

K. HORVÁTH ZSOLT

A BRIT SZELLEM DZSUNGASÁGA

A magyar populáris zene korai történetéhez

Sebők János (1951–2013) emlékének

*A Tőke nem Lukács György műve, Tamás
nem írhatták együtt, Tamás
az Anti-Dühhing sem Mick Jagger műve, Tamás
összekeverte, Tamás
Lennont Leninnel, Tamás.
SPIONS: UNGVÁRI TAMÁS (1978)*

A „Beatles története a történelem legnagyobb sztorija. Hosszabb már, mint a második világháború, és nem halt bele senki” – idézi 1968-ból Derek Taylort, a zenekar sajtófőnökét Ungvári Tamás *Beatles-bibliájának* fülszövege. Érdekes, hogy az 1969-es, első megjelenést követő bővített, második kiadás is meghagyja ezt a felütést, holott közben, 1980. december 8-án Mark Chapman megölte John Lennont (s akkor az 1967-ben máig rejtélyes körülmények között elhunyt Brian Epsteinről nem is szóltunk). Akár Molnár Gergely és a Spions „Ungvári Tamás” című, parodisztikus hibajegyzéknek is beillő számának egyik pikírt sora is lehetett volna mindez. Ettől függetlenül Ungvári, akit kortársai (Kőszeg Ferenc, Almási Miklós) tévésztárnak, újságírónak, esztétának, rockszakértőnek, de mindenképp a tudomány sáncain kívül állónak, leginkább vivőnek tekintettek, vihart aratott a Beatles-könyvvel. A tudomány hivatalosai annak bizonyítékát látták a kötetben, hogy egy elemzésre érdemtelen, múltó divatnak hódolt a komolyabb irodalomtudományi babérokra (is) ácsingózó szerző, míg az akkori – az idősebb nemzedékekre reflexből gyanakvóan tekintő – tizen- és huszonévesek szemszögéből épp az volt a baj, hogy egy a „hiva-



Bárha remélhetnénk,
hogy a zabolátlan
képzelőerő dzsunga
brókerei egyszer megint
fellendítik a szabad
szerelem árfolyamát!

talos Magyarországhoz” tartozó „idősebb” személy (Ungvári az első megjelenéskor 39 éves volt) tolakodik be a fiatalok zenei világába. A két kultúra, nevezetesen a tudomány magas kulturális szentélye, valamint a populáris kultúra között az akkori Magyarországon nincs átjárás; aki ezzel próbálkozik, normaszegést követ el.

A történet valójában nem Ungvári Tamásról, de még csak nem is a Beatlesről szól, hanem a hatvanas-hetvenes évekről és a magyar kulturális mező éles – életkori, műveltségbeli – megosztottságáról, melyet az akkor elementáris hatást gyakorló populáris zene tett plasztikussá. Persze már nem 1958-ban vagyunk, amikor is a sajtó rémülten számolt be arról, hogy kelet-európai zenekarokkal egyetemben a magyar Holéczy együttes eksztázisba kergette a közönségét a Margitszigeten, vagy hogy a Benkó Dixieland közönsége felháborítóan viselkedett, de mégis: a szcénával való szembenállás lassan oldódik az idősebb nemzedékekben.¹ Pedig az ifjúsági kultúra talán sosem látott olyan expanziót, mint akkoriban. A *Beat* című kötet szerint, amíg 1964-ben 250 együttes működött Budapesten és a nagyvárosokban, s 1962 körül valamivel kevesebb, mint 3 ezer gitárt adnak el évente, addig 1965–66-ban 700-750 zenekar működik már, s csak az 1966-os évben 9 ezer gitár kel el Magyarországon.² Mindezzel együtt csak 1968-ban – a szcéna gyorsan változó kulturális logikájához képest erősen megkésve – jelenik meg az első (egyetlen zenekar dalait tartalmazó) magyar könnyűzenei album, a *Trombitás Frédi és a rettenetes emberek* az Omegától; és szinte egyszerre állnak hosszú sorok a könyvesboltok előtt a *Beatles-bibliáért* ácsingózva, s egyszerre fordítják el fanyalagva sokan a fejüket. Ám a helyzet nem vált sokkal kedvezőbbé a nagy nehezen meginduló lemezkiadást követően sem, mivel a 6/1971. (XII 17.) MM számú rendelettel a művelődésügyi miniszter hátrányos megkülönböztetésben részesítette a könnyűzenei szcéna képviselőit, amennyiben nem sorolta be tevékenységüket a „társadalmilag értékes művészetek” közé. Ugyan az angol mintára a fiatal trombitás Trumpeter Charlie-ra rájátszó magyar Trombitás Frédi inkább vidám öreg zenész, „aki újra a régi”, de kik azok a „rettenetes emberek”? Ahogyan a lemezborító fogalmaz: „Trombitás Frédi és a Rettenetes emberek – közös ismerőseink. Frédit, a vidám öreg trombitást, aki mindig jókedvre tud deríteni mindannyiunkat, nagyon szeretjük. Annál kevésbé a Rettenetes embereket, mert a lila nap és rózsaszín hold beragyogta világukkal soha meg nem barátkozunk.”

