

Ignác Ádám:

Ezek a fiatalok (1967). Az első magyar beatfilm szerepe a szocialista Magyarország könnyűzenei életében

1967 egyik nyári délutánján egy kicsiny Balaton melletti üdülőfalu, a Budapesttől mintegy 140 kilométerre fekvő Balatonlelle szokatlan eseményre készülődött: a bevett gyakorlattól eltérően nem a magyar főváros valamelyik ismert moziját, hanem a nevenincs itteni kertmozit jelölték ki az új magyar zenés játékfilm, az Ezek a fiatalok (These Youngsters) ősbemutatójának helyszínéül.

Valószínűleg arra senki nem számított és készült fel, hogy a délután 4 órára kitűzött premierre már 1-2 órával a kezdés előtt százával tódulnak a helyszínre vonatokon érkező nézők, akik végül zsúfolásig megtöltötték a helyszínt. Akárcsak a következő tíz nap mindegyikén: rövid idő alatt több ezren (elsősorban fiatakorúak) látták a filmet, majd miután a másfél órás alkotás a nagyvárosokba és kulturális-oktatási központokba is eljutott, ismertsége és népszerűsége üstökösszerűen növekedett tovább. Néhány hónap elteltével már közel egymillióra becsülték a nézőszámot, ezzel párhuzamosan pedig cikkek és elemzések tucatjai láttak a sajtóban napvilágot, s még ha ezeknek a cikkeknek egy jelentős része elmarasztalóan beszélt is a film bizonyos mozzanatairól, már pusztán az érdeklődés mértéke jelezte, hogy a rendező, Banovich Tamás új opusa egy rendkívül fontosnak vélt és a magyar szocialista társadalom egészét érintő-érdeklő témát vitt mozivászónra.

A példátlan figyelem és népszerűség oka „mindössze” annyi volt, hogy az Ezek a fiatalok egy banális történet keretein belül lehetőséget adott az akkor legfontosabbnak vélt magyar beatzenekarok önálló szerzeményekkel való bemutatkozására.

De miért is számított ez olyan nagy szónak egy olyan időpontban, amikor a popzene és filmipar frigyének gyümölcseként megszülető első Elvis-filmek bemutatója óta már tíz év telt el, amikor a Beatles már abbahagyta a koncertezést, és Nyugaton már a hagyományos beatzene első korszakának végéről, illetve új pop- és rockzenei irányzatok születéséről beszéltek?

A válasz egyértelműen a beat nyugati és keleti fejlődési útjainak erőteljes különbözőségében rejlik. Noha a Nyugatról érkező új szórakoztató zene és popkultúra már a hatvanas évek legelején átszivárgott a vasfüggönyön túlra, az állampárt és klientúrája által irányított hivatalos nyilvánosság korlátait még 1967-re sem sikerült teljesen áttörnie. A nyugati tömegkultúrát mélyen megvető és a magas művészet értékeit retorikájában erőszakosan védelmező szocialista kultúrpolitika megállítani ugyan nem volt képes előbb a jazz, majd a

beat és rock térhódítását, de adminisztratív eszközök útján képes volt jelentősen lelassítani azt. Az információik túlnyomó részét sokáig külföldről átcsempészett lemezekről és illegálisnak számító nyugati rádióadókról szerző magyar fiataloknak, beleértve az ekkoriban még kizárólag az aktuális nyugati slágerek reprodukciójára szorítkozó első beatzenekarok tagjait is, 1965 előtt igencsak kevés lehetősége kínálkozott a naprakész befogadásra és tájékozódásra.

