

„EZ A VÁROS EGY TÁVOLI BOLYGÓ”

– A nyolcvanas évek magyar undergroundjának Budapest-képe –

HORVÁTH CSABA

Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kar
egyetemi docens

horvath.csaba@kre.hu

ORCID 0000 0002 6969 5926

„This City is a Faraway Planet”

– Representations of Budapest in the Lyrics of the Hungarian Underground Artistic Scene
in the 1980s –

The city has always been a cultural construction and a real place to live. It was able to reflect, to represent and to metaphorise the complexity of social hierarchies, the cultural characteristics of human life by its real spatial relations. The parallel notions of polis, urbs, and civitas can be shown as models of a complex and contradictory form of existence belonging to the representation of a settlement.

The paper examines the representation of the city of Budapest in the context of the Hungarian underground lyrics in the 1980s. The fictionalised images of the city in the texts under discussion move from the particularity of subculture to the universality of culture.

The lyrics of Spions, URH, Kontroll Csoport (Control Group) Európa Kiadó, Balaton, Bizottság (The Committee) mixed the literary topoi, Foucault’s “heterotopias”, rock and roll pop-cultural clichés and the “effets du réel” sociological reality in order to create a highly complex and enduring vision of Budapest in the particular conditions of the cultural politics of the time.

Keywords: representations of Budapest, city image, 1980s Hungarian underground, cultural studies, popular culture, Michel Foucault, Marc Augé

■ I.

A tanulmányunk nem az az elsődleges célja, hogy a nyolcvanas évek magyar undergroundnak nevezett zenei-művészeti mozgalmában született dalszövegeiben a reálisan létező korabeli Budapest előfordulásait felsorolja és osztályozza, s így egy az adott korhoz, azaz térhez és időhöz köthető, művészeti értékkel is bíró dokumentumhalmazt adjon át az olvasónak. Ennél fontosabbnak tartja azt, hogy felmutassa, hogy a szubkultúra partikularitása felől a kultúra egyetemessége felé haladó dalszövegek erősen fikcionalizált városképe hogyan folytatja a modern hagyományt, és hogyan illeszkedik bele a posztmodern világképbe.

A szubkultúra azért is fontos ebben az esetben, mert a kultúrához képest kisebb, leválasztott területet jelöl. Érdekes párhuzamot mutat a szubkultúra partikularitásával az a tény, hogy a városról szóló definíciók legkisebb közös nevezője éppen a zártság kiemelése. 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.”¹ Penelope J. Corfield meghatározása 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”.² Részben erre alapozza Gyáni Gábor a város és a kultúra összefüggéseit:

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 városba koncentrálódott. [...] A város jelenségének elméleti tudatosításakor az urbanizáció makrófolyamata vált széles körűen elfogadott fogalmi keretté. Az urbanizációnak modernizációs makrófolyamatként történő meghatározása vonta maga után, hogy a város a történeti érdeklődés fókuszába került.

Továbbá kiemeli a tulajdonságaiból, adottságaiból formálódó egyediségét, zártságát:

[...] a város nemcsak többnyire mérhető paraméterekkel kifejezhető, az időben és főleg a térben kiterjesztve érzékelhető dimenziók gyűjteménye, egy mással

¹ Max WEBER, *Gazdaság és társadalom. A gazdaság, a társadalmi rend és a társadalmi hatalom formái: az uralom szociológiája 2/4*, ford. ERDÉLYI Ágnes ([Budapest]: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1999), 65.

² Penelope J. CORFIELD, „Szociabilitás és kisvárosok a 18. századi Angliában”, ford. Szívós Erika, in GYÁNI Gábor, szerk., *A modern város történeti dilemmái*, 1–14 (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1995), 3.

nem vagy korlátozottan összemérhető külön entitás is egyúttal, olyan magába zárt univerzum, melyet csak a maga egyedi kvalitásaiból érthetünk meg.³

Gyáni ezzel a gondolatával a magyar gondolkodás Márai-féle urbánus hagyományát folytatja:

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.⁴

A város mindig is ugyanannyira volt kulturális konstrukció, mint valóságos tér: Trója és Ithaka, de város volt korábban a Gilgames-eposzban Uruk, vagy a későbbiekben az Isten városa, az Ágoston-féle Civitas Dei. Mintha a város lenne képes a tér- és időviszonyok, a szociális hierarchia és a kulturális jellemzők által a teremtés komplexitását visszaadni, reprezentálni és metaforizálni. A polis, az urbs, a civitas világmodellje térként mutat fel egy bonyolult, ellentmondásokkal teli létezését.⁵

A földrajzi területet a térben kijelölő fal a valóságos térben úgy határolja körül a város helyét, ahogyan a kulturális térben a gondolkodás szabadsága és az életmód a szellemi függetlenséget jelöli ki.