Hogy a beat megjelenése, illetve a koncertek viselkedésmódja mennyire sokkolta, illetve töltötte el értetlenséggel az akkori negyvenes értelmiséget, jó példa lehet az *Élet és Irodalom* vagy a *Tükör* néhány ezt fejtegető cikke, ám ennél messzebbre vezet Heller Ágnes az *Extázis 7-től 10-ig* című Kovács András-film kapcsán írt esszéje. Régóta evidenciának vesszük azokat a mozdulatokat, az együtt éneklést és a bekialásokat egy koncerten, de vegyük észre, hogy ez közvetlenül a beat megjelenését követő időszakban merőben szokatlan volt, amennyiben ellentmondott a klasszikus hangversenyen megszokott (ülés, csend, koncentráció stb.) viselkedésformáknak. Heller kifejezetten érdeklődéssel tekint a problémára, amennyiben rákérdez: „miért az »együtt kialálás« vált az elsődleges önkifejezéssé”?³ Úgy találja, hogy a klasszikus zenei hangversenyhez képest a könnyűzenei koncerten a közönség részvétele hangsúlyosabb, emfatikusabb, így a publikum függvényében jön létre a színpadi produkció, ami magával hozza azt, hogy nincs olyan éles különbség az előadó és a befogadó között. Lényegében a spirituáléhoz, a vallásos énekek kiváltotta eksztázishoz hasonlítja a beat hatását. Ez volt a Cseh–Bereményi-páros által utóbb lírai közkinccsé tett „ifjúsági probléma” egyik eléggé nem hangsúlyozható eleme.

A fentebb idézett *Beat* című kötet szerint a Beatles híre 1963 körül ért el Magyarországra, 1964-ben a *Tükör* már ír a Beatlesről, mondván: az ifjúság nyíltan elítéli a felnőtt világot, nem kér belőle, inkább „gyerekeskedik, játszadozik”. Jóllehet Sztevanovity Zorán, Illés Lajos és mások is próbálkoztak már 1959–60-tól tánczené-

vel, az igazi áttörés mégis 1963-ban volt, amikor is a budapesti KISZ (Kommunista Ifjúsági Szövetség) amatőr zenei fesztivált rendezett a Sportcsarnokban. E mozzanat hivatalos része azért fontos, mert ekkor érezte úgy a hatalom, hogy az egyre csak „fokozódó ifjúsági probléma” megoldására be kell lépnie a színpadra, mégpedig direktív módon, hogy ne csak kezelni, de uralni is tudja a helyzetet. A KISZ funkcionáriusai valószínűleg valami békés amatőr zenei seregszemlére számítottak, mely jól körülírja, hogy mennyire nem ismerték a szcénát. Már az is jól jellemzi a szakértelmet, hogy az akkori zsargon az „ifjúsági amatőr zenekar”, illetve az „öntevékeny együttes” kifejezést favorizálta azokra a beatzenekarokra, melyek a „luxemburgi stílusnak nevezett neoprimitív irányzatot követték”. A Sportcsarnokban fellépett a Hurricaneszámokkal már nagy népszerűséget elérő Illés, továbbá az akkor még inkább kezdő Omega, a Metro, a Scampolo s az elég szerencsétlen választásként beválogatott Benkő Dixieland Band.

