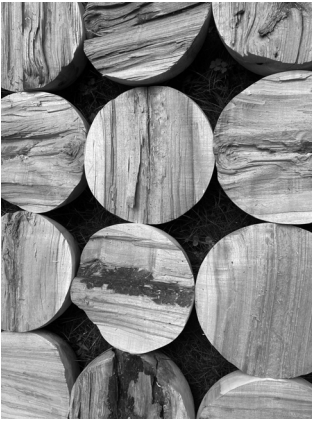


BERETVÁS GÁBOR

KIK EZEK A FIATALOK

**A lázadó ifjúság zenéje és a hatalom viszonya
a kádári államszocializmus dokumentumfilmjeiben**



Bevezetés

■ Az államszocializmusban a fiatalok által hallgatott zene, illetve annak a társadalomra gyakorolt hatása nemcsak a fikciós filmek készítőit ihlette meg: a rendezők közül sokan dokumentumfilm-eszközökkel is igyekeztek közel férkőzni a témában rejlő lehetőségekhez. Vagyis bár az ifjúság és az általuk kedvelt zenekarok kapcsolata megjelenik a Kádár-kor fikciós filmjeiben, a teljesebb kép érdekében érdemes végigtekinteni azon, hogyan láttatják ezt a témát az 1957 és 1989 között készült szinkronidejű dokumentumfilmek készítői.

Az érintett filmek rendezői sem kizárólag dokumentumfilm-esek. Pályájuk során fikciós filmeket is készítő alkotókról van szó. Jeles András, Kovács András, Gazdag Gyula neve a magyar játékfilmes kánonban is szerepel, ugyanígy B. Révész László, Vitézy László, Koltay Gábor vagy Almási Tamás is többféle műfajban alkotott, hiába, hogy a televíziós munkák, a Budapesti Iskola hibrid alkotásai vagy a magyar dokumentumfilm területén létrehozott alkotások azok, amelyek a munkásságukat inkább fémjelzik.

Ami miatt a fikciós filmekről eltérő módon értelmezhetők és értékelhetők a vizsgált dokumentumfilmek, korlenyomatként és egybefüggő problémafeltárások halmazaként is: a készítési módszerek, illetve a szabadság, amit a filmesek alkotás közben élvezhettek. Azaz ezek a dokumentumfilmek a társadalmi valóság egy másik,

**A beat, a rock nemcsak
zenei műfajként,
hanem életérzésként is
megjelenik a vizsgált
alkotásokban.**

árnyaltabb oldalát mutatják be. Hiszen míg a fikciós filmek erős cenzoriális kontroll vagy akár művészi öncenzúra alatt készültek, addig ugyanabban a korszakban a dokumentumfilmek készítői kisebb feltűnés, kisebb nyomás alatt dolgozhattak.¹ Ez még annak ellenére is igaz, hogy Gazdag Gyula és Ember Judit közös dokumentumfilmje, az 1972-ben készült és betiltott *A határozat* különösképpen felhívta a hatalom figyelmét a dokumentumfilmben rejlő társadalomkritikai erőre.

Vagyis a Kádár-korban készült játékfilmekkel ellentétben a vizsgált dokumentumfilmek kevésbé keltették fel a kultúrpolitikai döntnökök figyelmét. A hatalom még annak ellenére is inkább tűrte vagy támogatta a *Szociológiai filmszoprot!* kiáltvány² elviségét, hogy annak olykor határt szabott, esetleg betiltotta a már elkészült alkotásokat, vagy gátolta a forgalmazásukat.

A dokumentumfilmek elkészítését értelemszerűen nehezebben tudta befolyásolni a cenzúra, mint egy kész forgatókönyvvel bíró fikciós film létrejöttét. A dokumentumfilmek rendezője a témaválasztás és a módszer tekintetében többnyire szabad kezet kapott. A filmek operatőre sokszor gerillamódszert idéző eszközökkel kaphatta lencsevégre alanyait. És mivel a fikciós filmekhez mérten sokkal kisebb költségvetésből, komolyabb technikai apparátus nélkül, vizsgafilmként vagy a Balázs Béla Stúdió szabad műhelyi körülményei között forgatták le a filmeket, az alkotók jobbára a szándékaik szerint dolgozhattak, és még ha olykor be is tiltották pár évre egyik-másik filmet, mégis fennmaradtak, és a későbbiekben kutathatók lettek.

Hozzá kell tenni, hogy a korszakban akadtak olyan dokumentumfilmek, melyek, akár csak a fikciós filmek, a hivatalos moziforgalmazásba is bekerültek (de nem ez volt a jellemző). A vizsgált alkotások közül példának okáért ilyen Kovács András *Extázis 7-től 10-ig* és Vitézy László *Úgy érezte, szabadon él* című alkotása. Mondhatni ezek korszakhatárt jelölő alkotások, az egyik a vizsgált folyamat nyitó-, míg a másik a zárófilmje.

A dokumentumfilmek a Kádár-korban inkább rétegfilmként, kisebb vidéki mozikban és művelődési házakban kerültek levetítésre. Ekképpen nemcsak műfaji, hanem terjesztési okok miatt is sokkal kisebb nézőszámot produkáltak. És bár a dokumentumfilmek ázsiója nem volt éppen elhanyagolható, a visszhangjuk, a társadalomra gyakorolt hatásuk kisebb volt a fikciós alkotásokénál. Mint ahogy Varga Balázs is utal rá, ez nagymértékben leginkább csak a nyolcvanas évek végén, a rendszerváltás hajnalán változott meg.³

(Hozzá kell tennem, hogy az alább vizsgált dokumentumfilmek között olyan is akad, amely dobozba került, illetve nem került adásba. Értelemszerűen az adott alkotások így nem tudták alakítani a társadalmi diskurzust, a betiltásukon kívül nem érkezett rájuk elkészültükkor szélesebb spektrumú visszajelzés.)

Magnókat bekapcsolni!

■ A második világháború után kialakult kétpólusú világhatalmi berendezkedés kulturális szembenállásként is értelmezhető. Emellett a generációs feszültség is egyre erősödött a háború utáni évtizedekben: a rock and roll zenei térhódítása, majd később a The Beatles zenekar sikere és a beat zenei irányzatból kinövő kulturális hatás, a beatlemánia a nyugati világban elsöprő volt. Ez a hatvanas évek végére a szocialista blokk országaiba is begyűrűzött – a lázadó ifjúság zenéje a kulturális izoláción is áttörve a vasfüggöny mögötti Magyarországot is elérte.

Ehhez jelentősen hozzájárultak a Szabad Európa, az Amerika Hangja és a BBC rádiók nyugatról sugárzott magyar adásai.⁴

A Szabad Európa Rádió sugározta Cseke László *Teenager party* és *Délutáni randevú* című műsorát, amelyek a vasfüggönyön túli angolszász zenei kultúrával próbálták a keleti blokk fiataljait elérni. Ennek hatását belátva a Magyar Szocialista Munkáspárt Agitációs és Propaganda Bizottsága válaszként új rádióműsorok készítésével bírta meg az addig is zenei szerkesztőként a Magyar Rádióban dolgozó Komjáthy Györgyöt. Így igyekezett a kultúrpolitika a hatvanas évektől a *Vasárnapi koktél*, a *Csak fiataloknak*, majd a hetvenes évektől a *Töltsön egy órát kedvenceivel*, *25 perc beat* és *A beat kedvelőinek* című műsorokkal úgymond „legalizálni” a nyugatról bejövő zenei stílusokat, és irányítása alá vonni az ifjú nemzedéket.

