itt kísértünk*). S egyszerre helyezi el a modern és a posztmodern kulturális állapotban. A modern még tragikusnak látta, a posztmodern pedig meg nem kerülhető léthelyzetként elfogadta a felesleges várakozást.

A korszak dalszövegeiben Budapest más városok tükrében is megjelenik. Ha a tükrében „ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött”, akkor ezekben a tér- és időbeli tükröződésekben is a korabeli Budapest

¹⁵ OLDENBURG 1997: 16. Idézi: HAMMER 2009.

¹⁶ HAMMER 2009.

¹⁷ GYÁNI 1996: 67.

¹⁸ AUGÉ 2012: 47.

van ott. A város kommunikációs csatorna a múlt és a jelen között. A város tehát egyrészt az egyén múlthoz való viszonyát is térként strukturálja, másrészt a város különböző idősíkjainak a párbeszédét teszi lehetővé.

A jelen és a múlt elégikus ütköztetésének a hangsúlyos visszavonása jelenik meg például a Sziámi *Én mindig Pestről álmodom* feldolgozásában. A Zsolnai Hédi-szám felújítása olyan duplacsavar, amely az 1980-as évek közepéről idézi fel az 1960-as évek magyar slágerét, s ezzel az időbeli eltolódással a szononban kimondott különbséget konstatálja: „A Nagykörút a Grand Boulevard, / Az Oktogon a Place Pigalle. / Igaz, hogy nincs Eiffel-torony, / Szeretlek mégis Pest nagyon. / És az sem okozhat nagy zavart, / Hogy kéklő Dunánk nem Szajna-part.” A dal Budapestje a múltban és a jelenben is csak vágyott arra, hogy Párizs legyen, a Pestet Párizssal összekapcsoló közhelyet felülírja az ironia. Müller Péter Iván dalszövegei egyébként is gyakran alapoznak a kor reális Budapestjén meg nem élhető szerepekre: a „Tényleg száználmas státusz / egy vaktöltényes szupergyilkos” Pesten ugyanúgy a szűkös lehetőségekkel szembesít, mint az „Ez a város prostituált / Gyűlölöm, mikor kielégít” vagy „Ez a város szétrohaszt” sorok az URH *Bétaville* című dalában. És Víg Mihály is az 1980-as évekre reagál, amikor a tudat kikapcsolásával felülemelkedni igyekszik a korszak meghatározó tulajdonságain: „Álomkor, álmokor, / ments meg ettől a várostól” (Balaton: *Álmokor*).

Menyhárt Jenő viszont a jövőt tartja tükörként a város elé, de így is a lényegi azonosságot hangsúlyozza. Tragikus hangoltságú dalszövegeinek disztópikus-futurisztikus városképeiben azonban így is az 1980-as évek egyszerre kietlen és átmeneti hangulata van benne, a Müller Péter Iván által megfogalmazott „Minden olyan régen volt, minden olyan soká lesz, Mi van, most mi van?” bizonytalansága: „Az értelmes gépek hajnalán / Átmenetek az életemen, / Évmilliók jönnek az ember után, / Rohadt érzés, de én szeretem” (*Ez a város egy távoli bolygó*); „A kamerák a város minden pontján rólam ontják a képeket” (*A birodalom visszavág*).

Jóval kisebb mértékben, de a vidék is megjelenik a szövegekben, elsősorban a város ellenpontjaként. Ez a leegyszerűsítő kép azzal magyarázható, hogy a vidék csupán a város ellenpontjaként fogalmazódik meg. Ez a megközelítés egyébként a korban általános jelenségnek tekinthető: a „vidék fogalma a centrum és periféria viszonyrendszerében értelmezhető. Ebben a kontextusban a vidéket a centrumhoz viszonyított életminőségbeli elmaradottság és az önmeghatározó képesség hiánya jellemzi [...]”¹⁹

Ebből adódóan a vidék a város számára a *másik* világ. Az Európa Kiadó *Egy igazi hős* című dalában az első osztályú vidéki srác „fiatal, egészséges és szép, olyan, amilyet csak a moziban látsz”. A tökéletes idegen, azon sztereotípiák hordozója, amelyeknek a város lakója nem képes, de valószínűleg nem is akar megfelelni. Ráadásul az igazi hős megjelenését a város és a hozzá köthető alternatív kultúra eltűnése kíséri: „zene szól a süllyedő városból [...] gyilkos tréfa volt csak a rock and roll.”