Benkő László szerint „a koncert azzal kezdődött, hogy a színpadon ülő zsűrit keményen megdobálták paradicsommal, tojással, répával. A rendezők ugyanis [...] szarvashibát követtek el a műsor szerkesztésénél. Fogalmuk sem volt, mi ez az új dolog, amit néhány együttes ennyire akar.” Bródy János is igen forrónak írta le a hangulatot, „mindenfelét dobáltak, mellettem dobtak be egy óriási bakancsot”. A tojászáport végül Benkéék kapták meg, mivel az a dixieland, melyet ők játszottak, 1963-ban már nem fért bele a fiatalok által követelt beat kategóriájába. Ebben az időszakban az Illés, a Metro, a Scampolo, az Omega, a Kék Csillag, a korai Syrius (a Baronits vezette első felállás), az Echo, az Atlas No. 1 és a Sankó Group vitte a prímet, ám feltehető a kérdés, hogyan tettek különbséget a rajongók az egyes zenekarok teljesítménye között, miért preferáltak egyes együtteseket másokkal szemben, ha gyakorlatilag mindenki nyugati feldolgozásokat játszott ekkoriban „angolul”. Az idézőjel használata ugyancsak indokolt, mivel a korszakban csak igen kevesen tudtak (jól) angolul, így terjedt el a hangzást utánzó kamuangol. Dr. Pulay György egyik története szerint a BVSC akkor még létező Károly körüti vívóklubjában tartottak hétvégenként beat-koncerteket a zenekarokkal, s mivel ez még a „koppintós” korszak volt, az énekesek felvételénél az nyomott a legtöbbet a latban, hogy ki tudott jobban halandzsázni angolul. „Volt egy különösen szerencsétlen énekes fiú – meséli –, akinek viszont az apja valami fejes volt a BVSC-nél, ezért nem lehetett egyszerűen csak elküldeni, ugyanakkor az angol halandzsájába rendszeresen belekeverte azt a fantáziaszót, hogy »cóken«, amitől mindenkinek röhögőgörcse lett. Ezért az énekes fiút csak úgy nevezték, hogy Cóken”.⁴ A legfontosabb tehát nem az előadó hangszeres képzettsége, színpadi magatartása vagy valódi angoltudása volt, hanem egy-egy esetleges adottság, mint például: hasonlít a hangja a Roy Orbisonéra vagy kitűnően tud kamuangolt improvizálni, mint az imént felidézett Cóken.

Sőt, mint a már idézett *Beat* című zeneszociológiai kutatás rámutat, roppant komoly szerepe volt az együttes körül csoportosuló *fanek*nek, rajongóknak is, mivel a klubba betévedő tizenéves nemcsak zenekart választott magának, de rajongótábort, közönséget is. Az utóbbi tényezőt azért sem árt eléggé hangsúlyozni, mert a televízió és a rádió ekkoriban még nem kultiválta a beatzenét, így csatornák híján nagy szerepe volt az informalitásnak: vadonatúj számokhoz, felvételekhez hozzájutni, koncertekről információt kapni a legkönnyebben a magnós klubokon, kisebb, már-már szekta jellegű társaságokon keresztül lehetett: így alakult ki és állandósult az ún. „egyzenekari hívó” ideáltípusa (illésesek, metrósök, omegások). A zenekarok esetében pedig az lesz a következő jelentős fordulat, amikor a nyugati zenekarok repertoárjának másolása, koppintása helyett, mellett elkezdenek saját számokat, szöveget írni, zenét szerezni.