Ezt a törekvést nem csupán a rádión, hanem a film médiumán keresztül is támogatni próbálták a hatalom képviselői. Példával illusztrálva: 1967-ben a mozikba került Banovich Tamás nemzedéki filmje, a magyar beatzenészeket és a körük szerveződött rajongókat is felvillantó első magyar beatfilm, az *Ezek a fiatalok*. És bár a nagy fővárosi mozik nem tűzték, nem tűzheték műsorukra ezt a játékfilmet, mégis Banovich alkotása, saját bevallása szerint, nézői rekordokat döntögetett, és nagyban befolyásolta a magyar beatnemzedékről kialakulófélben lévő képet.⁵

A jelenségre épülő dokumentumfilmekhez képest Banovich filmje akár politikai megrendelésre készült alkotásként is felfogható. Ugyanis a forgatókönyvet Abody Bélával közösen jegyző rendező nem mélyül el társadalmi vagy lélektani kérdésekben, nem mutatja meg a generációs feszültségeket vagy a generációs lázadást sem különösebben. Sokkal inkább annak ábrázolását látjuk filmjében, hogy milyenek álmodja meg a beatnemzedék fiataljait a szocialista államhatalom. Rendezett külsejű, tisztelettudó, a magyar népzenei hagyományokat zenéjükbe fogadó, magyarul éneklő, a párt által előirányzott szocialista erkölcsi normákat követő közösségben feloldódó egyéneknek. A sokoldalú filmes, Banovich, a magyar táncfilm megalkotója és számos magyar és külföldi film díszlettervezője, bár gyerekei miatt saját bevallása szerint is fogékony volt a hatvanas évek fiataljainak problémáira, mégis leginkább a folklór felől közelített a magyar beatzenészekhez.⁶

A későbbi dokumentumfilmekben feltárt társadalmi problémák, ha felvillannak is Banovichék játékfilmjében, leginkább csak az utalások szintjén, egy-egy mondatba elrejtve. A generációs gondok, a példaképkeresés, a paternalizmus és a protekcionizmus, a feminizmus kap ugyan egy-egy rövid jelenetet, dialógust a filmben, de a forgatókönyvírók nem mennek bele ezekbe mélyebben.

Az *Ezek a fiatalok*ban nem látunk a zene ütemére extázisban sikító közönséget sem, mint majd a vizsgált dokumentumfilmekben. A közönség ekstázisát Banovichék egy ökölvívó-mérkőzés jelenetével emelik be filmjükbe, és távolítják el egyben a filmbeli beatkörnyezettől. A jelenet az ötvenes évek tömegsportot is propagáló filmjeit idézi, ezekben látjuk a lelátókon szórakozó tömeg ekstázisának efféle megjelenítését. Egyébiránt ezekben a filmekben is a pártdirektíva határozza meg a viselkedési irányelveket, leginkább az önfegyelmet.⁷

Banovich játékfilmje olyan képet fest a beatzenekarokról és közönségükről, mint amit a korabeli televíziós táncdalfesztivál-műsorok is sugallnak. Ennek a forgatókönyvben is megágyaztak a készítők. Indokolt helyzeteket teremtenek arra, hogy a példás viselkedésforma és a hírnév közötti összefüggésre utaljanak.

A zenészeket sokszor látjuk domesztikált körülmények között, a televízió-stúdióban, rádiófelvételen, berendezett terekben, beállított felvételeken. Ez azért érdekes, mert a továbbiakban vizsgált dokumentumfilmek az első beatfilmekben feltűnt zenészekről és azok közönségéről egy ettől felettébb eltérő, árnyaltabb képet festenek.

Dokumentált lázadás

„Célom a köz vagyónává tenni tehetségemet”⁸

■ Az 1967-es *Ezek a fiatalok* című játékfilmben nemcsak a televíziós szereplés kap komoly hangsúlyt, hanem az is, hogy egy amatőr zenekarban játszó nemzedéki főhős is lehetőséget kap arra, hogy szélesebb plénum előtt megmutatkozhasson. Ez párhuzamba állítható azzal, hogy a beatmozgalom mozgóképes reprezentációja az 1966-tól megrendezett, Magyar Televízióban is sugárzott táncdalfesztiválokhoz köthető, amelyeken már a kezdetektől a fellépők között beatzenekarok is fellelhetők voltak. Erre épít Jeles András is 1968-as, *Meghallgatás* című rövid dokumentumfilmjében, mely a Színház- és Filmművészeti Főiskolán az egyik, Kardos Sándor operatőrrel közös vizsgafilmje is volt egyben.

A kiindulási pont, akárcsak számos más hatvanas-hetvenes években készült dokumentumfilm esetében, itt is egy újsághirdetés,⁹ miszerint amatőr táncdalénekesek számára tartanak meghallgatást. A helyszín az Ifjúsági Park, illetve annak színpada. A tér mellesleg szimbolikus, a szórakozni vágyó fiatalság kultikus helye, ahova nemcsak fellépőként, hanem közönségként sem volt könnyű bejutni. (Erre szolgál mozgóképes bizonyítékként pl. Mészáros *Szép lányok, ne sírjatok* című filmjének néhány snittje is. Illetve a vizsgált dokumentumfilmekben, bár nem feltétlen hangsúlyosan, de többször is megjelenik háttérként a hely.)

Jeles filmjében maga a meghallgatás a kiindulópont, de sokrétű kísérletében nem a beat/táncdal jelenségre helyezi a hangsúlyt. (Annak ellenére, hogy egy korabeli tehetségkutatóról mégis hiánypótló felvételeket találunk benne.) Jelest a drámai szálak, az elbukás, a küszködés jobban érdeklik, mint egy esetleges sikertörténet. A film úgy is felfogható, mint az amatőrség megragadására alkalmas képnyelvi forma megkeresése. A filmesek felvállalt jelenléte, a csapó direkt módon bent hagyása a filmben is mintha erre engedne következtetni. (Gelencsér Gábor is egy ekkorra már kiforrott rendezőről, Jeles tudatos filmkészítői kísérleteiről beszél a *Meghallgatást* elemezve.)¹⁰

A film szerkezetébe a rendező úgy szövi bele a meghallgatásra jelentkezők képileg nem megragadott hátterét, hogy a fiatalok hirdetésre érkezett ambíciózus válaszleveleit narrációként használja. Érdekesség, ahogy Jelesék az amatőrségre koncentrálnak. Kardos távolról lesi a bakizó fiatalokat, akiken sokszor a vizsgadrukk is kiütöközik. Kamerája valószínűleg lesben marad, legalábbis a beállítások erre engednek következtetni. Kardos képein a színpadon próbálkozó, vizsgázó énekesjelöltek oppozícióban állnak a levelek íróival, holott ugyanazokról a személyekről van szó. Ez Jelesék filmjében feszültségteremtő erővel bír.