Az ország egyetlen Rádiója még könnyűzenei műsoraiban is csak ritkán sugárzott rock and roll és beatszámokat, külföldi lemezeket egyáltalán nem lehetett kapni a lemezboltokban, a nemzetközi sztárok népszerű dalait pedig legfeljebb néhány új gitár-együttes tolmácsolásában klubkoncerteken, vagy kis példányszámban kinyomott, rosszminőségű kislemezeken lehetett meghallgatni. A beatról olvasni szinte kizárólag a műfajjal sokáig ellenséges, és a politikai érdekeket az enyhülés időszakában is szem előtt tartó ifjúsági lapokban, a Kommunista Ifjúsági Szövetség által felügyelt Magyar Ifjúságban és az 1965 végétől havonta megjelenő képes havilapban, a nyugatnémet Bravo és a szovjet Rovesznyik mintájára létrehozott Ifjúsági Magazinban lehetett. Az említett informális csatornákon keresztül és köszönhetően annak, hogy néhány zenekar 1965-66-tól immár önálló, magyar nyelvű szerzeményekkel is kísérletezett, a beatzene azonban rohamtempóban vált a szocialista Magyarország mindennapjainak részévé.

De a rajongók és érdeklődők, még azok a kiváltságosok is, akik főként Budapesten rendszeres látogatói voltak az egyetemi klubokban és művelődési házakban rendezett beatkoncerteknek, szinte kizárólag akusztikus élménnyel és tapasztalattal rendelkeztek az új típusú nyugati szórakoztató zenéről. Vizuális ismereteik viszont elenyészőek voltak. A túlnyomó többség számára az Ifjúsági Magazinban közölt fotók és a lemezborítók jelentették az egyetlen forrást e téren, a technikai szempontból különben is kezdetleges Magyar Televízió képernyőjéről és a mozik műsoráról a műfaj képviselői ugyanis szinte teljességgel kiszorultak. Hiába fonódott a popzene története tulajdonképpen már a kezdetektől össze a filmiparral Nyugaton, mindennek Keleten, s azon belül a szocialista Magyarországon kevés hatása volt. Ráadásul azt se feledhetjük, hogy egy olyan korról beszélünk, amikor a magnószalagok segítségével a zene ugyan immár sokszorosíthatóvá és másolhatóvá vált, a mozgókép másolására és terjesztésére azonban még esély sem kínálkozott, így valóban csak a mozi és a tv jelentette az egyetlen lehetőséget a vizuális-képi információhoz való hozzáférésre.

A Beatles már több mint egy esztendeje népszerűsége csúcsán volt, mikor egyáltalán a neve (egy fénykép kíséretében) először a magyar televízióban elhangzott; a világhírű brit együttesről készült mozgóképre a magyar tévénézőknek 1966-ig kellett várniuk. A magyar

beatzenekarok tv-szereplése ugyancsak igazi ritkaságnak számított. De már ez a néhány kivételes alkalom is, amely jobbra tehetségkutató műsorok döntőit jelentette, hozzájárult a beatzenekarok népszerűségének rohamos növekedéséhez és megalapozta országos ismertségüket. Különösen a magyar televíziózásban és modern medialitásban egyfajta fordulatot jelentő, több millió nézőt vonzó első Táncdalfesztivál (1966) jelentett e téren előrelépést, amelyen beatzenekarok is indultak, és közülük a később az Ezek a fiatalokban is főszerepet vállaló Illés együttes meg is szerezte a második helyet a hagyományos táncdal egyik képviselője mögött.

A kultúrpolitika erőteljes enyhülésének jelenként az új populáris zene képviselői első ízben 1964-ben jelennek meg a mozivásznakon: az Illés együttes későbbi énekesével, Szörényi Leventével kiegészülő Bergendy együttes Bágya András egyik három gitárra, dobra és többszólamú vokálra hangszerelt, komikus hangvétellű, jellegében mégis az angolszász Mersey-beatet idéző betétdalát játssza a Kár a benzínért című vígjátékban.

Egy évvel később (1965) Szörényi Levente, immár az Illés élén ismét (epizód)-szerephez jut egy népszerű mozifilmben, (a Fényes Szabolcs által jegyzett Táskarádió című dallal a Szerelmes biciklistákban, amelyben karakterék tekintve jól illeszkedik a zenekar külföldi slágerlistákra épülő akkori profiljához), bár a kor bevett szokásainak megfelelően egyelőre szó sem lehet arról, hogy saját kompozíciójukat szólaltassák meg.