Mélyen jellemző az a mozzanat, hogy amikor az Illés együttes megírja és angol nyelvű repertoárjába beilleszti első magyar nyelvű számát, az „Ó, mondd!” című dalt – a közönség gyakorlatilag észre sem vette a váltást. Nyilván a technikai feltételek (hangosítás, erősítők, hangfalak) kezdetlegessége is befolyásolta a fogadtatást, de az is benne lehetett, hogy nem figyeltek a szövegre, hisz a közönség nagy része megfelelő angol nyelvtudás híján többnyire úgysem értette. Nincs itt tér ennek alapos körüljárására, így csak két tényezőt emelnénk ki. Az egyik, hogy ebben az időszakban csak kevesek számára létezett a beatzene rögzített zeneként; a többség akkor hallotta, ha „kifogott” egy-egy számot a luxemburgi rádióban (innen a „luxemburgi stílus” neve), vagy lehetősége adódott magnós klubban hallgatni. A ma evidensnek tűnő magányos, tetszés szerinti utcán, otthon, utazás közbeni stb. zenehallgatás elképzelhetetlen volt, így sokkal nagyobb hangsúlyt kapott az *élő zene*, melynek során a magyar zenekarok eljátszották az angol nyelvű kedvenceket. A másik pedig, hogy az angolszász beatzene egészen egyszerűen leképezte az akkori fiatalság részére azt az elképzelt Nyugatot és a hozzá szorosan tapadó szabadság fogalmát, melyet gyakorlatilag alig ismerhetett tapasztalati szinten. A beat-, sőt tágabban a könnyűzene volt a magyar ifjúság számára az occidentalizmus legfontosabb csatornája, mely megjelentette azt a Nyugatot, melyről voltaképpen – utazási lehetőségek híján – sejtelve sem volt, s melynek törvényeit – mint utóbb kiderült – a beleképzelés megszépítő munkája révén jócskán félreértette. Tegyük hozzá, ez majdnem szükségszerű volt.

„Nemcsak gitáros volt [Radics Béla], ő volt a magyar Jimi Hendrix” – mondta Deák Bill Gyula Kisfaludy András *R. B. kapitány* című filmjében, s ezzel a véleményével koránt sincs egyedül Magyarországon. Számunkra itt és most nem az a kérdés, hogy ez igaz vagy sem, bár Radics kivételes hangszeres tudásához nem sok kétség férhet, hanem: a *megfeleltetés*. A hatvanas évek zenéjének kulturális logikája ugyanis szomjazza az ilyen típusú megfeleltetéseket, amiről fentebb is szóltunk már. Radics Béla esetében annyiban bonyolódik a helyzet, hogy egy kivételes képességű, a rockzene történetének talán legnagyobb hatású gitárosához szokták hasonlítani, melyben implicit módon az is benne foglaltatik, hogy nem akarja tudja Hendrixet utánozni. Nincs itt tér ennek a kivételes képességű zenésznek a pályafutását még csak slágvortokban sem átfutni, legyen elég arra utalnunk, hogy korai korszakában követte az időszak zenei logikáját. 1961-től a Magyar Acélárugyár big bandjében kezdett, majd másokhoz hasonlóan ő is angolszász dalokat játszott, elsősorban is Venturest, mely Hendrix előtt a progresszív gitárhangzást jelentette neki, majd a klasszikus korszak tetőpontja az Atlantis együttes, vagyis a magyar beat, természetesen angolszász zenével (Kinks, Dave Clark Five, Ray Charles, Rolling Stones, Animals, Beatles stb.) 1964/65 körül. Az Illés kapcsán bevezetett váltás, nevezetesen, hogy fokozatosan saját számokból építkező repertoárt állítanak össze, azonban Radics esetében problematikus volt. Nem mintha zeneszerzői képességeiben lett volna a hiba (hisz ennek ellenkezőjét a Taurus-korszakban bőven bizonyította), inkább az eredeti hangzáshoz való ragaszkodás okán; Radics Béla mindvégig a „brit szellem” mellett tette le a voksát, ami azt is jelentette számára, hogy beat-, majd egyre inkább rockzenét – nyelvtudás ide vagy oda – csak angolul lehet játszani. Ebben a tekintetben érdemes belehallgatni néhány korabeli felvételbe, melyen Radics kamuangol nyelven énekel, vagyis a felvételekről jól-rosszul levett szövegeket adja elő hazlandzsában. Ebben a fajta anglo-, sőt egyre inkább Amerika-mániával korántsem volt egyedül, gondoljunk csak Barta Tamás rögeszmés vonzódására az amerikai kultúrához, mely végül az LGT egyesült államokbeli turnéját követően az emigrációhoz s a teljes talajvesztéshez, végül a halálához vezetett. Ezzel csak azt szeretnénk hangsúlyozni, hogy ezek a kulturális félreértések, melyek a kort s annak jeles szereplőit is jellemezték, nem olcsó kis tévedések voltak: sajnos Barta is (34 évesen, 1982-ben