Jelest továbbá nem a táncdalfesztivál esetleges befutói érdeklik, hanem többek között az önkifejezésbe vetett hit, a 'majd én megmutatom'-féle dac. Főszerplője egy művészi ambíciókat dédelgető tizenéves lány. A főiskolás filmesek az ő indíttatásának, valóságához való viszonyának, szociális körülményeinek, szüleivel való kapcsolatának bemutatására vállalkoznak, méghozzá igen rövid játékidőben. A nem egészen tízennegy perces rövidfilmben rétegzetten a tiné-

dzser álmodozása van megjelenítve. És bár a művészet vágybeteljesítő szerepéről, a művészet önterápiaként való alkalmazásáról vagy akár a magány feloldására tett kísérletről is szó van a filmben, alapjában véve egy megmentésre vágyó fiatal kap reflektorfényt.

A *Meghallgatás* azért is érdekes, mert korkép is egyben: feltűnik benne egy generáció, melynek tagjai nélkülözik azt az elitizmust, illetve protekciót, amit a korábban említett játékfilm, az *Ezek a fiatalok* árul. Az újsághirdetésre bárki jelentkezhetett. Így a *Meghallgatás* képein egy olyan merítés elevenedik meg, amely vélhetően a társadalom számos szegmenséből mutat meg ambiciózus fiatalembereket. Érdekes, hogy Jeles egyik bevágott szereplője se tűnik magabiztos színpadi embernek. Nemcsak a tehetség, hanem a protekcionizmus hiányának megjelenítéseként is értelmezhetjük a bemutatottakat. A filmben elhangzó széles zenei skála pedig következtetni enged arra, hogy a színpadra vágyó fiataloknak milyen zenei ízlésük van, mely előadók bírhattak számukra példaértékkel még akkor is, ha előadásmódjuk miatt az eredeti zeneszámok nem könnyen felismerhetőek.

„Azt mondják, ez morálisan bomlasztja a fiatalsgot”

■ Kovács András 1969-es, a Magyar Televízió gondozásában készült alkotásának szereplői is a zene felől igyekeznek meghatározni önmagukat, illetve árnyalni a beatgenerációról a képet. Kovács filmnyelvi ötletei kiforrott eszköztárról tanúskodnak. Az *Extázis 7-től 10-ig* operátorei, Bíró Miklós és Ráday Mihály már a dokumentumfilm kezdő képsorain a feszültség párbeszédét teremtik meg. A beszélőfejes dokumentumfilmek formavilágát ütköztetik többek között kézikamerás koncertfelvételek képeivel.

A film már azzal, hogy az Omegától a *Nem tilthatom meg nekedet* teszi meg kezdő zeneszámnak, eleve a rebellisek miliójével indít. Bíró Miklósék operatőri munkájának köszönhetően a ráközelítések és a képváltások egyszerre idézik meg Kóbor János frontemberi mivoltát, Presser Gábor virtuozitását, Laux József erőteljes dobjátékát és Molnár György „Elefánt” gitárpörgetését. Mint ahogy azt is, ahogy a közönség az Omega zenéjére reagál, ki-ki vérmérsékletének és lelkiállapotának megfelelően. Kovácsék ekképpen ragadják meg a magyarországi beatjelenséget.

Kiemelendő, hogy talán ez az egyetlen koncertfelvétel, amely megragadja a hatvanas évek koncerthangulatát. Nem véletlen, hogy András Ferenc *A nagy generáció* című 1985-ös játékfilmjében felhasználja Kovács dokumentumfilmjének koncertjelenetét úgy, hogy egybemontírozza saját műtermi koncertfelvételeivel. Illetve az is, hogy több könnyűzenével foglalkozó dokumentumfilm is hivatkozási alapként használja az *Extázis...* képeit.

Bíróék kamerája javarészt a zene lüktetésére tapsoló, táncoló tömegre koncentrálnak, de közben egyénekre is bontja a tömeget. Az operatőrök kiemelnek arcokat, és azokra rá is fókuszálnak – Kovács olykor kimerevített képen jeleníti meg azokat. Eksztázisközeli állapotban lévő, sikoltó arcokat is megmutat a kamera, és egyidejűleg a színpadra könyöklő, mélabús állapotba került rajongóra is ráközelít.

Kovácsék elemzése igyekszik szétbontani a magyar beatkultúrát, kulturális és társadalmi jelenséggént vizsgálni a magyarországi, de igazából a budapesti beatéletet. Így nemcsak az Omega, hanem a Metro és az Illés zenekarokról is szó esik a filmben, illetve Kovács a különböző együttesekért rajongó fiatalokat megosztó

stílusbeli különbségekre is kitér riporterri kérdéseivel. A zenéről, a szövegvilágról, a divatról vagy a befogadói attitűdökről értekező-vitázó fiatalok azt mutatják meg a kamerák előtt, hogy a beatgeneráció nem egy homogén közösség.

A rendezői döntés annyiban mindenképpen érdekes, hogy a két népszerű zenekar és rajongótáboruk bemutatása és ütköztetése után késlelteti a közös ellenfélnek, a legnépszerűbb együttesnek, az Illésnek és közönségének a szerepeltesét. Kovács nemcsak a rivalizálásra, hanem az egész generációra kíváncsi, a beatjelenségre koncentrálni, és mélyebb merítésre vágyik. Ezért megszólaltatja a hatalom emberét (érdekes módon név nélkül), továbbá Vitányi Iván szociológust, mi több, megkérdezi lemezbolti eladókat, majd vitára készíti egymással a középiskolásokat meg az egyetemistákat. Illetve megszólít olyan beatnikeket, akik az angolszász feldolgozásokat inkább a tánc által élik meg, aminek a lehetőségét egy zenekar közvetíti feléjük.

Így a második vonalba tartozó, feldolgozásokat játszó Olympiáról is vágnak be mozgóképes részletet a filmesek. Kovácsék filmje ezért is fontos. Kordokumentum, melyben olyan zenészportrék fogalmazódnak meg, amik hivatkozási alapul szolgálnak, és megjelennek majd későbbi alkotásokban. Bírók az arcközélik után a zenész hangszerrel való viszonyát próbálják megragadni, az Olympiánál ugyanúgy, mint az Omegánál és a Metrónál. De az Olympia esetében nem koncerten tomboló tömeget vesz a kamera, hanem táncoló párokat látat. A képi kompozíció azért is érdekes, mert míg kiemelten a húszas éveik elején járó Földes Lászlót (Hobót) és az extrémnek ható mozgásban önkifejezést megélő társait veszi a kamera, ezzel együtt a háttérben csendben ücsörgő, szinte mozdulatlan, passzív figurák kissé diszsonáns hatást keltenek: mintha statiszták ültek volna be a felvételre.

A riporter ezúttal is Kovács, kérdezi, a szereplők pedig kifejtik, hogy a beat nem csupán zeneként élvezetes számokra – ahogy az eddigi megszólaltatott rajongók beszéltek róla. Nem sikoltoznak vagy süppednek révületbe, a zene sajátos táncuk pillanatnyi dinamikájának csupán egyik komponensként van jelen. A beat mint életérzés több ennél, fogalmazzák meg. Ez pedig leginkább egy táncelemeket is felvonultató performanszban fejezhető ki. Eszerint a közönség tagjai nem passzív befogadók, hanem a beatszeánszhoz hozzáadó aktív performerek is egyben.