A Kontroll Csoport *Besúgók és provokátorok* című dalában a besúgó és a rendőr az idegen, akit sem intézményesen, sem erkölcsileg nem kötnek a helyi szokások. Munkája

¹⁹ KOVÁCS–FARKAS–PERGER 2015: 18.

helyszínei a valóságos városhoz kötődnek, ám jogilag az állam elvont fogalmához kapcsolódnak: „Tudjuk, vidékről kerüdtetek fel, / és még ez volt a legjobb munkahely.”

A vidék azért is másodlagos marad, mert a dalszövegekben megjelenő városok önmagukban is képesek a létezés teljességét reprezentálni. Van Rohe szerint az „építészet nem más, mint egy korszak akaratának a térbe való átültetése”.²⁰ A vizsgált dalokban egy korszak térré formált közérzete jelenik meg.

A vizsgált dalszövegekben, a modern építészethez vagy a heterotopikus tükörállapothoz hasonlóan a határhelyzet a lényeg. Venturi a *Complexity and Contradiction in Architecture* című könyvében így ír a posztmodern építészetről:

„Azokat az elemeket kedvelem, amelyek inkább hibridek, mint »tiszták«, inkább ellentmondásosak, mint »érintetlenek«, inkább eltorzultak, mint szigorúak, inkább kettősséget rejtők, mint »világosan körülhatároltak«, amelyek egyaránt különlegesek és jellegtelenek, unalmasak és »érdekesek«, inkább konvencionálisak, mint formatervezettek, amelyek inkább elfogadnak, mint kizárnak, amelyek inkább többértékek, mint egyszerűek.”²¹

A Venturi által említett komplexitás és ellentét az átmenetiség esztétikáját teremti meg. S ezzel a folyamatos rögzítetlenséggel áll összefüggésben a dalszövegek alapvetően kettős nézőpontja is, amely egyszerre mutatja meg a kívülálló szemével látott várost és azt a kívülállót, aki a nagyváros tipikus alakja, a *flâneur* örökösének tekinthető. A nagyváros képei a 19. században a „városi kószáló” nézőpontjából konstruálódnak meg. S bár a *flâneur* elvegyülni látszik, az angol hagyományok *dandy*-je a kívülálló spleen hordozója lesz, a két figura erős rokonságban áll egymással.

A „városi kószáló” kitüntetett helyzetét az adja, hogy általa látjuk azt a tömeget, amelyből kiemelkedett, ugyanakkor maga is a tömeg része, sőt a fogyasztás uniformizálódását is hordozza. Walter Benjamin a Baudelaire-től kölcsönzött *flâneur* alakjában pedig a gyökértelen, transzcendentális otthontalanságot találja meg.

A vizsgált városképek átmeneti állapotai közül a személyisége a legfontosabb. A városi lét tranzíciólehetőségeit hordozza az Európa Kiadó *Turistája* („Egy turista mit tehet / Örül neki, hogy itt lehet”) vagy kéme („Harminchárom nevem volt”); a Kontroll Csoport rejtőző ellenállója („nem tudom, kik jönnek majd értem / nem tudom, mit kérdeznek majd / kérlek, hogy ne tudj semmit rólam / ne hozd a fejemre a bajt”), vagy az URH vaktöltényes szupergyilkosa. A dalszövegeknek a személyiség akár egymással is ellentétes lehetőségei egyszerre folytatják a szubjektum léthelyzetét az ábrázolt tájba kivetítő romantikus hagyományt, miközben a városképek futurisztikus-disztopikus elidegenedettsége vagy éppen a hétköznapiság gyilkos iróniája a személyiség külvilág általi meghatározottságát, így a szabadság hiányát mutatja.

Benjamin szerint a *flâneur* egyszerre céltalan kószáló és éber megfigyelő is, aki szemmel tartja a gonosztevőket.²² A mozgalom alapító együttese, a Spions dalszövegeiben

²⁰ JOHNSON 1947: 188, 203.

²¹ VENTURI 1992: 16.