1966-ra is jut egy idevágó példa: az Atlantis együttes egy dal erejéig felbukkan a Fény a redőny mögött című kémfilm egyik táncterme jelenetében, igaz, jelenlétük a cselekményt ebben az esetben sem befolyásolja, és ők sem saját, hanem a zeneszerző Vujicsics Tihamér szerzeményét adják elő.

Másfelől ugyanezen év (1966) nyarán mutatják be Budapesten az 1964 és 1965 legnagyobb brit slágereit egybefoglaló Slágerrevü (Pop Gear) című filmet, amely nemcsak azért jelentős, mert a magyar közönségnek alkalma nyílik képernyőn látni a Beatles, az Animals avagy a Hermans Hermits együtteseket és belekóstolhat a külföldi koncertek felszabadult hangulatába, de azért is, mert korábban hasonló filmet nem vetítettek hazai mozikban. És ez a helyzet az Ezek a fiatalok premierjéig lényegében nem is változott. Se az Elvis Presley és Cliff Richard főszereplésével készült filmek, se a Beatles filmjei nem jutottak el egyelőre Magyarországra, de még a baráti Lengyelországban készült, beatzenekarok főszereplésével megvalósuló vígjáték, az 1967-es Big Beat (Mocne Uderzennie) is csak 1968-ban érkezett meg, pontosan abban az évben, amikor A Hard Day's Night is.

Ilyen körülmények közepette okkal merül fel a kérdés: mi jelentette Banovich Tamás és filmje számára az előzményeket, az elsődleges inspirációs forrást? És persze ezzel

párhuzamosan már most kérdésként fogalmazódik meg az is, (bár válaszolni csak később kísérlünk meg rá), hogy milyen minták-hatások irányíthatták elsődlegesen az illuzórikus jellege miatt – már megszületése után és mind a mai napig – sokat támadott film zenei főszereplőinek, valamint magának a közönségnek a megjelenését, viselkedését, illetve a felcsendülő dalok karakterét.

Ami a kérdés első részét illeti, ahhoz több irányból is közelíthetünk, bár ezek az irányok találkoznak is egymással. Amennyiben az Ezek a fiatalokat a második világháború utáni zenés magyar filmek történetében szeretnénk elhelyezni, kevés összehasonlítási alapunk kínálkozik, mert a zenét, mint alkotó- vagy előadó-művészetet, annak dacára, hogy nagy sláger és dalra fakadó főszereplők nélkül nagyon kevés esély kínálkozott a tartós népszerűsésre, nagyon kevés film tette meg tárgyává. A zene a magyar játékfilmek döntő többségében periférikus és esetleges maradt, s komolyabb szerephez talán csak egészen más műfajokban: az ötvenes években népszerűvé váló operett-filmekben és azokban a (szöveg nélküli) táncfilmekben jutott, amelyek egyik legismertebb és sokáig legsikeresebb rendezője éppen Banovich Tamás volt.

Mindennek persze ahhoz is köze van, hogy a nyugati tömegkultúra és szórakoztatás termékei egészen a hatvanas évek elejéig-közepéig a nyilvánosság valamennyi fórumán tabunak számítottak, így nem csoda, ha az Ezek a fiatalokat megelőzően a sokáig szintén tiltólistán szereplő és megvetett jazz, s főként a rock and rollból kisarjadó új irányzatok létezésére magukban a filmzenékben majdhogynem egyáltalán nem történt reflexió (a kevés kivételt éppen a Szörényi Levente részvételével megvalósuló, fentebb említett betétdalok jelentették), de a forgatókönyvek lapjain is mindössze két alkalommal. Ráadásul mind a két szóban forgó alkotás leplezetlen megvetéssel és nyílt szarkazmussal közelít a szóban forgó zenei műfajokhoz. Az első példa még 1950-ből, tehát a sztálinizmus időszakából való: a munkásmozgalmi tömegdal diadalát és felsőbbrendűségét megfilmesítő Dalolva szép az élet Keleti Márton rendezésében, amelyben a negatív főhős a kemény munkát megtagadó, semmirekellő jampec (teddy boy az angolban), Swing Tóni, aki tánciskolákban és kocsmákban mulatja minden idejét, s mint nevéből is kiderül, a swing nagy rajongója.