Kovács filmjének nagy érdeme, hogy mer kérdezni, és kamerája és mikrofonja előtt meg tudja nyitni a generáció mértékadó szereplőit is. Az Illés zenekar tagjai olyan kibeszéletlen és a nyilvánosságtól elzárt problémákra is felhívják a figyelmet, amelyek elkendőzése a szocialista rendszerben a hatalom érdeke. Igaz, ezek a gondok mint a későbbiekben még megoldhatók vannak megnevezve a filmben.

Bródyék kendőzetlenül beszélnek a felülről jövő irányításról, mely a közízlést alakítani próbálja, beleértve a támogatott táncdalszámokat, valamint a beatzenészekre nehezedő nyomást, hogy magyar nyelven énekeljenek, vagyis zenéjükben „magyarosítsák” a beatet. Illetve arról is szó esik, hogy a zenészek társadalmi helyzete nincs megoldva. A teljes foglalkoztatást áruló Kádár-rendszerben nincs kategória a zenésztevékenységre. A zenekari tagok munkakönyvébe vagy fiktív munkahely vagy semmi nincs felvezetve. Ezáltal a zenészek a törvény szerint bármikor rendőri eljárás alá vonható személyeknek minősülnek. Kvázi kiszolgáltatottak a rendszernek. A Kovácsék kamerája előtt kibomló problémának majd Almási Tamás 1982-es *Sok húron pendülnek* című dokumentumfilmje jár utána.

A filmből kissejlik az is egy egyetemistáknak szervezett vita révén, hogy az állampárt fiatalokból álló apparátusa, a KISZ (Kommunista Ifjúsági Szövetség) milyen alternatívákat keres és kínál a beatmozgalom irányítására. Ezt szűkebb keretszűzmetseten majd Gazdag Gyula dokumentumfilmje, *A válogatás* vizsgálja.

Kovács filmje, amelyből a későbbiekben sokan „idéznekn”, tulajdonképpen mérföldkő abból a szempontból, hogy témafelvetései további vizsgálatra inspirálják az utána következő dokumentumfilmeseket. A zenész és a hatalom viszonya, a zenészeknek az ifjúságra gyakorolt hatása, az amatőr zenekarok szerepe és a könnyűzenéből élők érdekvédelmi képviselőtének megalakulása témája lesz a későbbi alkotásoknak.

„Nem szeretem a beatet, de majd ezt is kibírjuk”

■ Gazdag Gyula 1970-ben készült *A válogatás* című, negyvenperces riportfilmjének az alapja: egy vállalati KISZ-bizottság zenekari meghallgatást hirdet. Gazdag, akárcsak Jeles, egy újsághirdetés, illetve egy rádióinterjú apropóján kerül közel a vizsgálandó helyzethez. A kiindulópont tehát az, hogy a csepeli ÁFOR KISZ-bizottsága vállalati zenekart keres. Pontosabban egy amatőr beatzenekarnak biztosítana fellépési lehetőségeket, erre pedig válogatást szerveznek. Ennek a folyamatát követi végig Gazdag a Magyar Filmgyártó Vállalatnál és a Magyar Filmlaboratóriumi Vállalatnál készült filmjében.

Gazdagék kamerája előtt szinte azonnal kibomlik a rendszer tökéletlensége. A filmben szereplő „vizsgáztatók” mindeközben észre sem veszik, hogy lelepleződnek. Pozíciójukból kifolyólag nyíltan vállalják, hogy a több mint kilencven jelentkezőből csak az első ötöt hallgatják meg, esélyt sem adva a többieknek. Arról már nem is beszélve, hogy ezzel a saját lehetőségeiket is szűkítik, hiszen az esély, hogy a legmegfelelőbb zenekart találják meg a csepeli állami vállalat, az ÁFOR számára, ezzel sokszorosan csökken.

Gazdag filmjéből az is kiderül, hogy az MSZMP ifjúságpolitikájának alárendelt szervezet, a KISZ-bizottság a kiválasztandó zenekart mire használná fel. A könnyed szórakoztatás, a dolgozók kikapcsolódása ha nem is csupán ürügy, de igazság szerint másodlagos – ahogy a filmbeli vizsgáztatók előzetes egyeztetéséből is kiderül. Az igazi cél a vállalat fiatal dolgozóinak a KISZ-életbe való becsatornázása. A zenés rendezvények pedig remek apropót szolgáltatnának erre, pláne, ha a kiválasztott zenekar a megjelenésével, viselkedésével nagyban segítené ezt, azaz a pártpropagandát.

Gazdagék kamerája előtt az is kibomlik, hogy a terv rövid távú. „Odaszoktatni” a fiatalokat sokkal könnyebb lesz, mint „megtartani” – hangzik el többször is a válogatók szájából a filmben. Azt pedig, hogy a zenészek az általuk kívánt viselkedési normának megfelelőjenek, a film szerint a zenekart egyfajta menedzserként patronáló egyik szülő lesz hivatott garantálni. A támogató szülők megidézése is ráerősít arra, hogy az állami vállalat, illetve annak KISZ-szervezete leginkább a fellépés lehetőségét biztosítaná. Ők nem kívánnak tárgyi értelemben beszélni a finanszírozásba, sőt. Felmerül az is, hogy a zenekar egyéb fellépéseinek javadalmait „megadóztassák”.

Gazdag nem ítélkezik, kérdései nem különösebben provokatívak, hagyja beszélni alanyait, így tárja fel a rendszer működését. Jankura Péter operatőr pedig csupán a szituációkat igyekszik követni. Tiszta módszer ez, Gazdag saját bevallása szerint is a pillanatnyi helyzetekhez igazodva dönt az operatőr irányításáról. Ebben látja a dokumentumfilm és a fikciós film készítése közti legnagyobb különbséget.¹¹

A módszer működőképes. A rendszer visszásságai szembetűnőek lesznek, ráadásul ezeket a rendszer képviselői maguk leplezik le. A *válogatás* nem véletlenül került dobozba. A rendszer nem engedhette, hogy ez a dokumentumfilm már ne csak a megoldandó problémákra hívja fel a figyelmet, mint Kovácsék *Extázis...-filmje*, hanem bemutassa az államb hatalom ifjúsági politikájának kudarcát és szőnyeg alá söprési technikáit. Az, hogy a *Szociológiai filmcsoportot!*-kiáltvány egyik megálmodójának *A válogatása* végül nem került közvetlenül az elkészülte után forgalmazásba, szintén azt jelzi, hogy a kiáltványban kifejtett gondolatok nem feltétlenül leltek állami szinten teljes támogatásra. A beatzenészek és közönségük, a beatnemzedék problémái ennek folytán, ily módon legálábbis, kibeszéletlenek maradtak.