Ezt a történelmileg és kultúrtörténetileg mindig is jellemző kettős karaktert a hatvanas évek eleje óta a populáris kultúra Nyugat-Berlin képében emelte szimbolikussá. A korszak ikonikus városát a térben a berlini fal határolta körül, míg annak átlagos és szubkulturális értékrendje, életmódja egyaránt alapvetően különböztette meg az illiberális NDK-tól. Nem véletlen Nyugat-Berlinnek a magyar underground-ra gyakorolt hatása: Sóth Sándor *Szárnyas ügynök* című filmjének⁶ hősei Wunderlandba vágynak, ahol mindenkinek három élete van, s amely felismerhetően West-Berlint jelöli.

Ugyanakkor a városról való gondolkodás, a szubkultúrák társadalomra, kultúrára gyakorolt hatása együtt mozog azzal a posztmodern szemléletváltással, amely a modernitás időszemléletével a teret helyezte szembe. Jelezheti ezt Foucault 1967-ben tett megfigyelése *a Más terekben*: „A mai kor vélhetően inkább a tér kora lesz. [...] Olyan ponton állunk, úgy hiszem, ahonnan nézve a világ nem annyira az időben

³ Mindkét idézet: GYÁNI Gábor, „Bevezető”, in Uő, *A modern város történeti dilemmái...*, i–ii.

⁴ MÁRAI Sándor, *Négy évszak* ([Budapest]: Helikon Kiadó, 2007), 64.

⁵ Lásd Leonardo BENEVOLO, *A város Európa történetében*, ford. ORDASI Zsuzsa (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1994), 15.

⁶ *A szárnyas ügynök*, 1987, rendezte SÓTH Sándor, forgatókönyvíró BEREMÉNYI Géza, SÓTH Sándor, operatőr CSUKÁS Sándor, MÉSZ András, zene DARVAS Ferenc.

kibomló nagy élet formájában, mint inkább hálózatként jelenik meg, mely összeköti a pontokat, egybefűzi saját felvetőszálait.”⁷

II.

Budapest, amely kétmillió körüli lakosával ma is az egyetlen magyar metropolis, a huszadik század második felétől egyszerre fejlődő és hanyatló város. Az ötvenes évektől jelentősen megnőtt a lakossága, s az ’56-os forradalom legnagyobb részben ezt a várost rombolta le. A 1960-as évektől a Kádár-rendszer „puha diktatúrája” egy második, nagy, ám felemás fejlődési korszakot jelentett: egyrészt 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 nyolcvanas években a budai Várnegyed és a Duna-part látképét világörökségi helyszínné minősíti az UNESCO, s így Budapest bekerül – vagy inkább visszakerül – a világ vérkeringésébe. Ugyanakkor a városkép egyre romlik: a belső kerületek rekonstruálása már évtizedek óta késik, s ekkor fogy el 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 takarékoskodik.⁸

A további szakaszolhatóság és felemás fejlődés mellett is elmondható, hogy a hatvanas-hetvenes évektől Budapest az új lakóinak is a nagyvárosi lét lehetőségét kínálta fel. A földrajzi vándorlás amúgy is összefüggött a társadalmi mobilitással, elsősorban egy számottevőbb réteg értelmiségévé válásával; ám e folyamattal párhuzamosan kialakult egy olyan speciális értelmiség körüli réteg is, amely hozzájutott a tipikusan a nagyvárosokhoz köthető kulturális javakhoz – így az alternatív kultúrához is, de amelynek tagjai intézményesen nem tagozódtak be a társadalmi infrastruktúrába. Vagy még nem kezdték el, esetleg nem fejezték be a tanulmányaikat, vagy olyan munkakörben dolgoztak (például kérdezőbiztosként, modellként, statisztaként, patakellenőrként... stb.), amely bent tartotta őket a társadalomban, de elég szabadságot biztosított egy alternatív életforma gyakorlásához. Ez a mind társadalmi státuszát, mind életkorát tekintve átmeneti állapotban lévő csoport köztes volta sokban párhuzamos volt Budapest, illetve bizonyos szempontból az egész ország állapotával. A háború után születettek nemzedéke egyszerre hordozta a családi múlt történeteit és a jelen modernitását. A hetvenes évek a Kádár-konzolidáció eredményeként nem beszélt 1956 közelmúltjáról, és az 1945 előtti múltat is háttérbe szorította a korabeli jelennek az ötvenes évekhez képest kitáguló megannyi lehetősége.

⁷ Michel FOUCAULT, „Más terekről (1967). Heterotópiák”, ford. ERHARDT Miklós, <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>.

⁸ Vö. KOC SIS János Balázs, *Területfejlesztés Budapesten 1950 és 1985 között* (Budapest: Critica Kiadó, 2006), 145.