A másik példa szintén az 1956-os forradalmat és szabadságharcot megelőző időkből készült: Máriássy Félix Egy pikoló világos című filmje, amely a sztálinovista munkásként és kiváló katonaként egyaránt helyt álló Kincse Marci és a kedvese távollétében züllött jampec-társaságba keveredő Cséri Julika szerelmi történetét dolgozza fel. A frontról visszatérő Marcinak hosszú küzdelembe kerül, de sikerül a jó útra visszatérítenie a lányt, aki végül ráébred a zenés-táncos világ haszontalanságára és ürességére. Pillantsunk bele most a film

kulcsjelenetébe, ahol láthatjuk az összes fontos szereplőt és hallhatjuk a híressé vált betétdalt is, Lukácsi Margit és a Nabaló Zenekar tolmácsolásában. A dal szövege is tanulságos, különösen a filmben számos alkalommal felcsendülő alábbi sorok:

„Belzebub lánya vagyok én, zöld nylonruhában főzöm a pokol fenekén a kását. Keverem-kavarom, zsibbad már a karom. Arról szól a dalom, hogy hogy kerültem a földről ide át.”

Az említett filmekkel egy időben készültek Banovich Tamás első művei is, amelyek egy kivétellel mind táncfilmek voltak. Saját elmondása szerint a rendező azért döntött emellett a műfaj mellett, mert egyfelől észleltette a folklór felülről erőltetett reneszánszát, másfelől pedig úgy vélte, politikailag azok a filmek a legveszélytelenebbek, amelyekben szó nem hangzik el. Igaza lett. Az a bizonyos kivétel ugyanis, az 1956 őszen elkészült, a forradalom miatt azonban csak 1957 tavaszán bemutatott mesefilm, a zsarnok királyról és korrupciótól-intrikáktól terhes birodalmáról beszélő *Eltüsszentett birodalom* közel tíz éves szilenciumot eredményezett Banovich számára. A hatvanas évek elején segéd munkásként tengődő rendezőt végül ismét csak egy táncfilm állította vissza a pályára: *Az életbe táncoltatott lány* című film rögtön a magyar filmgyártás legnagyobb sikerei közé emelkedett, Cannes-ban 1966-ban ugyanis a zsüri technikai díjával tüntették ki. A filmet ugyan Magyarországon még évtizedekig nem mutatták be, de rendezőjét újabb munkával bízták meg: az Állami Népi Együttes francia útjáról kellett forgatnia. Mindez amiatt válik az *Ezek a fiatalok* szempontjából kulcsfontosságúvá, mert saját bevallása szerint Banovich fél éves kint tartózkodása alatt találkozott először a nyugati beat-kultúrával és a párizsi mozikban akkor hozzáférhető valamennyi, beattal kapcsolatos filmet igyekezett megnézni, többek között a *Beatles*-filmeket is, amelyek állítólag nagy hatást is gyakoroltak rá.

Miután érdeklődőként ekkor már Magyarországon is több ízben ellátogatott beatkoncertekre, adta magát az ötlet: a nemzetközi és hazai trendeket egyszerre meglovagolva egy olyan játékfilmet készíteni, amely az ifjúság aktuális világszemlélete és problémái köré épül, s mindeközben a „fiatal nemzedék hangjának” beatzenét is megszólaltatja.

