

Havasréti József

Időablók

A space rock mint a hetvenes évek magyar pop/rock zenéjének egyik meghatározó paradigmája

„A társadalmi képzeletet az adott társadalomban való rögzültség és az absztrakt végtelen szabadság együttes jelenléte jellemzi.” (György Péter)

„A space itt a lélek mélyebb tereire utal.” (Molnár György)

Absztrakt: A tanulmány a hetvenes évek magyar populáris zenéjének kontextusán belül a space rock történetével foglalkozik. Három meghatározó korabeli magyar zenekar: a Fonográf, az Omega, illetve a Mini együttes felvételei alapján rekonstruálja a space rock fontosabb megjelenési formáit, részben a progresszív rock, részben a jazz rock színtér működésén belül. Mindegyik zenekar valamelyik mainstream nemzetközi irányzat magyarországi verziójának tekinthető: a Fonográf esetében a folk rock, az Omega esetében a progresszív rock, a Mini esetében a jazz rock, illetve a jazz funk képezte a legfontosabb hatást. A magyar space rock számok szövegeiben olyan jellegzetes témák és motívumok jelentek meg, mint a (kozmosz) száműzöttség, a diaszpóratapasztalat, illetve különféle, a technológiai fejlődéshez kapcsolódó félelmek és utópiák.

Kulcsszavak: afrofuturizmus, diaszpóra, jazz funk, fúziós zene, progresszív rock, roma jazz színtér, science fiction, szovjet blokk, űrock

Bevezetés

A progresszív rockzene egyik szubzsánerének tekinthető *space rock* (űrrock) irányzat különös történetet futott be Magyarországon; már az is töprengésre késztető fejlemény, hogy a hetvenes években az egyik legsikeresebb *nyugat-európai* űrrockformációnak a magyar Omega együttes számított (Majnik 2019: 167–195). A hazai űrrock történetének feldolgozatlansága önmagában is indokolja, hogy észrevételeket fogalmazzunk meg a műfajról, ugyanakkor e történet szakadozott voltában is megragadható változatossága lehetővé teszi azon társadalmi és kulturális képzetkörök, víziók, utópiák vizsgálatát is, melyek átszöttek az itt említhető zenei produkciókat.¹

Műfaj történeti szempontból a space rock a progresszív rockzene és a pszichedelikus rock kereszttetszetében helyezhető el. Rendkívül változatos produkciókból tevődik össze: a Pink Floyd obligát példája (a Syd Barrett-korszakból az *Interstellar Overdrive* [1967] és az *Astronomy Domine* [1967] című felvételek, majd később a zenekar 1973-as *The Dark Side of the Moon* című albuma) mellett említhetjük David Bowie *Space Oddity* (1969), *Ziggy Stardust* (1972), az UFO *Flying – One Hour Space Rock* (1971), a Hawkwind *Space Ritual* (1973), később a Space együttes *Magic Fly* (1977) című lemezeit. Ettől függetlenül számos más, ettől eltérő hangzásvilágú műfaj történetében is megtalálhatók a space rock világához kapcsolódó hangzáselemek és egyéb (vizuális és irodalmi) motívumok, így a jazzben, a diszkóban, a funk zenében, majd a hiphopban is. Míg a hetvenes évek első felét jellemző „fehér” progresszív rock és space rock törekvések többnyire a társadalmi-politikai eszéképizmus zenéjét alkották (Bowman 2002: 189), addig az afroamerikai funk zenében, illetve a hiphopban felbukkanó science fiction narratívák többnyire a fehér ember által uralt világ radikális politikai kritikájához kapcsolódtak inkább, lásd például George Clinton és a Funkadelic/Parliament formációk, vagy Afrika Bambaataa, majd a Public Enemy zenéjét és törekvéseit (Dery 2016 [1993]).