A hetvenes évekre vetítve leginkább a Cseh Tamás–Bereményi Géza páros lemezei jelenítették meg ezt a léthelyzetet: Antoine és Désiré átmeneti figuraként előképei a nyolcvanas évek dalszövegeiben megjelenő nézőpontoknak. Ráadásul a közép-európai átmenetiség párhuzamba állítható a hatvanas évek nyugati jelenségeivel. Érdeemes megfontolni a Hammer Ferenc által az 1960-as évek tömegkultúrájáról idézett gondolatot:

A liminalitás vagy a liminális personae (a határok embereinek) tulajdonságai szükségszerűen kétértelműek, mivel e körülmény és ezen emberek jellegzetességei átszusszannak azokon az osztályozási hálókön, amelyek a kulturális tér állapotait és pozícióit rendszeresen 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.⁹

III.

Bár szociológiailag eltérő környezetből érkeznek, a vizsgált zenekarok meghatározó alakjai már Budapesten születtek. A nyolcvanas évekre az értelmiségi érdeklődésű és műveltségű szubkultúra sztárjai lettek, sőt akár komplex művészcsoportokat is alakíthattak. A Bizottság zenekar és köre a kortárs magyar képzőművészet jelentős részét lefedi. Víg Mihály dalszövegei az irodalomtörténetekbe is bekerültek, ő maga pedig a Tarr Béla-filmek zeneszerzője lett.

A zenekarok alakulása és fénykora idején a politikai helyzet miatt a művészeti intézményrendszer által is elismert sikerre nem látszott esély. Sőt, az a néhány év, ami az említett együttesek színre lépése között eltelt, meghatározó lett mint az ismertségük, mint a hatalom viszonyulásának a tekintetében. A Spions első koncertjére 1977-ben került sor, s a zenekar a következő évben részben a politikai nyomás miatt is, már elhagyta az országot. Amennyiben az URH-t a tagok miatt a Kontroll Csoport, az Európa Kiadó és a Sziámi előzményének vesszük, akkor ez a sor a Balatonnal és a Bizottsággal együtt inkább a nyolcvanas évekre nyomta rá a bélyegét. Ettől függetlenül viszont kijelenthető, hogy a zenekarok alkotói a három T-vel jellemezhető aczéli kultúrpolitikában a túrt és a tiltott kategóriák között voltak, lemezük nem készült, a rádióállomások nem játszották a dalaikat, s javarészt budapesti egyetemi klubokban léptek fel. A túrt kategória átmeneti terében a *Spions*, az *URH*, a *Kontroll Csoport*, az *Európa Kiadó*, a *Balaton* egy olyan „rock and roll”-képet hoztak

⁹ Victor TURNER, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Chicago: Aldine, 1969), 95, idézi HAMMER Ferenc, „Az éjszakai élet mint populáris nyilvánosság a szocializmusban”, *Médiakutató* 10, 4. sz. (2009): 89–107. https://epa.oszk.hu/03000/03056/cikk/2009_04_tel/07_ejszakai_élet_nyilvánosság_szocializmus/.

létre, amely összetettségében alkalmas lett a világ reprezentálására. És ezen belül úgy használják a város irodalmi toposzát a konkrét társadalmi-szociológiai valósággal összefüggésben, hogy a dalszövegekben megjelenő fiktív városképek heterotópiái, a rock and roll kulturális-popkulturális kliséi egyszerre jelenítik meg és távolítják el ezt a világot, miközben parafrázisaikkal ki is forgatják a Kádár-kor hétköznapjainak megszokott témáit és tereit.

Ezzel messze meghaladják az amerikai rock and roll kisváros–nagyváros ellentétet hordozó dalszövegeit (gondoljunk Lou Reed *When you're growing up in a small town* sorára), vagy a brit punk külvárosmítoszát. És túllépnek az olyan magyar könnyűzenei szövegeken is, mint az Adamis Anna által az LGT számára írt *Miénk itt a tér* vagy az Omega-féle *Régi csibészek*.

Ezek a dalok, a hetvenes évek miskolci Eddájához hasonlóan nosztalgikusan ábrázolják az általában már odahagyott, vagy a búcsúzás pillanatában ábrázolt várost vagy városrészt. Sőt, a nyolcvanas évek elején a gazdag, de idegen Rózsadomb és a szegény, de a személyes emlékek hitelével bíró Kőbánya sztereotípiáit használó Hobo Blues Band is ezt a hagyományt folytatja. Az *utcán* című Illés-dalban a lámpavasnak támaszkodó figura viszont nem elégikusan viszonyul a városhoz, hanem egyszerre mozog ismerősként és idegenként saját közegében.