Csak azért, mert Banovich nem „tisztá” dokumentumfilmet készített a műfajról, aligha kárhoytatható – jobban belegondolva a popzene ikonjai ekkor még a nyugati filmkultúrában sem elsősorban életrajzi, koncert- és dokumentumfilmeken jelennek meg. Az e tekintetben fordulatot és áttörést jelentő Monterey pop is jó egy évvel későbbi (1968), és részben éppen azokat a piacon addig egyeduralkodó játékfilmeket kívánja meghaladni, amelyeket sokszor hasonló okok miatt kritizáltak, mint majd az *Ezek a fiatalok*: a főszereplő muzsikussztárok illedelmes, felelős, konzervatív, a felnőttek társadalmába konfliktusmentesen integrálódni képes, mindenki számára szerethető fiatalemberré történő átstilizálása okán.

Mást jelent ez a torzítás azonban a demokratikus Nyugat és az szocialista Kelet korabeli esztétikájában. A rendező a vele készített életmű-interjúban azt állította, hogy nem pusztán a filmtörténeti előzmények miatt döntött úgy, hogy fiktív történetbe ágyazza az önmagukat alakító beatzenészek megjelenítését, hanem elsősorban amiatt, mert túl veszélyesnek találta a magyar beat dokumentumfilm általi bemutatását. Így azonban, hiába fejtette ki több ízben is, hogy az előadóktól, a helyszíneken át a közönségig a film próba- és koncertjeleneteiben minden valóságos.

Művén ugyanis látszik a priuszos rendező visszafogottsága, amely ugyan nem bukott meg azon nyomban a kultúrpolitikai döntéshozás legfőbb fórumain, de jól láthatóan nem akarta igazán kihívni maga ellen a beattal kapcsolatban amúgy is rendkívül vonakodó magyar közízlést, illetve az ifjúság viselt dolgait folyamatosan kritizáló felnőtt társadalom haragját sem, és a Pártot leginkább foglalkoztató kérdésekre is pozitív válaszokkal szolgált. Igyekezett a beatzene és beatmozgalom egészét annak kritizált vetületeitől a lehető leginkább „megtisztítani”, és a világon mindenütt lezajló generációs törés szükségzerű zenei velejárójaként feltüntetni az új irányzatot, amelyet a fiatalok leginkább csak a maguk szórakoztatására művelnek, s képesek a szocialista emberkép elvárásainak megfelelően, rendezett keretek között előadni és befogadni azt.

Ennek megfelelően a banális kerettörténet, amely egy 18 éves, érettségi és pályaválasztás előtt álló fiatal, Koroknai László dilemmáit és nehézségeit meséli el, meglehetősen könnyedén és nagyvonalúan tesz pontot a felnőttek és tinédzserek közt felmerülő konfliktusok végére. Az édesapa megérti és támogatja fia azon szándékát, hogy egyetem helyett a szakmunkáspályát válassza, s a végén más felnőttekkel egyetemben felállva tapsol beatzenészként is sikeres gyermekének, aki kortársaival egyetemben dalain és dalszövegein keresztül üzeni meg a felnőttek társadalmának, hogy elérkezett a korszakváltás ideje – hogy az ifjúságot komolyan kell végre venni.

Miután több minden is arra utal, hogy a kerettörténet csupán ürügyet szolgáltat a beat-számok elhangzásához, kézenfekvőnek tűnik egy olyan olvasat, amely szerint a rendező a film üzenetét a zeneszámokba rejtette, abba a 12 szerzeménybe tehát, amelynek zenei anyagát és dalszövegét illetően a szereplő együttesek állítólag teljességgel szabad kezet kaptak. Banovich csak általános instrukciókkal és a szövegek tartalmára vonatkozó tanácsokkal „segítette” a komponálást, egyébiránt maga is külső szemlélőként, a formálódóban lévő magyar beatzenei színtér pillanatnyi állapotára és lehetőségeire volt kíváncsi.

Bármennyire is igyekezett azonban a rendező és stábjja a beat bemutatásakor a háttérben maradni, már a zenekarok kiválasztásával döntően befolyásolta a film által rögzített és sugallt

képet a magyar beatzenéről. Az Ezek a fiatalok nagy érdeme, hogy a korszak három legfontosabb zenekarát, az Illést, a Metrót és az Omegát, valamint a három legsikeresebb énekesnőt összehozta és egyaránt megszólaltatta.