halt meg), Radics is (36 évesen, ugyancsak 1982-ben távozott) drágán megfizetett érte. Öt évvel később, egy svédországi emigrálási kísérletet követően a P. Mobil kitűnő gitáros, az „angolul gitározó” Bencsik Sándor is egy ausztriai menekülttáborban halt meg máig tisztázatlan körülmények között 35 éves korában.

Radics „brit szellemhez” való rögeszmés ragaszkodásának azonban még egy következménye volt. A hatvanas évek közepétől ugyanis, ahogyan a magyar zenekarok egyre inkább saját számokból építkező, magyar nyelvű repertoárt alakítottak ki, elvileg lehetőség nyílt arra, hogy zenéjük ne „csak” a koncert illanékony műfajában tudjon élni, hanem bakelitkorongon megjelenő rögzített zeneként is fennmaradjon. Ez természetesen nemcsak az utókor szempontjából, de a terjesztés, a promóció miatt is egyre elengedhetlenebbé vált abban a korszakban, amikor Nyugaton, bár lassanként a Faltól keletre is, a könnyűzene nemcsak az ifjúsági kultúra része, de egyre inkább üzlet is volt. Radics azzal, hogy hajthatatlan módon ragaszkodott ahhoz, hogy csakis angolszász kedvenceit játssza például a Sakk-Matt, illetve a Tűzkerék együttesel, voltaképpen lehetetlenné tette önmaga és társai számára, hogy zenéjük kanonizálódjon. Hiába tudott olyasmit a színpadon Radics a gitárjátéktól a fej felett való, majd a foggal gitározás látványeleméig, amelyért megőrült a közönsége, nem nehéz belátni, hogy abszurd lett volna a Jimi Hendrix, Cream és mások számaikat első osztályúan játszó zenekar produkcióját egy magyar zenekartól hanglemezen kiadni. Amikor Radics is érzékelte a helyzet ellentmondásosságát, ésszerű kompromisszumot kötött, ebből született meg 1972 tavaszán Taurus Ex T 25-75-82 nevű zenekara, melynek teljesítményével – a kortárs Syrius mellett – a progresszív magyar rockzene történetének legszebb lapjaira írta be magát a gitáros. Itt elvben elhárult a fentebbi akadály, amennyiben saját zenével és többnyire Horváth Attila szövegeivel készültek el a dalok – ám lemez mégsem lett. A kortársak elbeszéléseiből egyértelműen kitűnik, hogy a Tauruszal Radics szinte mindent egy lapra tett fel a vágyott album érdekében (még Som Lajost is „lecserélte” Zoránra egy adott pillanatban), s jóllehet zene és szöveg tekintetében az anyag lemezérett volt, politikai és kulturális okokból mégsem születhetett meg az album.