A vizsgált zenekarokra valódi hatást gyakorló Budapest-kép a Bereményi-dalszövegekben fogalmazódott meg. 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 abortuszbizottság előtt”; „Fáskerti elvtárs, legyen már olyan szíves”) szerepekre szétosztott életkeletet mutat fel. A „jobb híján” választott, részben megszokott, de nem otthonos város képe sűrűsödik a *Megáll az idő* című film „Jó, akkor itt fogunk élni” mondatában.¹⁰ S ez teljeseedik majd ki, s válik kozmikusvá Menyhárt Jenőnél az *Ez a város egy távoli bolygójában*: „A legjobból a legtöbb kell, / De ez is jobb, mint a semmi.”

A nyolcvanas években számos egymással ellentétes politikai, gazdasági és kulturális jelenséget kellett egyensúlyban tartani. Bár az ország gazdaságilag egyre jobban függött a valós világtól, még tartott a Kádár-kor szocialista táboron belüli relatív gazdasági jóléte és politikai türelme. A hivatalos Magyarország viszonylagos szabadsága a béketáboron belül mindenképpen kedvezőbb volt a szovjet vezetést provokáló Lengyelország, a Charta'77 utáni Csehszlovákia, a Ceaușescu-féle Románia vagy a Honecker-féle NDK lehetőségeihez képest. Sőt, az ország politikai rendszerének legfontosabb üzenete ebben az időszakban az, hogy Magyarországon egy fiatal ugyanannyi lehetőséget kaphat, mintha a Lajtától nyugatra született volna. Nincs miért Nyugatra menni, mert az ellátórendszer biztonsága és az ismert kulturális tér otthonossága kárpótolt a gazdagabb, de idegen világ lehetőségeivel szemben.

¹⁰ *Megáll az idő*, 1982, rendezte GOTHÁR Péter, forgatókönyvíró BEREMÉNYI Géza, GOTHÁR Péter, operatőr KOLTAI Lajos.

Az ötvenhatos sanzonból a Kontroll Csoport által is saját zenei világára alakított „Holdfényes májusok”, Müller Péter Iván sora, a „mindenki megszökik, vagy lelép”, Menyhárt Jenő Várna-idézete, a „Megszoknak, vagy megszöknek, / elmennek de nem jönnek meg”, de elsősorban az „Olyan már mint egy menekülttábor / mindenki itt van, aki nem elég bátor” az Európa Kiadótól mind-mind az elhagyott várost, az elhagyott hazát mutatja. A helyváltoztatás vagy a disszidálás eredménye lehetett, vagy a nagyon kevés „szerencsés” utazó kiváltsága volt. A város elhagyása az ország elhagyásának szimbolikus tereként tűnt fontosnak, méghozzá úgy, hogy a dalszövegekben a disszidálás értelmezési szintjén túl az ontológiai eltűnés, az idő által okozott pusztulás is megjelenik bennük, s így az eltűnés, a „lelépés” motívumának értelmezése egyben le is szűkíti a szökés pozitív lehetőségét.

A relatív jólét mellett az egyébként egész Európát meghatározó békét tudta még felmutatni eredményként a hivatalos Magyarország. S bár az atomháború veszélyét a korban a SALT-tárgyalások csökkentették ugyan, a Varsói Szerződés és a NATO szembenállása nem csökkent. A korabeli állam militarizmusa, az általános hadkötelezettség árnyékában a korabeli béketábor hazugságait mutató propaganda is reakciókat váltott ki. A propagandára adott válaszként a háború metaforája, ezen belül is a háborúban álló vagy megszállt város képe is megjelent a dalszövegekben: „Az öngyilkos patkányok hullái borítják el a várost” (URH); a „Kamerák a város minden pontján rólam ontják a képeket” (Európa Kiadó) ezt mutatják.

Az underground dalszövegei stílusukban és értelmezhetőségükben azonban jóval összetettebb terekre épültek össze, mint amit a politikai propagandára adott reakció megkívánt. A dalszövegek fiktív városai az URH szociografikus „A Blahán, a Blahán / ott szült meg engem az anyám” sorától az Európa Kiadó „Ez a város egy távoli bolygó”-jának David Bowie intergalaktikus hőseit megidéző, térben és időben univerzális kiterjedésűvé tett településéig terjedt. A Spions pedig nyilvánvalóan a korabeli magyar állapotokról mond véleményt az elképzelt országra utaló *Nirvânia* című dallal:

Dühöng a folklór és az izzadságszag
 torz népviseletben a sok ronda állat
 [...]

 a munkások indulnak az indulóra
 a tankok várnak, a hajnal mind soványabb
 Nirvânia, oh Nirvânia
 kibaszott ország, üres, mint a zsebed
 Nirvânia, oh Nirvânia
 egy emberi arc sincs, az egész faj veszett¹¹

¹¹ Molnár Gergely, *Nirvânia*.