Nem Banovich volt az egyedüli, aki úgy vélekedett, hogy a később Szentháromságként is emlegetett hármas tökéletesen reprezentálja, mit is neveznek beatzenének 1966-1967 fordulóján, Magyarországon. A szóban forgó zenekarok ekkorra nemcsak azért rendelkeztek hatalmas táborral, mert már a hatvanas évek legeleje óta ismertek voltak, és mert az Illés 1965-ös első ilyen jellegű próbálkozásait követően rendszeresen jelentkeztek mindenki számára hozzáférhető, magyar nyelvű dalokkal is a külföldi slágerek reprodukciói mellett. Hanem azért is, mert a beat e talán legviszontagságosabb, a hatalommal és az intézményrendszerrel legtöbb konfliktust és egyezkedést eredményező éveiben a hivatalos akadályokon túljutó néhány muzsikusz úgy gondolta (és a közönség részéről is folyamatosan ilyen visszajelzések érkeztek irányukba), hogy zenéjét illetően mindenképpen kompromisszumot kell kötnie: a műfaj életben maradása érdekében minden létező korosztály és társadalmi réteg számára befogadható, minden igényt kielégítő repertoárral kell rendelkeznie.

A jelek szerint maga Banovich is messzemenően egyetértett azzal, hogy a film egyik fő törekvése, nevezetesen a generációs ellenétek kiéleződésének Magyarországot is elérő világjelenségének láttatása, és a többségében rendkívül konzervatív felnőtt társadalom óvatos meggyőzése ennek a legszemléletesebben talán éppen a könnyűzenében végbemenő folyamatnak a helyességéről és visszafordíthatatlanságáról, csak „szordínós” formában, az állampártot és az idősebbeket leginkább zavaró és a marxista ideológiának nagy támadási felületet biztosító jelenségek (harsányság, rendszerellenes szövegek, közönség rendbontásai, nyugati divatjelenségek, stb.) tompításával vagy kikapcsolásával teljesülhet.

Talán emiatt is döntött a hatalmi szervekkel addigra többé-kevésbé kiegyező, slágeres, zenei felkészültségét tekintve mégis megkérdőjelezhetetlen nagy hármas szerepeltetése mellett, és biztosított ezen belül is túlsúlyt a megtúrt beat és a szocialista kultúrpolitika részéről is támogatott népzene fúziójára – egyfajta modern városi folklór megteremtésére – törekvő Illés zenekarnak, amely szerzőként tíz dalt jegyzett a filmben.

Az Ezek a fiatalok zenészei valószínűleg pontosan érezték, hogy a dalokat, amelyek egyébként a rendező közbenjárására elkészített első beat-nagylemezen is helyet kaptak, már a széles körű nyilvánosság elé kerülésük eme legkorábbi és legfontosabb pillanatában sem csak mindennapi közönségüknek, a tinédzsereknek írják. Ha élni akartak a lehetőséggel, márpedig nem nagyon volt olyan zenész, aki a fentebb emlegetett Táncdalfesztiválok vagy Banovich

felkérését visszautasította volna, a hagyományos tánczenéhez, magyar nótához és operetthez szokott felnőtt hallgatóság, és ami itt legalább olyan fontos: a könnyűzenei élet irányítóinak a tetszését is meg kellett nyerniük. Egyúttal bizonyítani, hogy ez a nyugati műfaj nemcsak a szocialista társadalomra káros kísérőjelenségekről szól – mind a zene, mind pedig az előadók képesek idomulni a könnyűzenei és kulturális élet akkori elvárásaihoz.

De vajon a film koncertjeleneteihez asszisztáló közönség is magától érezte-e a beat emancipációjának lehetőségét, s önszántából jelent-e meg rendezett ruhában, jól fésülten a koncerteken, hogy azokat komolyzenei hangversenyeken megszokott fegyellemmel és figyelemmel kísérje végig?