Nagyon messze vezetne, ha személyes és szeszélyes döntéseken túl megpróbálnánk valamilyen kulturális és társadalompolitikai logikát találni arra, hogy mikor, kinek és hogyan lehetett lemeze Magyarországon ebben az időszakban. A szcénát a szó szoros értelmében uraló Erdős Péter, akit hatalomgyakorlás és a tét nélküli szókimondás gátlástalanságában aligha lehetett volna felülmúlni, egy kései interjújában „elemzi” a magyar könnyűzenei elit hatvanas években induló s két évtized múltán befutott alakjait. Abban, ahogyan név szerint végigminősítette az akkori – ahogy Erdős ejtette – „poppélet” (sic!) elitjét, nem is az a meglepő, hogy majdnem mindenkit szeretetteljes fölénnyel leszól, hanem az, ahogyan Bródy Jánosról beszél: „ő egy egyenrangú értelmiségi ember.” Hogy kellene mármost értenünk azt, hogy egyenrangú? Hisz ha komolyan vesszük a magát popmenedzsernek nevező Erdős megnyilatkozását, akkor logikusan következik, hogy a többiek (többnyire) nem tekintette annak; pláne azokat nem, akik még a nevezett interjúban lévő elithez sem tartoztak. Ez az a pont, ahol világosan érzékelhető, hogy Erdős milyen világosan felmérte, „kivel” áll szemben, milyen társadalmi és kulturális tőkével, kapcsolatokkal rendelkezik a vele szemben ülő zenész. Viselkedéséből, regnálásából fakadó döntése természetesen nem zenei, esztétikai természetű volt, hanem tisztán hatalmi jellegű.

Nem érdemes hosszasan ragozni azt, hogy a külvárosi, angyalföldi, formális iskolai végzettséggel alig rendelkező, bár autodidakta műveltségű Radics Béla nem tudott labdába rúgni az értelmiségi felmenőkkel bíró muzikusokkal szemben. Az ő terpe nem a Vörösmarty téri „Elizélt palota”, vagyis a mára lebontott ORI-székház volt, ahol a Magyar Hanglemezgyártó irodái is működtek, hanem a külváros, ahol ze-

nekaraival többnyire játszott, egyebek mellett a csepeli Radnóti Művelődési Ház, az újpesti Munkásotthon, a kiszuglói Danuvia Művelődési Ház.⁵ Anyanyelve nem válsztkékos, udvariaskodó egyezkedés és tárgyalás, hanem a kemény külvárosi dzsungaság, mely bizonyos értelemben zenéjének hitelességét is adta nemcsak önmaga és környezete, hanem a közönség számára is. Már a szóhasználat is árulkodó, mert az elég homályos jelentésű „dzsunga” feltehetően a „jungle” egyik ihletett magyarítása. Ahogyan Kisfaludy már idézett filmjében Deák Bill Gyula kifejti, „a belvárosiak ezt sohasem fogják megérteni [...], azok a gyerekek, akik benne vannak a vajban meg a jóban, soha nem fogják úgy érezni a rockzenét, meg a blueszenét. [...] Ehhez kell az a kis dzsungaság, az a kis nélkülözés, az a környezet, ahogy élt a Béla is, meg ahogy élünk mi is.” Az angyalföldi Tripolisz és környéke nevelte fel Radics Bélát, aki – a filmben idézett – naplója tanúsága szerint már kamaszkorában is érezte, sőt meg-szenvedte a külvárosi létet és a hozzá kapcsolódó alávetett osztályhelyzetet. 1962. augusztus 20-án, amikor is az ünnep alkalmából bementek a belvárosba, az alábbi bejegyzés olvasható naplójában: „ott volt Budapest összes belvárosi elitje, mennyi szemét egy rakáson. Undorítóak voltak, kilógtunk közülük. Látni a ruhájukon, hogy ők mások.”⁶