Ugyanakkor éppen a Spions tesz szövegszerű utalást a globális falura a *Summer Song*-ban: „A globális falu felett a forradalmak beértek.”¹² A McLuhan-utalás is megerősíti, hogy a dalszövegek olyan tereket hoznak létre, amelyeknek heterotopikus jellege komplexebb világértelmezést tesz lehetővé: „A heterotópiának hatalmában áll ütköztetni több teret egyetlen valós helyen, több olyan helyszínt, melyek önmagukban inkompatibilisek.”¹³ Ám a szociografikus és az univerzális szint két szélsősége közötti városleírások – és ilyen a többség – általában szimbolikus tereket mutatnak. Felsorakoztatják a városi közterek tipikus tereptárgyait, mint például a szobrokat („Morrison szobrát ledöntik, a globális falu felett a forradalmak beérnek” – Spions; „Kinek emelhetsz szobrot?” – URH; „Néptelen közterek bámulják a szobrokat” – Európa Kiadó). Megjelenítik a tipikusan a városhoz köthető közlekedési helyeket, például a repülőtereket („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 repülőter találkozik is egymással: „Kihaltak a repterek, / Várna többé nem fogad, / Néptelen közterek, / Bámulják a szobrokat.”

A dalszövegekben gyakoriak a más városokat felidéző kulturális utalások. Az ilyen jellegű intertextusok közül a Camus *A pestisé*t is felidéző URH-dal, a *Nagy testvér* a legérdekesebb az orwelli létmódot városi tájként felidéző soraival: „Öngyilkos patkányok hullái borítják el a várost / Minden sarkon egy félig kész mauzóleum / Hihetetlenül költséges utcakép / Ötmillió tonna szürke festék kell még.” De említhető az Európa Kiadónak a Fritz Lang 1931-es filmjét megidéző dalcíme is: *M. avagy egy város keresi a gyilkosát*, amelynek szövege az elidegenedés érzését léthelyzetté emeli: „Veszélyes vagy Magadra, / De ez csak a szokás hatalma, / Senki nincs veled, se elled, / Félreérted a helyzetet.”

A magas és populáris kultúra között átmeneti helyzetben lévő film a városkép vizsgálatakor azért is fontos, mert a modern város képét a filmművészet alkotta meg. A nyolcvanas évek magyar undergroundja különösen vonzódott a filmhez: az URH meghatározó *Bétaville* című dala már címével is Godard *Alphaville*-jére utal, a Spielberget idéző *Harmadik típusú találkozások*, az 1984-re utaló *Nagy testvér* és *A birodalom visszavág* című számok, vagy az imént idézett *M. avagy egy város keresi a gyilkosát* a városképek vizuális rögzítése miatt is meghatározóak. 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.

A film tudatosította a nagyvárosi életmód jellemzőjeként az éjszakai város képeit, s ezen belül a bárók kiemelt szerepét. Ám a vizsgált dalszövegekben a rock and roll szubkultúra kliséivel szemben ezek a szórakozóhelyek a magány helyszínei. Az Európa Kiadótól gondoljunk a következő részekre: „Koszorú kis bár, sokan vannak,

¹² Molnár Gergely, *Summer Song*.

¹³ FOUCAULT, „Más terekről”.

/ Sötétség borul a városra, / [...] Itt nincs megváltás számomra” – *Bárcsak lehetnék dob*; „Ugyanaz a csillag, ugyanaz a bolygó / Ugyanaz a város és ugyanaz a bár / Az éjszaka előttem és nincs mit vesztenem” – *Ha ő nem bánja*, vagy a „Szomorú este vár a bárban” – *Harmadik típusú találkozások*. A Trabanttól a „Rengeteg ismerős / Tán-col lent a parti bárban” sorok ugyanazt közvetítik, mint a Balaton zenekar, főleg az „Ennek rég vége már, / Jó hogy nirvána vár” résznek a szövegvariációja, a „Vár a Nirvána bár. S a Percek alatt telnek az évek / Száz csoda vár ma, gyerünk a bárba”, amelynek első sora nem az önfeledt vidámságot mutatja. Az éjszakai város pedig egyszerre nyüzsgő, fenyegető és bizonytalan a dalszövegekben. 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 időszak egyik legfontosabb, az Európa Kiadó együttes programként is értelmezhető névadó dala két olyan várost nevez meg, amelyek a múltban betöltött szerepükkel is a jelen kulturális struktúráit jelölik ki. És itt nem lehet említés nélkül hagyni a zenekar névválasztását: az Európa Kiadó egyszerre utal a korban főként világirodalmat publikáló magyar Európa Könyvkiadóra, de arra is, hogy Európa mint kulturális-történeti egység immár bérbe vehető, azaz a kulturális konstrukció áruba bocsájtható.