„Ez a műfaj, ami túlélte a Tiltást – most itt vagyunk a Tűrésben, de lehet, hogy a Támogatást már nem élné túl”

■ Az előbbi meglátást támasztja alá Szomjas György 1978-as *Az volt a hej... iga-zi szép idő – dokumentumfilm a rockról 30 éveseknek* című, részben visszatekin-tő jellegű alkotása is. A megszólalók átfedésben vannak Kovács András 1969-es dokumentumfilmjének, az *Extázis 7-től 10-ig*-nek a szereplőivel, a magyar könnyűzene meghatározó személyiségeivel. Szomjasnak az apropót a Magyar Televízió könnyűzenei versenye, a táncdalfesztiválok utódja, a Metronóm '77, pontosabban annak augusztusi döntője adja. Alanyait ez az esemény hozza egy térbe, és ezt Szomjas és Halász Mihály operatőr, illetve a stáb ki is használja. Amire csak kárpilleg utal a film, az, hogy Illés Lajos és új zenekara nyeri meg a versenyt. Ami azért fontos, mert ez az a megmérettetés, amely az Illés együttes feloszlása után került adásba az Illés Lajos által alapított Új Illéssel, míg „Szöré-nyi Levente akkor már a zsűriben ült”.¹²

Szomjas filmje részben nosztalgizál, mind a Banovich-filmből, mind Kovács Andrásék felvételeiből bevág jeleneteket, hogy visszautaljon a körülbelül tízéves beatmozgalom hajnalára, problémáira, törekvéseire. Sőt Baksa-Soós János és a Kex közös produkciója is megidéződik a filmben, mint ahogy táncdalfesztiválok részletei is. Szomjas így állítja párbeszédbe a harminc körüli Szörényit, Bródyt, Illést, Pressert, Frenreisz, Kovács Katit és az akkor még csu-pán zenerajongóként megmutatkozó Hobót egykori önmagával. Kuriózum, hogy a dokumentumfilmben megszólal Adamis Anna is, aki a nemzedék dala-inak egyik kiemelkedő szövegírója.

Szomjas céltudatosan irányítja is riportalanyait, bár azok láthatóan szívesen nyílnak meg a kamerák előtt. Szomjas a beat társadalmi jelentőségének felismerését firtatja, ez adja meg a tízéves visszatekintésnek a lendületet. Illetve Szomjas filmje reflexióként is értelmezhető a Kovács-filmben elhangzottakra. Sike-rült-e elfogadtatni a beatműfajt azóta, milyen a megkérdezett zenészek és a ha-talom viszonya, hogyan alakultak a befogadói igények az évek során, milyen vál-tozásokat tapasztaltak a zenészek az elmúlt évtizedben. Szomjas vágóképeken jelzi, ami a zenén keresztül egy generációt, a '68-asokat kapcsolja össze. Kárpilleg a legtöbbször megszólaló Bródy szavaira reflektál, aki a '68-as diáklázadásokkal, a háborúellenességgel, a hippikultúra beemelésével bővíti ki az addig főként magyar specifikusságokra koncentráló nyilatkozatokat.

Ez lesz a dokumentumfilm fordulópontja is egyben: Szomjas a nosztalgizás-ból a generáció, főként a zenészgeneráció csalódottságát ragadja meg. A '77-ben a harmincas éveikben járó beatzenészeket megviseli a társadalmi problémákra

való reflexiók hiánya, az, hogy a hatalom gátolja a tartalmi mondanivalót, hogy a zenészek anyagi helyzete bizonytalan, illetve hogy a lázadás zenéjét bedarálta az állami szórakoztatóipar.

Szomjas filmjének utolsó jelenete egy Píramis-koncertélményt közvetít. Ekkeppen Szomjas a tíz éve színpadon lévő harmincasainak csalódottságát némi képp reménykeltően oldja fel. Itt az energiától duzzadó új nemzedék, mely zenéjében és szövegében is újra fellobbantja a lázadás szikráját.

„Pénz és ismeretség nélkül egyszerűen nem lehet labdába rúgni”

■ Gazdag Gyula 1979-es dokumentumfilmje, a *Mikor megszülettem* akár az említett folyamat továbbmonitorozásaként is felfogható. A rendező keretként egy reformtevékenységet, egy iskolai őr névadását használja. A szocialista hagyományok működnek, de a rendszer már engedélyezi, hogy az őr névadója ne a proletárforradalmak hőse, hanem a tizenévesek hőse, ebben az esetben egy zenekar, a Píramis legyen. Ennek az eseménynek a választásával teremti meg Gazdag a lehetőségét annak, hogy a zenekar huszonéves tagjait a saját gyermekkorukról, családi körülményeiről faggassa. Gazdag ezáltal ismét tabukat döntöget, határokat lép át, mint az elemzett *A válogatás*, illetve az említett *A határozat* című filmjeiben. Így ez a filmje is tiltólistára került.

Gazdag közel hozza a zenekari tagokat, ami egyedi megközelítést is jelent. A Kádár-kor könnyűzenével foglalkozó szinkronidejű dokumentumfilmjei nem láttatják ennyire közelről a zenészeket, kevés szó esik azok gyerekkoráról vagy családi körülményeiről. A rendező tulajdonképpen folytatja, amit *A válogatás*-ban is elkezdett. A kádári apparátusban fontos szerepet betöltő szülő nem gátolja az új nemzedék útkeresését, hanem jobbára támogató módon viszonyul a könnyűzenei pálya beteljesítése felé. Legalábbis ezt az aspektust is felvillantja Gazdag mind a '70-ben, mind a '79-ben forgatott filmjében.

Gazdag a könnyűzene és a hatalom terhelt viszonyának tematizálását talán azzal is próbálja kerülni, hogy nem a rajongókat állítja fókuszba, hanem az ikonikus rockzenészeket próbálja emberközelségbe hozni. Eközben egy rossz tanulókból álló, a szülők megértő gyámkodása mellett lázadó, így a társadalmi betagozódással kevésbé bajlódó, védett zenészközeget ábrázol. A film struktúrájában is fellelhető ezt alátámasztó elem.

Ezek a srácok a Kádár-kor gyermekei, akiknek a gyerekkori meghatározó élménye a kibeszéletlen '56, akiknek a szülei lehetnek akár orvosok vagy az államapparátus megbecsült tagjai, katonatisztek, felelős beosztású hivatalnokok. Gazdag a rajongókat is átlagos tanulóknak mutatja be, egy olyan osztályról kapunk láttelepet, ahol az eminens viszi a szót, ahol a gyerekek mozgalmi dalokat énekelnek.

Illés János és Mecskonev Plámen kamerájának képsorain gyerekkorról, zenéhez való viszonyukról valló zenészek, a koncerten feloldódó fiatalok és az iskolai őr névadó ünnepségén felvett képek láthatók. Gazdag a szerkesztés során azonban archív filmhíradórészleteket ('56-ról, Rákosiról, az úttörő mozgalomról) és a személyessé tétel érdekében családi fotóalbumok képeit is beaplikál filmjébe. Továbbá egy olyan filmrészletet használ fel a már említett Banovich-filmből, az *Ezek a fiatalokból*, ahol a protekció érvényesítő ereje kap hangsúlyt. (Az Illés koncertjére csak a kivételezetteknek lehet az átlagemberek tömegén keresztül bejutni.)