Nézzünk meg a filmből most egy rövid jelenetet, amely megítélésem szerint kitűnően mutatja meg azoknak a kérdésselvetéseknek és problémáknak az összességét, amelyekről eddig szót ejtettünk. Az elhangzó dal a sorrendben az utolsó, s tulajdonképpen a történet végkifejletének számít; a főszereplő Koroknai újdonsült amatőr zenekara az Illés egyik szerzeményét, a Sárga rózsát játssza. A szöveg kellőképpen fajsúlyos, sőt némileg talán provokatív is a széksorok közt helyet foglaló felnőttekre, köztük Koroknai apjára nézvést.

„Jóbarátom, tudod-e hogy miért nem meri soha senki beismerni azt, hogy ha elmúlt az, amiben hittünk, az, ami olyan szép volt, vissza sose tér. Azt hiszem, rájöttem már – oh igen. Gondolkozz el, nem nehéz, oh nem.”

A komoly mondanivalóhoz azonban kimondottan könnyed, játékos hangvétel társul, ahol a kortárs tánccdal bizonyos elemei, és a motívumaiban, valamint a citera hangszíne által is megidézett népzenei hatás is jelen van. Mindez egy rendkívül szolid, visszafogott zenei előadásmóddal és hangerővel párosul. Ami pedig a látványt illeti, a kompozíciót öltönyös, nyakkendő, rövid hajú fiatalok, gyakorlatilag mindenfajta színpadi mozgás és átélés nélkül adják elő az ugyancsak jól öltözött, csendben figyelő közönségnek. A nézőtéren a főszereplő filmbeli patrónusa, a szemüveges filmrendező mellett helyet foglaló apa megérti és elfogadja a változást, amellyel fia, a magyar ifjúság egészét megtestesítő énekes a dalban szembesíti:

Mai szemmel nézve már nem nehéz kideríteni, hogy a jelenetről, s a rá megszólalásig hasonlító többi koncert- és próbabejátszásról „süt” a megrendezettség, s nem dokumentarista pontossággal mutatja be a magyarországi beatkoncerteket, amelyeken, spontánabb körülmények közt, a zenészek és a hallgatók ugyan egyaránt betartottak bizonyos öltözködésre és viselkedésre vonatkozó szabályokat, de bizonyosan nagyobb hangerővel, lendületesebben és harsányabb tetszésnyilvánítás közepette adták elő dalaikat. Korabeli koncertfelvételek híján, jelenlevők beszámolóira alapozva természetesen nehéz megállapítani, hogy az imént felsoroltak mértéke a mozivásznon mennyiben maradt el a valóságoshoz

képeket. De hogy beatkoncerten például „vadulás” és „üvöltés” valamilyen formában Magyarországon is létezett, vagy, hogy az előadók ennél nagyobb megütközést keltő előadásmódra is képesek voltak, azt kellőképpen bizonyította addigra néhány botrány, köztük az Illés frontemberének, Szörényi Leventének a tv által közvetített első Táncdalfesztivál elődöntőjében tanúsított magatartása, amely százezrek megbotránkozását váltotta ki, és amely majdnem a zenekar kizárását eredményezte a versenyből.

Annál érdekesebb, hogy hasonlóan vélekedtek már a korabeli sajtókritikák is: többen azt állították, hogy a látvány és a zene egyaránt túlzottan visszafogottra sikeredett. Még a KISZ fentebb már emlegetett ifjúsági lapja, a pártérdekekkel szemben mindig messzemenően lojális Magyar Ifjúság újságírója is azt írta, hogy ugyan „nem ártott gondolni a könnyen hevülő, nézőtársait semmibe vevő mozilátogatóra” a film elkészítésekor, de az Ezek a fiatalok ezzel együtt sem teljesíti küldetését, mert túl szolid és nem elég őszinte.