²² BENJAMIN 1985: 40–41.

és kiáltványában mindenki egyszerre gyilkos és áldozat, Anna Frank és náci katona, megfigyelt és megfigyelő. A személyiség lényege az állandóság hiányában van, ellentétes szegmensei is felcserélhetők. Egyszerre tartozik a megfigyelők és a megfigyelték közé. Nincs ez másképp a korszak költészetében sem. Petri *Horatiusi* című versében a csavargó álmában fényes szőrű rendőrkutya lehet, a *Személyi követő éji dalában* a rendőrnek a legkevésbé sem ideológiai, hanem nagyon is praktikus ellenérzése van a célszeméllyel szemben: „Én nem felejttem el azt a rohadt esőt, / amikor dupla súlyára dagadt / az esőkabátom, / a cipőm talpa.”

Ahogy a *flâneur* egyszerre mutatja a személyiség illúzióját és önfelszámolását, úgy a vizsgált dalszövegek olyan tükrök, amelyekben egyszerre látszik a város, és az abban magát otthonosan és idegenül érző szemlélő perspektívája érvényesül. Foucault legalapvetőbb heterotópiája a tükör, amely „végül is utópia, miután hely, valós hely nélkül. [...] A tükör ugyanakkor azonban heterotópia is, amennyiben valós léttel rendelkezik, mely valami módon visszahat arra a helyre, melyet elfoglalok; a tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a helyen, ahol vagyok, miután »odaát« látom magam.”²³

Az 1980-as évek alternatív dalszövegei egyszerre tükrözték a kort, amelyben születtek: egy bezárt ország, de a szabad világ információira igényt tartó, és ahhoz részben hozzáférő kultúra képét. Ugyanakkor a kor dokumentálásán messze felülemelkedve a kor kulturális párhuzamaiba illeszkedő általános életérzéssé tették a (poszt)modern ember magányát és kiszolgáltatottságát. Ráadásul úgy, hogy az antik *carpe diemre* visszavezethető „sex and drugs and rock and roll” hangulatával részben elfedni igyekeztek azt. A dalszövegek városképeiben is ezt az összetett és ellentétes állapotot látjuk viszont.

Felhasznált irodalom

- AUGÉ, Marc (2012): *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Ford. Fáber Ágoston. Budapest: Műcsarnok.
- BENJAMIN, Walter (1985): *Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: Verso.
- CORFIELD, Penelope J. (1995): Szociabilitás és kisvárosok a 18. századi Angliában. In GYÁNI Gábor (szerk.): *A modern város történeti dilemmái*. Debrecen: Csokonai, 1–14.
- FOUCAULT, Michel (2004): *Más terekről (1967). Heterotópiák*. Online: <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>
- GYÁNI Gábor szerk. (1995): *A modern város történeti dilemmái*. Debrecen: Csokonai.
- GYÁNI Gábor (1996): A kávéházba járó polgár. *Budapesti Negyed*, 4(2–3), 57–68.
- HAMMER Ferenc (2009): Az éjszakai élet mint populáris nyilvánosság a szocializmusban. *Médiakutató*, 10(4), 89–107.
- JOHNSON, Philip C. (1947): *Mies van der Rohe*. New York: Museum of Modern Art.
- KOCSIS János Balázs (2006): *Területfejlesztés Budapesten 1950 és 1985 között*. Budapest: Napvilág Kiadó.

²³ FOUCAULT 2004.

„Ez a város egy távoli bolygó.” A nyolcvanas évek magyar undergroundjának Budapest-képe

KOVÁCS András Donát – FARKAS Jenő Zsolt – PERGER Éva (2015): A vidék fogalma, lehatárolása és új tipológiai kísérlete. *Tér és Társadalom*, 29(1), 11–34. Online: <https://doi.org/10.17649/TET.29.1.2674>

MÁRAI Sándor (2012): *A négy évszak*. Budapest: Helikon.

OLDENBURG, Ray (1997): *The Great Good Place*. New York: Marlowe & Company.

VENTURI, Robert (1992): *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art.

WEBER, Max (1999): *Gazdaság és társadalom. A gazdaság, a társadalmi rend és a társadalmi hatalom formái. 2/4*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.