„Minden rendszer kitermeli a saját ellenségeit”

■ Már csak ezért is érdekes B. Révész László 1979 és 1980 között a Magyar Televízióknak készült, betiltott alkotása, mert kollégáival a társadalom periferiájára szorult, vagyis hajléktalan, intézeti múlttal bíró, esetleg munkanélküli, kéregető életmódot folytató zenerajongó fiatalokat vesz górcső alá. *Az őszinte szó kevés* című dokumentumfilmjében a Beatrice együttes koncertfelvételei igazándiból habarcsok a film fókuszába állított három szereplő alaposabb megértésének építményénél. Mint ahogy a művészi igényességgel elkészített vágóképek alatt futó Ricse-zeneszámok is. A film egy olyan szocializmuskritika, melyhez hasonló csak egy későbbi, szintén a Beatricét habarcscelemként használó 1987-es Vitézy László-film esetében lesz a hatalom számára is kényszerűségből felvállalandó (Vitézy filmjére később majd kitérünk). *Az őszinte szó kevés*hez riportokat készítő Kósbányai János író, szociográfus személye a garancia arra – még ha néha ez meg is kérdőjeleződik a filmben –, hogy a megszólított riportalanyok a kamerák előtt kitérülnek.

Ki kell emelni, hogy a televízióknak készült alkotás az operatőri munkát tekintve is egyedi. A koncertfelvételek nagyban különböznek a vizsgált filmek képi megoldásaitól. A beállítások ötletességet, kísérletező kedvet mutatnak. Révészék kamerája szokatlan szögekből is mutatja mind az együttes tagjait, mind a Ricse-koncerten tomboló közönséget.

A film öröklődő mintaként lányanyaságot, prostitúciót, intézeti létet, az apakép hiányát és pótlását, lakhatási problémákat, a szocialista társadalmi berendezkedésben csalódott fiatalokat mutat be, illetve felvetődik a filmben a fasiszta ideológiákkal való szimpátia kérdése is, amire majd Vitézy fog jobban rávilágítani '87-es filmjében.

„Én azt szeretem, ha azt csináljátok, amit mondok nektek – és öröklakást vehettek a Rózsadombon”

■ A Kovács András filmjében felvetődő problémákra reflektáló, tíz évvel későbbi Szomjas-film, az *Az volt a hej... igazi szép idő...* szereplői továbbra sem találják a válaszokat. A hatalommal folytatott diskurzus azonban lencsevégre lett kapva Almási Tamás 1982-es *Sok húrton pendülnek* című dokumentumfilmjében. Almásiék¹³ egy olyan pillanatot kapnak el filmjükkel, amikor a zenésztársadalom jelentős képviselői, a társadalmi legalizációért küzdő előadóművészek érdekvédelemi szervezetbe tömörülnek, és így próbálnak párbeszédet kialakítani a hatalom képviselőivel.

Azt, hogy Almásiék mennyire jó időérzéssel voltak jelen kamerájukkal az eseményeknél, az is jelzi, hogy az újonnan alakult szervezetnek maguk az alapítók sem tudják pontosan a nevét. De tény, hogy az 1981. március 23–25-én a tatai Mező Imre KISZ Továbbképző Központban megtartott találkozózn a szabadfoglalkozású zenei előadóművészek szakszervezete és a miniszterhelyettesi szinten magát Tóth Dezső személyében is képviseltető hatalom úgymond tárgyalóasztalhoz ült. Pontosabban a filmből az derül ki, és a tatai „díszlet” is ezt igyekszik sugallni, hogy az államhatalom képviselői hajlandóak meghallgatni a szakszervezetbe tömörült sztárzenészeket. Egyenlő tárgyalási alapról azonban szó sincs.

A legális munkaviszony és a folyamatos társadalombiztosítás gondja, amely végiggyűrűzik az eddig vizsgált dokumentumfilmekben, ugyan megoldódni látszik a film szerint, de Tóth Dezső kinyilatkoztatásszerű beszéde, valamint Erdős

Péternek a megszólalása is (aki ekkor úgymond márkamenedzser a Hanglemezgyártó Vállalatnál) arra enged következtetni, hogy a felszólaló zenészek tárgyalási pozíciója igen csekély a hatalmon lévőkéhez képest. A film alapján legalábbis ez a kép van felerősítve.

A Magyar Televízió számára készült 50 percben Almási csak szűk keresztmetszetet ad a többnapos tatai találkozóról, de még így is dobozba zárták a filmet. Holott a rendező kihagy olyan provokatív jeleneteket, melyek a korszakkal foglalkozó történészek, Csatári Bencének a jelenlévőkkel készült interjúiból megítélve akár fontos kordokumentumok is lehetnének.¹⁴ Almásiék finomhangolással mutatják be az események azon fordulatát is, hogy a jelen lévő Nagy Ferót és zenekarát az újonnan alakult zenei közösség a saját érdekei oltárán úgymond feláldozza.

Almásiék felvételein a megszólalók a popzene gyűjtőfogalmat igyekeznek használni, ebbe beleértve a beatet, a rockot és a táncdalt is. Az eddigi filmekben különben nem történt pontos műfaji meghatározás, és az ezutáni filmek sem térnek ki erre. A beat, a rock nemcsak zenei műfajként, hanem életérzésként is megjelenik a vizsgált alkotásokban. A fogalmi kitérítést, a 'pop' meghatározást Erdős Péter is ekképpen definiálja Almási filmjében: „a popba rockot is, mindent beleérték” – ez is jelzi, hogy az államhatalom egységes gazdasági vállalkozásként tekint a könnyűzenére. Ezzel az elképzeléssel pedig a filmben szereplő zenészek is azonosulni képesek.

Almásiék láttelele szerint a Banovich-filmben bemutatkozó, majd a Kovács András filmjében kinyíló, valamint a Szomjas-filmben számvetést tartó beatgeneráció magyar prominensein, elsősorban Bródyn, Presseren, Benkőn és Zoránon volt ekkor a hangsúly. Illetve Pataky Attila az, aki a leghirtelenebb módon bőbeszédűen szónokol, illetve az egyenrangúság látszatát kelti Erdős Péterrel, aki 'popcézár'-ként hatalmi tótumfaktumnak számított a magyar könnyűzenei világban.

Almásiék filmjének egyik érdekessége, hogy a kinyilatkoztató Tóth Dezső szavaira reagáló hallgatóság arcaira, gesztusaira is ráközelítenek az operatőrök. Így könnyen kiderül, hogy a találkozó delegáltjai bizalmatlanságot tanúsítanak a hatalom embereivel szemben. És bár a szereplők tisztában vannak a kamera jelenlétével, leginkább ezt a képet erősítik a nézőben.

Egyedül a legnagyobb kétkedő, Nagy Feró bújik a haj és a napszemüveg takarásába. A Beatrice frontembere a testbeszédével is jelzi mind a hatalommal, mind a zenészközösséggel való terheltebb viszonyát, leginkább a kirekesztettséget. És bár a filmből nem derül ki, de a filmben is megnyilvánuló hatalmi akaratának megfelelően a Beatrice feloszlásához vezetett a tatai történet.¹⁵ Ezt bizonyítja az is, hogy a Beatrice az a zenekar, mely az 1981-es Fekete Bárány-fesztiválon és az azt rögzítő *Egy nap rock* című dokumentumfilmben már nem szerepel (rendezte Sántha László).