Az „Athéni szél és spártai eső / Ülünk a tűznél, én meg az idő” felütés olyan idő-beli heterotópiákat hordoz, melyek Foucault szerint a könyvtárakhoz és a múzeumokhoz hasonlóan végtelen módon halmozódva „a tizenkilencedik századi nyugati kultúra jellegzetes heterotópiái”.¹⁴ Athén és Spárta az európai kultúra egymással ellentétesnek gondolt, mégis együtt létező lehetőségét képviselik. Ugyanakkor a „múlik az idő és múlik hely” sor az Európa Kiadó zenekar neve miatt a folyamatos pusztulást a jelen civilizációjára is kiterjeszti, és ezzel e sorok a huszadik század végének egzisztenciális-kulturális válságát mutatják, hiszen a „másik tér” felbukkanása mindig a kontinuitáshiányt jelöli. Foucault szerint a „heterotópiák leggyakrabban az idő vágásaihoz kötődnek, azaz afelé nyílnak meg, amit, pusztán a szimmetria kedvéért, heterokroniának nevezhetnénk; a heterotópia akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükkel.”¹⁵

Repülőterek, közterek, bárók: a városi lét tipikus terei. Méghozzá olyan terek, amelyek a kultúratudomány szempontjából egyszerre számítanak félnyilvános térnek, mint az utca vagy a bár, és nem-helynek, mint a repülőtér. Ez esetünkben azért fontos, mert ezek a helyek tipikusan a városi életformához kötődnek, s az átmenetiséget testesítik meg. A bár kapcsán adja magát a félnyilvános tér kategóriája, de ugyanennyire érdemes lenne a Hammer Ferenc által éppen a városi alternatív életforma kapcsán javasolt Oldenburg-féle „harmadik hely” beemelése az értelmezésbe:

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

A harmadik hely elnevezés a nyilvános terek azon nagy változatosságot 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.¹⁶

A vendéglátóipari helyszínek „semlegessége szavatolja a résztvevők egyenlőségét, és amelyekben senki nem élvez – például a házigazdai vagy a vendégi státusból származó – előjogokat vagy kötelességeket.”¹⁷ A bár tehát 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.¹⁸

IV.

Ha elfogadjuk Van Rohe meghatározását, miszerint az „építészet egy korszak térbe formált akarata”,¹⁹ akkor a vizsgált dalszövegekben a korszak térré formált közérzete jelenik meg. A város több szinten is az én és a világ közötti kommunikációs csatornaként működik. Egyrészt a város ideje válik ilyen csatornává. Le Goff szerint „[a] város ma kommunikációs csatorna a múlt és a jelen között”,²⁰ így a város az egyének a múlthoz való viszonyát is strukturálja, méghozzá úgy, hogy térré alakítja azt.

Marc Augé a nem-helyek kapcsán szintén tér és idő viszonyáról beszél, amikor a nem-helyek időnélküliségét 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

¹⁶ Ray OLDENBURG, *The Great Good Place* (New York: Marlowe & Company, 1997²), 16, idézi HAMMER, „Az éjszakai élet ...”

¹⁷ Uo.

¹⁸ GYÁNI GÁBOR, „A kávéházba járó polgár”, *Budapesti Negyed* 4, 2–3. sz. (1996): 57–68, 67.

¹⁹ Idézi HARKAI Imre, „Rákérdeztek-e a képzőművészek?”, in Uő, *Gondolatok az élettérről: Építészeti tanulmányok* (Újvidék: Forum Kiadó, 1986), 31–34, 31.

²⁰ Idézi BENEVOLO, *A város Európa történetében*, 9.

antropológiai értelemben vett helyek, és amelyek a baudelaire-i modernitással ellentétben nem építik magukba a múlt helyeit.²¹

A vizsgált dalszövegeknek még a valóságostól eltávolított terei is azért képesek lét-helyzetek modellezésére, mert felidéznek a létezés időbeliségének kulturális aspektusait. A jelennek és a múltnak a líra egyik legalapvetőbb megszólalási módjából ismerős elégikus ütköztetése a vizsgált városreprezentációkban is megjelenik.

A régi város szembeállítására a maival lehetne tehát hagyományos klisé, de mégsem az. A legfontosabb különbség, hogy a hagyományos elégikus perspektívát felülírva ezekben a dalszövegekben olyan város jelenik meg, amelyekre nem lehet az értékekkel telített múlt és az azoktól megfosztott jelen képletét alkalmazni. A Sziámi *Én mindig Pestről álmodom* feldolgozásában felidézett Budapest sohasem volt Párizs, a múltban és a jelenben is csak vágyakozik arra, hogy az legyen. A Zsolnai Hédi-dal felújítása olyan duplacsavar, amely a hatvanas évek magyar sanzonjával egyszerre idézi fel a nyolcvanas és hatvanas évtized időbeli távolságát és a sanzonban már felidézett, de állandósult térbeli elzártságot: „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 közeli vagy futurisztikus jövőbe helyezett, science fictiont idéző idősíkok disztópikus városképei főleg Menyhárt Jenő dalszövegeiben rajzolódnak meg: „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*. Müller Péter Iván dalszövegei a jelenben hoznak létre egy olyan negatív városképet, amely érintkezik a kor reális Budapestjével: „Ez a város prostituált / Gyűlölöm, mikor kielégít; Ez a város szétrohaszt, Küzdök a végelgyengüléssel” – URH: *Bétaville*. Vig Mihály viszont felülemelkedni igyekszik azáltal, hogy kikapcsolja a várost a tudatból: „Álomkor, álomkor, / ments meg ettől a várostól” – Balaton: *Álomkor*.