Radics Béla igazi tragédiája az volt, hogy miután – igaz, megkésve – elfogadta, hogy a számára nagy sikereket hozó koppintós korszaknak vége (hisz senki nem tudott akkoriban úgy játszani Jimi Hendrixet, mint ő), s a Taurusszal saját számokat készíttetek, bebizonyosodott, hogy a munkásállamban épp külvárosi munkásnak lenni a legnehezebb. Ez a munkásállam korántsem azonos a Bernáth Aurél festette, a Kádár-korszak vizuális politikai allegóriájaként kezelhető, a társadalmi egyenlőtlenségeket kiküszöbölő, az igazságosság világát vizionáló seccóval, melynek címe történetesen szintén *Munkásállam* volt. A hivatalos beszédrendben untilg a munkásosztályra hivatkozó rendszer alaptapasztalata az anómia volt, nevezetesen, hogy a hivatalosan kimondott és a mindennapokban tapasztalt világ értékrendszere között primitív szakadék tátong. Ez nemcsak Radics, hanem sok hozzá hasonló zenész számára meghatározó élmény volt, korántsem csoda, hogy sokan a rendszer keretein kívül, az ideig-óráig vigasztként működő, elképzelt occidentalizmusban (Radics számára ez a „brit szellem”) vagy nemegyszer a deviáns életformákban kerestek menedéket. S amikor a mindennapok dzsungasága felett érzett elkeseredettségen a „brit szellem”, a rockzene szabadsága és ereje sem segített, akkor még mindig ott voltak a mesterséges mennyországok, melyek 1982. október 18-án Radics Béla halálát okozták.

A kamuangol, a brit szellem, a dzsungaság, az utánczás vagy a ma már hatvanas éveiket taposó egykori tinédzserek ordítóása kapcsán talán somolyogni támad kedve a mai olvasónak; ez a finoman gúnyos attitűd igen messze áll e sorok írójának intenciójától. Az a megvesztegethetetlenség, mellyel a hatvanas évek ifjúsága a szabadságot vágyta és kereste zenében, művészetben, képzeletben, térben, időben, érzelmekben, életstílusban, szexben, éppen az ellenkezője annak a dühösen jelenorientált, biztonságra vágyó, munkakereső pragmatizmusnak, mellyel a mai egyetemisták túlnyomó többsége bír. Ez legkevésbé a mai fiatalok hibája, hisz a „dolgozz mihamarabb!”, a „tedd magad hasznossá!” jelszavai mérgezik már évtizedek óta szellemi környezetünket. E szörnyű pragmatizmus nyíltan elítéli, sőt ellehetetleníti az inaktív ábrándozás vagy a tétova céltalanság mézédés pillanatait. A szabad szerelem árfolyama csökken, a hatvanas-hetvenes évek ellenkultúrájában komolyan vett, „stay hungry, stay foolish” mára sikerkalauzok frázisává vált. Bárha remélhetnénk, hogy a zabolátlan képzelőerő dzsunga brókerei egyszer megint fellendítik a szabad szerelem árfolyamát!

■ JEGYZETEK

1. Vö. Csatóry Bence: *Komcsi szellemiség? Ó, azok a hatvanas évek!* – Amikor a KISZ (is) húzta a nótát. Transindex, 2013. június 30. <http://multikult.transindex.ro/?cikk=20674>
2. Bácskai Erika – Makara Péter – Manchin Róbert – Váradi László – Vitányi Iván: *Beat*. Bp., Zeneműkiadó, 1969, 9., ill. 15.
3. Heller Ágnes: *Egy film tizenévesekről – negyvenéveseknek*. Új Írás, IX évf. (1969) 7. sz., 99–104., itt: 100.
4. A történet felidézéséért köszönettel tartozom dr. Pulay Györgynek és Pulay Gergőnek.
5. Lásd: <http://rockmuzeum.fpn.hu/dradics.htm>. Igen tanulságos volna egyszer Budapest térképén elhelyezni, hogy a korszakban melyik zenekarnak hol volt koncertlehetősége. Ez nemcsak a kuriozitás okán volna jó, de Pulay Gergővel közös kutatásunk hipotézise szerint a városi tér használata jelentősen befolyásolta a nyilvánosságban való ismertséget és elismertséget, s ekképpen hatást gyakorolt arra a kulturális pozícióra, teljesítményre, melyre egy esetleges lemezfelvételnél lehetett hivatkozni. A jobbnak minősülő helyszínek megszerzése persze eleve függött az illető zenekar kapcsolati hálójától és társadalmi tőkjétől, így az ún. külvárosi zenekarok eleve kedvezőtlenebb helyzetben voltak.
6. Kisfaludy András: *R. B. kapitány*, dokumentumfilm, 2003.