„Az első olyan banda voltunk, aki vidékről felkerült”

■ Almási egy másik, a hatalom által eltűrt, sőt inkább támogatott miskolci zenekar, az Edda feloszlását dolgozza fel *Kölyköd voltam* című, 1983-as dokumentumfilmjében. (Az Edda nem tartozott a Fekete Bárányok hármasságába – azt a P. Mobil, a Hobo Blues Band és a Beatrice alkotta. Az Edda 1980-ben, 1981-ben és 1982-ben is megjelentethetett nagylemezt.) Almási ráközelít arra, hogy egy zenekart milyen belső feszültségek szakíthatnak szét az államhatalommal törté-

nő kiegyezés utáni években. Mert a filmben kibomló feszültségeknek csupán egyik vetülete a tagok esetleges összeférhetetlensége. A fő problémát inkább az jelenti, hogy a *Sok húron pendülnek*ben látható találkozó nem oldotta meg különösebben a könnyűzenészek ügyét a nyolcvanas évekre.

Az is kiviláglik Almási filmjéből, hogy a menedzserkérdés¹⁶ – amely már Gazdag Gyula *A válogatásában* is, igaz, amatőr szinten, de felbukkan – a 80-as évek elejére profivá váló zenekarokban sincs megoldva teljesen. A filmbeli történetből kibomlik, hogy az Eddában a frontember, a zenekarvezető vállalja magára ezt a szerepet. Ő az, aki az ORI-val (az Országos Rendezvényszervező Irodával) tartja a kapcsolatot, az anyagiakat, a színpadtechnikai felszerelés beszerzését és szállítását megoldja, valamint a koncerteket szervezi. Ekképpen az is ő, akinek nem jut ideje próbákra járni, és aki a zenekar művészi tevékenységéhez, a produktumhoz nem tud annyit hozzáadni.

Miközben Almási filmjében a búcsúkoncertre készülő zenekaron belüli feszültségek vannak előtérben, a háttérben felolvasott rajongói levelek olyan ifjúsági problémákkal tűzdelt társadalomképet közvetítenek, amelyek a nyolcvanas évek kádári Magyarországnak korhangulatát nagyon sötéten festik meg. Az oktatás helyzete, a munkahelyi problémák, a lakásproblémák, a generációs gondok, a fiatalok távlati kilátástalansága, az öngyilkosság gondolata mind megfogalmazódnak az Almási-filmben felolvasott levelekben.

„Semmit nem csináltunk, csak tíz évig valahogy életben maradtunk”

■ Ezt a képet árnyalja Koltay Gábor *Magyar Fal* című 1983-as dokumentumfilmje is. Koltay egyrészt a P. Mobil-kultuszt próbálja meg körüljárni, illetve a zenekar koncertjeinek hallgatóságát, a keményrock-hívő vidéki munkásfiatalokat veszi górcső alá, másrészt a P. Mobil tagjainak, de legfőképp a zenekarvezető frontembernek, Schuster Lórántnak a személyes élményeire, helyzetértékeléseire épít.

A filmben szereplő fiatalok problémái a filmben riporterként is megnyilvánuló Koltay Gábor kérdéseire adott válaszokban nehezen fogalmazódnak meg. Az derül ki, hogy a P. Mobil zenéjén túl a Mobil szövegei azok, amik kifejezik a fiatalok létállapotát. A dalszövegek beszélnek a megnyilvánulni nem igazán vagy csak nagyon nehezen tudó munkásfiatalok helyett. „Azt éneklük, ami az igazság” – hangzik el a filmben. Arra a kérdésre, hogy mi az igazság, válaszként a Kádár-rendszer romló életkörülményeire, a munkás fiatalok létbizonytalanságára történik utalás több ízben.

Koltay a mobilosok vidéki turnéhelyszínein is megjelenik. A riporter szerepet magára vállaló rendező a vidéki munkásságot is megszólítja. Szemben az Edda-filmmel, ahol csak beolvasott levelekből értesül a néző a nyolcvanas évek válságos élethelyzeteiről, itt arcot kapnak a történetek. A bőrruhás, farmerdzsekis lázadó munkás ifjak a kamerába ordítják bele, néha egymás szavába vágva, a kilátástalan élethelyzetükről szóló személyes történeteiket.

Koltay archívokat is felhasznál. A '73-as miskolci popfesztivál képein még egy alig ismert zenekar látható, míg a tíz évvel későbbi felvételeken a P. Mobil már egy, a hatalom által nem propagált, mégis felettébb népszerű zenekar benyomását kelti a dokumentum-riportfilmben. Schusterék kiábrándultsága saját rajongótáboruk kiábrándultságával harmonizál, szemben a Piramist bemutató Gazdag-filmmel, ahol sem a zenekar tagjai, sem a filmben megszólaltatott rajongók nem ezt az életérzést hordozzák.

„Megénekelte az igazságot”

■ Koltay P. Mobil-filmjének hangulatára erősít rá Vitézy László öt évvel későbbi korlenyomatában, az *Úgy érezte, szabadon él*ben. Vitézynél a fókusz nem a zenekarokon, a P. Mobilon és a Beatricén van, bár filmjében szintén ezek az együttesek, illetve ezek zenéje és szövege kap hangsúlyt. Vitézy mozikban vetített filmje hasonlóképpen egy, a zenekarokhoz is köthető jelenséget vizsgál, mintha B. Révészék motivációja lenne megismételve. Csak Vitézyék már 1988-ban mérik fel – az úgynevezett csövesjelenséget.

A Ricse- és a P. Mobil-rajongótábor itt sem teljesen homogén közeg. Míg a Koltay-film italozó ipari tanulókat, segéd- és szakmunkásokat szólaltat meg, addig öt évvel később Vitézy visszatér a B. Révészék által monitorozott munkanélküli, nihilista, anarchista, olykor fasiszta eszméket éltető, összezavarodott huszonévesekhez. Erre az összefüggésre a címválasztás is utalhat. Hiszen *Az őszinte szó kevés és az Úgy érezte, szabadon él* egyaránt Beatrice-dalszövegből kiragadott mondat.

A lényegi különbség abban áll, hogy az Objektív Stúdió Kft. gondozásában készült film már olyan szembenézésfilm, ami nem került dobozba, sőt komoly társadalmi vitákat gerjeszt. Egy olyan dokumentumfilm, mely bekerült filmforgalmazásba, és a budapesti mozik is műsorukra tűzték.¹⁷

Vitézy főszereplője, Cseke Attila a könnyűzene körül megmutatkozó társadalmi problémákat monitorozó dokumentumfilmek szereplői közül az, aki úttörő módon arccal és polgári nevén szerepel. (Koltay filmjének rockrajongó megszólítottjai javarészt csúfnéven szerepeltek a P. Mobil-filmben. A *Magyar Fal* rendezője erősebb hangsúlyt fektetett arra, hogy a zenekar látószögéből lásson rá a néző a társadalmi és főleg az ifjúsági gondokra.) Vitézy filmje az alulról jövő rockrajongók látásmódját igyekszik jobban bemutatni. A zene és a dalszöveg apropó arra, hogy a filmben szereplő Cseke megnyíljon. Ezért is kezdődik a film egy Beatrice-koncertre várakozó tömeggel, mert Vitézy ebben a kultúrkörben keresi a társadalom periferiájára szorultak azon arcait, kiváltképpen a drogfüggőket, akik majd az elképzelt film szereplői lehetnek.¹⁸

Nagy Feró, a Beatrice frontembere röviden megszólal ebben a közel kétórás dokumentumfilmben. Ám az ekkor már a lecsúszott társadalmi réteg fiataljaira nagy hatással lévő szövegíró frontember rövid jelenete arra világít rá, hogy a közönsége soraiban felbukkanó fasiszta eszmék terjedésére ő maga sem tud igazán magyarázattal szolgálni. A filmbeli interjú legalábbis erre mutat rá. Nem a legösszeszedettebben ugyan, de a szocialista rendszer egyre növekvő gazdasági és társadalmi hiányosságait határozza meg a fasiszta eszmék térnyerésének okaként, illetve a drogproblémákat is ezekkel magyarázza. De ezt nem fejt ki részletekbe menően.