V.

Ritkábban ugyan, de a vidék is megjelenik a szövegekben, elsősorban a város ellenpontjaként, a vidék a város inverze lesz. Ez a megközelítés egyébként általános jelenségnek tekinthető:

[a] vidék fogalma a centrum és periféria viszonyrendszerében értelmezhető. Ebben a kontextusban a vidéket a centrumhoz viszonyított életminőségbeli

²¹ Marc AUGÉ, *Nem-helyek: Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. FÁBER Ágoston, Elmegyakorlat, Múcsarnok-könyvek (Budapest: Múcsarnok, 2012), 47.

elmaradottság és az önmeghatározó képesség hiánya jellemzi, a vidék a területi, közigazgatási és funkcionális centrumok vonzáskörzetét jelenti.²²

Az Európa Kiadó *Egy igazi hős* című dalában az első osztályú *vidéki* srác „fiatal, egészséges és szép, / Olyan, amelyet csak a moziban látsz.” A tökéletes idegen, aki azokat a sztereotípiákat hordozza, amelyeknek a város lakója nem képes, de valószínűleg nem is akar megfelelni. Ráadásul megjelenését a város és a városhoz köthető (alternatív) kultúra lassú enyészete kíséri: „zene szól a süllyedő városból [...] gyilkos tréfa volt csak a rock and roll.”

A Kontroll Csoport *Besúgók és provokátorok* című dalában a vidéki lesz az idegen, akit sem intézményesen, sem erkölcsileg nem kötnek a helyi szokások. Munkája, jóllehet annak helyszínei a város valóságos tereihez, személyeihez kötődnek, erkölcsileg az állam elvont fogalmához kapcsolódnak: „Tudjuk, vidékről kerültetek fel, / és még ez volt a legjobb munkahely”.

A vidék említése azonban csak másodlagos. A dalszövegek „eltérő tereiben” megjelenő város önmagában is teljes entitás. Ezzel ahhoz az európai hagyományhoz csatlakozik, amely autonóm módon képes a létezés teljességét reprezentálni. Ennek a legjobb példája talán Szent Ágoston, aki a várost az Isten által teremtett világ modelljeként írja le:

Két város van: a sátáné, [...] a másik meg azoké, akik Isten szerint élnek. Ezeket misztikus értelemben két városnak, vagyis kétféle emberi közösségnek nevezzük. Az egyik az Istennel való örök uralomra van elrendelve, a másik pedig a Sátánnal együtt örök büntetésre van ítélve.²³

A vizsgált városképek kettős tükrök, melyekben egyszerre látszik a nyolcvanas évek magyar valósága annak politikai-szociológiai vetületeivel és a huszadik század végének posztmodern léthelyzete. Foucault legalapvetőbb heterotópiája a tükör, mely

[...] végül is utópia, miután hely, valós hely nélkül. A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött; ott vagyok tehát, ahol nem vagyok, egyfajta árny az, amelytől a láthatóságomat kapom, amely lehetővé teszi, hogy magamra tekintsek ott, ahol nem vagyok jelen – tükör-utópia. A tükör ugyanakkor azonban heterotópia is, amennyiben valós léttel rendelkezik, mely valami módon visszahat arra a

²² KOVÁCS András Donát, FARKAS Ernő, és PERGER Éva, „A vidék fogalma, lehatárolása és új tipológiai kísérlete”, *Tér és Társadalom* 29, 1. sz. (2015): 11–34, 18.

²³ SZENT ÁGOSTON, *Isten városáról III: De Civitate Dei*, ford. Dr. FÖLDEVÁRY Antal (Budapest: Kairosz Kiadó, 2006), 265. (XV. könyv)

helyre, melyet elfoglalok; a tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a helyen, ahol vagyok, miután „odaát” látom magam.²⁴

Ezt a másik helyet, az inverz lét- és térhelyzetet mutatja az URH dalszövegének kesztyűhasonlata is: „Kifordult régen, kesztyű a város” – *Atommagömlés*.