Mi az hát, amit már a kortársak, köztük a kritikusok hiányolhattak az alkotásból? Azokat az együtteseket, akik fittyet hányva a közízlésre és az általános elvárásokra, kirívó megjelenésükkel, extatikus előadásmódjukkal és a legújabb alternatív irányzatok-stílusok felkutatásával vonták magukra a figyelmet, mint azt a most következő, nemrégiben előkerült amatőr felvételen a Jimmy Hendrixet utánzó Radics Béla és zenekara tette?

Aligha. És nem pusztán azért nem, mert az ilyesfajta fellépések megfilmesítése és mozikban történő bemutatása elképzelhetetlen lett volna 1967-ben Magyarországon. Ha jobban megvizsgáljuk a film fogantatásának és forgatásának pillanatában, a filmben szereplő (és abból kimaradó) ismertebb zenekarok repertoárját, a saját szerzemények mellett számba véve a műsoron tartott külföldi slágereket is, akkor azt találjuk, hogy a magyar beatzene még nem volt képes a nemzetközi trendekkel a lépést tartani. Saját maga intézményes elfogadtatásáért küzdött, és az ebben a küzdelemben fogant zenei világa nem különbözött nagyban az Ezek a fiatalokban elővezetett szerzemények atmoszférájától. Az iménti, 1968-as kalózfelvételen látható Radics Béla példájánál maradva: a magyar rockgitározás későbbi „fenegyereke” 1966-67-ben még táncdalénekeseket kísért, s átlagos beat- és rock and roll számokat játszott a megtűrt zenekarok egyikében, az Atlantis együttesben.

Ugyanez a helyzet a közönséggel. A beatnek előbb úgymond „állami engedélyre” volt ahhoz szüksége, hogy a fiatalok a korábbiaknál zavartalanabban és felszabadultabban szórakozhassanak, és a hatalmi szervek és a konzervatív közízlés el is higgye, hogy pusztán szórakozni akarnak és nem a fennálló szocialista államrendet megdönteni. Banovichnak, aki saját alkotását még ma is hitelesnek véli, valószínűleg igaza volt abban, hogy nem kockáztatja a betiltást, s ha már nem vígjátékot vagy szatírárt készít, tömegjeleneteit az emberek fejében

élő sztereotípiák közül nem a renitens jampecekre, hanem a kor viselkedési és öltözködési sztenderdjét betartó, békés tinédzserekre fogja építeni. S bár ezzel a rendbontók és hangoskodók csoportjait valóban „eltűntette” filmjéből, valamit mégiscsak megőrzött egy 1966-67-es magyar beatkoncert hangulatából. Hangsúlyozzuk, hogy az 1966-67-esből, amely nem teljesen azonos egy 1968-as vagy azutáni magyar beatkoncert hangulatával.

Az újításhoz és továbblépéshez szükséges hangzóanyagok és vizuális források csaknem korlátlan beszerzéséhez a műfajt sújtó negatív közvélekedés kiiktatására volt szükség. Még jól is jött a beatnek a film túlzott visszafogottsága, mert a sajtókritikákban megütött hang éppenséggel azt jelezte: ennél többet is lehet, ennél merészebbnek is lehet talán lenni.

Az Ezek a fiatalok csak egyik oldalról nem teljesítette tehát a küldetését, mert ugyan csak súlyos kompromisszumok árán látta megvalósíthatónak a beat ábrázolását, azzal azonban, hogy bemutatták, Banovich szerint maga szerezte be azt az előbb emlegetett „állami engedélyt” a műfaj életben maradására. Létrejötté elengedhetetlen feltétele volt az új típusú populáris zene fejlődésének, egyszersmind annak, hogy a popkultúra Magyarországon idővel vizuális téren is előreléphessen: filmbemutatókkal, a legjobb együttesek első nyugat-európai fellépéseivel (pl. az Omega és Zorán Angliában, 1968-ban) és egy második beat-filmmel (Extázis 7-től 10-ig), amely 1969-ben immár dokumentum- és riportfilm formájában, általános elégedettséget kiváltva fogalmazta újra a témát.