Vitézy filmjében is, akárcsak Kovács Andrásnál, Almási Tamás Edda-filmjében vagy Koltaynál, a zene és a dalszövegek beszédeselek, illetve a koncertek hangulatának képi megragadása közvetíti az ifjúság életérzését, a késő Kádár-korral szembeni ellenállását. A generációs lázadás itt is a szocialista államberendezkedést kritizáló, rendszerellenes szövegekben kulminál. A különbség csak annyi, hogy fokozataiban látható, ahogy az elégedetlenség nő a beat lázadásától a rockerek elégedetlenségén keresztül a csövesek koncerttombolásán át a nihilisták punkszeánszaiig. Illetve az is megmutatkozik, hogy a kifáradt kádári hatalom már nem képes a párbeszéd medrében tartani ifjúságpolitikáját.

Vitézy filmjében már a rendőrség is hangsúlyosan jelen van. Míg Koltaynál a rendőr a zenekarral próbál egyeztetni a filmben, a fiatalok féken tartására kérve Schusteréket, addig Vitézynél a rendőri brutalitásról már nyíltan beszélnek a kamera előtt megnyíló alanyok. Ez is jelzi, hogy az államhatalom egyre nehezebben tudja kezelni a koncertek szelepjellegét, amelyeken a társadalmi elégedetlenség egyre nagyobb mértékben tör elő. A Beatrice-jelenség köré gyűlő társadalmi feszültség a rendszer létét is veszélyeztetni látszik, ezért a durva karhatalmi fellépés.

Lezárás

■ Ahogy korábban már jeleztem, a Kádár-kor dokumentumfilmjeivel párhuzamosan a fikciós filmek is foglalkoztak a könnyűzene, a társadalom és a hatalom viszonyával. A Banovich-film, amely domesztikáltan mutatta be a beatnemzedéket, csak az első próbálkozás volt. Példának okáért Mészáros Márta, Szomjas György és Xantus János is igyekszik különféle aspektusokból láttatni azt a folyamatot, amely a vizsgált dokumentumfilmekből is kirajzolódik. Ám a témához köthető fikciós magyar filmek mégis stilizált formában mutatják be, némileg elrajzolják a hatalom elleni és a könnyűzenéhez köthető lázadást, míg a témát érintő dokumentumfilmek másként kibontva, rétegzettebben ábrázolják azt.

Az, hogy a hatalom által a Beatricénél rendszerellenesebbnek bélyegzett punkzenekarokról, illetve az azok köré szerveződő lázadásról nem találni szinkron idejű dokumentumfilmeket, azt támasztja alá, hogy a hatalom ezeknek az underground mozgalmaknak már nem adott lehetőséget a párbeszédre. Ezt látشانak bizonyítani a rendszerváltás után készült, visszaemlékező jellegű dokumentumfilmek is.¹⁹

■ JEGYZETEK

1. Lásd Buglya Sándor (szerk.): *100 magyar dokumentumfilm 1936–2013. Fejezetek a magyar dokumentarizmus történetéből*. MMA Kiadó, Bp., 2022. 98.
2. *Szociológiai filmcsoportot!* Filmkultúra 1969. 3. sz. 95–96.
3. Varga Balázs: *A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után*. Metropolisz 2004. 2. sz.
4. „A SZER (Szabad Európa Rádió – szerk. megj.) hallgatóinak és közvéleménykutatóinak elemzése szerint 1965–66-ban Magyarországon a 18-tól 25 évig terjedő korosztálynak mintegy 75 százaléka hallgatott nyugati rádiót. Ebből 51 százalék volt a SZER részesedése (a BBC 33 és az Amerika Hangja 32 százalékaival szemben.)” Borbándi Gyula: *Magyarok az Angol Kertben. A Szabad Európa Rádió története*. Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Bp., 2004. 270.
5. Lásd Barabás Klára: *Szép magyar komédia. Banovich Tamás-interjú*. Filmkultúra.hu, 2006. márc. 27.
6. Uo.
7. Vö. Beretvás Gábor: „Így hatott egymásra a sport és a munka”. *A sport szerepe az ötvenes évek magyar játékfilmjeiben*. Korunk 2021. 1. sz.
8. Az alcímeként használt idézetek mindig az adott alfejezetben elemzett filmből vannak kiragadva. (B. G.)
9. Gazdag Gyula az 1970-es *A válogatás* című filmjében is használja az újságcikre írt válaszlevelek felolvasását, illetve Almási Tamás 1983-as *Kölyköd voltam* című alkotásában is rajongói levelek adnak látéletet a korabeli fiatalság állapotáról, a fiatalok önképéről, vágyairól.
10. Gelencsér Gábor: *Váratlan perspektívák – Jelez András filmjei*. Litera.hu, 2016. dec. 25.
11. Székely Gabriella: *A légy az objektívben. Beszélgetés Gazdag Gyulával*. Filmvilág 1988. 11. sz.
12. Csatári Bence: *Nekem írod a dalt. A könnyűzenei cenzúra a Kádár-rendszerben*. Jaffa Kiadó, Bp., 2017. 42. (A továbbiakban Csatári 2017.)
13. Operatőrök: Máriaágy Ferenc és Czabarka György, riporter: Gyóffy Miklós, hangmérnök: Kovács Péter stb.

14. Csatári Bence – Poós Zoltán: *Azok a régi csibészek. Párbeszéd a rock and rollról*. Jaffa Kiadó, Bp., 2016. 54., 93., 140.
15. Csatári Bence: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Jaffa Kiadó, Bp., 2015. 298. A Beatricének majd csak az újjáalakulása után, a rendszerváltás környékén sikerül megjelentetnie az első lemezeit.
16. A kádári Magyarország menedzserállapotát Hajnal Gábor *Mindig tudtuk, hol a határ* című interjúja világítja meg. (Csatári 2017. 175–200.)
17. Ugyanílyenek voltak a K-filmek (K1 és K2 – Film a prostituáltakról – Dobray György két filmje, 1988, 1989).
18. Vicsek Ferenc – Vitézy László: *Úgy érezte, szabadon él. Egy film és ami kimaradt belőle*. Szabad Tér Kiadó, Bp., 1989. 5.
19. Néhány példa erre: Kövessy Róbert: *Pol Pot megye punkjai, Punktérítő, Partizán: Szennyhullám: Magyar punknozaik '78–84*, Lucile Chaufour: *East Punk Memories*, Nagy Júlia: *Akik móresre tanították a halált*, Kécza András: *Ott torony volt*.