A dalszövegekben láttatott város perspektívája összekapcsolható a *flâneur* és a *dandy* fogalmával. A fogyasztás uniformizálódását is magában hordozó „városi kószáló” része annak az általa láttatott tömegnek, a *dandy* pedig a *spleen* hagyományai miatt felülről tekint le rá, a két figura rokonságban áll egymással. Walter Benjamin a Baudelaire-től kölcsönzött *flâneur* alakjában találja meg a gyökértelen, „transzcendentális otthontalanságot”,²⁵ sőt a *flâneurról* azt is megtudhatjuk, hogy „[t]error idején, amikor mindenkiben van az összeesküvőből, egyben mindenki abba a helyzetbe kerül, hogy a detektív szerepét játssza. S éppen a kószáló ennek a szerepnek a legfőbb várományosa”.²⁶ S ha a „kószáló indolenciája csak látszat. Éber megfigyelőt takar, aki szemmel tartja a gonosztevőket”,²⁷ akkor a *flâneur* figurája egyszerre kószáló, a szabadság képviselője, s rendőr, a szabadság korlátozója.²⁸

A *Spions* dalszövegeiben és kiáltványában mindenki egyszerre gyilkos és áldozat, Anne Frank és náci katona, megfigyelt és megfigyelő. Ugyanúgy, ahogyan Petri György *Horatiusi* című versében a csavargó álmában fényes szőrű rendőrkutya lehet²⁹ vagy a „személyi követő”, azaz a titkosrendőr legfőbb baja a megfigyelttel szemben nem ideológiai, hanem nagyon is praktikus („Én nem felejttem el azt a rohadt esőt, / amikor dupla súlyára dagadt / az esőkabátom, / a cipőm talpa.”³⁰), úgy az áldozat és a hóhér, a megfigyelő és a megfigyelt akár egymást is kizáró szerepei a személyiség felszámolóvá mellet az abszurditást is mutatják, mint a Müller Péter Iván által megénekelt léthelyzet: „Ez tényleg szárnalmas státusz, egy vaktöltényes szupergyilkos Pesten”.

²⁴ FOUCAULT, „Más terekről”.

²⁵ BÁN Zoltán András, „Egy csatangoló vallomásai: Benjamin, a *flâneur*”, *1749.hu*, 2021. június 3., <https://1749.hu/fuggo/essze/egy-csatangolo-vallomasai-benjamin-a-flaneur.html>; Walter BENJAMIN, „Párizs, a XIX. század fővárosa”, ford. SZÉLL Jenő, in Walter BENJAMIN, *Kommentár és profécia*, ford. BARLAY László et al., 75–93 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969).

²⁶ Uo.

²⁷ Bán Zoltán András idézi Walter Benjamint: BÁN, „Egy csatangoló vallomásai”.

²⁸ Vö. Erving GOFFMAN, „A terepmunkáról”, ford. Kiss Zsuzsanna, in BODOR Péter, szerk., *Szavak, képek, jelentés: Kvalitatív kutatási olvasókönyv*, 53–61 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013).

²⁹ „S magamra húzom / rossz álmaim a hatalomról, erőszakról. / Álmomban fényes szőrű rendőrkutya leszek.” PETRI György, „Horatiusi”, in *Petri György összegyűjtött versek*, Petri György munkái 1, 201 (Budapest: Magvető Kiadó, 2003).

³⁰ PETRI György, „A személyi követő éji dala”, in *Petri György összegyűjtött versek...*, 177–178.

A vizsgált dalszövegek városképei a személyiség képlékenységét, bizonytalanságát és kiismerhetetlenségét jelenítik meg. Az Európa Kiadó turistája,³¹ a Spions nevében hordozott kémek létállapotának rejtőző elvegyülése, az URH vaktöltényes szupergyilkosa vagy az „árulómmá válnál / ha ki nem nyírnálak téged” sora mind a rögzíthetlenséget és kiismerhetetlenséget hordozza. A személyiségek szegmensei ugyanúgy felcserélhetőek, mint a korszak költészetében.

A vizsgált dalszövegekben, mint a modern építészetben is, a határhelyzet a lényeg. Venturi a *Complexity and Contradiction in Architecture* című könyvében a posztmodern építészetről így ír:

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 többrétűek, mint egyszerűek.³²

A nyolcvanas évek magyar underground rock and rollja hasonló komplexitást mutat, mint a Venturi által használt *kettősség*, az *ellentmondásosság*, az *összetettség*³³ fogalmi. Ez az oka annak, hogy a dalszövegek egyszerre láttatják a kívülálló szemével a várost és a városban magát a kívülállót.

³¹ „Mozgó képek, fekete-fehérek, / Felemelt fejjel körülnézek, / Egy turista mit tehet?! / Örül neki, hogy itt lehet.” (Európa Kiadó: *Turista*).

³² Idézi HARKAI Imre, „Új törekvések az építészetben”, in Uő, *Gondolatok az élettéről...*, 97–107, 99.

³³ Uo., 100.