A space rockban szorosan összefonódik a tudományos (csillagászati, űrhajózási, kozmológiai, távközlési) elméletekből merítő motívumok használata, illetve az űrrock felvételek sajátos, többnyire az elektronikus hangszerek, elsősorban a szintetizátorok által meghatározott hangzásvilága. Igen lényegesek a technológiai innovációk a hangzás és a stúdiótechnikai eljárások területén. Miként az űrkutatás, illetve az űrhajózás az ötvenes-hatvanas években a legmagasabb szintű tudományos fejlődés emblematikájává vált, és mindez a technológiai lehetőségek iránti roppant érdeklődéshez és lelkesedéshez vezetett, úgy ezzel párhuzamosan a zenét (mind a popzenét, mind a kortárs avantgárd-experimentális zenét) áthatotta az elektronikus-szintetikus hangzásvilág, valamint a stúdiótechnika és a produceri-hangmérnöki munka felértékelődése, továbbá az innovációs lehetőségeknek a szintetikus, effektezett, manipulált hangzások körében való keresése (lásd Cunningham 1998: 225–36).

A következőkben vizsgált hazai produkciók értelmezhetők a szélesebb értelemben vett politika összefüggéseiben is, nem az aktuálpolitika vagy a hatalomgyakorlás problémáira, kérdéseire gondolva itt, hanem olyan, erős politikai konnotációkkal is rendelkező fogalmakra, mint a diaszpóralét, a száműzöttség, a marginalitás vagy a társadalmi idegenség. Az űrrock ideológiáját e szempontból jól el lehet helyezni abban a bibliai eredetű, a száműzetés („galut”, „exodus”, „diaszpóra”) és a hazatérés képzetköreit mozgósító diskurzusban, mely-

¹ Tanulmányom korai változata elhangzott Szegeden, a SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszéke és a Szépirok Társasága konferenciáján (*Hallgatag évtized: az 1970-es évek*), 2017 novemberében.

nek egyes összetevői sokkal egyértelműbben megjelennek az olyan, jellemző módon afro-amerikai gyökerekkel bíró törekvésekben, mint a P-funk (George Clinton, Bootsy Collins, Funkadelic, Parliament), a reggae és a dub (Lee „Scratch” Perry), vagy az afrofuturista kozmikus jazz (Sun Ra). Ugyanakkor a space rock hazai népszerűségében megragadható a nyomasztó társadalmi és politikai problémáktól történő menekülés problémája is. Ahogy György Péter fogalmazott a korszak reprezentatív művészeivel kapcsolatban: „a fizikai tér végtelenjébe szöktek a Kádár-rendszer társadalmi valóságának szűkössége elől” (György 2005: 66–67).

A space rock felvételek természetüktől fogva szinte szükségszerűen át vannak szöve különböző utópikus (illetve disztópikus) projekciókkal. Ebben a diszkurzív rendben az űrkorszakban megvalósuló, korábban még csak álomként/vízióként megfogalmazódó utópiák (űrutazás, sikeres kommunikáció a földön kívüli lényekkel, a mesterséges intelligencia és a robotok megalkotása stb.), illetve a negatív utópiák obligát problémái (környezetszennyezés, elgépiesedés, az élettémpo felgyorsulása, atomveszély, túltengő erőszak, bürokrácia) egyaránt felbukkannak. A space rock kompozíciók hőse (legyen akár ember, akár afféle marslakó) e kontextusban többféle szerepet játszhat: lehet a létezés determinált feltételeit meghaladó-megtágadó Übermensch, lehet a világűrben bolyongó (politikai) száműzött, lehet felfedező tudós vagy éppen kalandor. A továbbiakban ezt a szimbolikus figurát Utazónak fogom nevezni.

Nem gondolom azt, hogy a magyar űrrockprodukciók dalszövegeiben tételes politikai megfogalmazások és üzenetek lennének, melyeket úgy kellene elemezni, mintha politikai manifesztumok volnának. Noha a későbbiekben szövegelemzésekre is támaszkodom, valamint poétikai fogásokra-eljárásokra is rámutatok, tisztában vagyok azzal, hogy e szövegek meglehetősen sablonosak, és zömükben (bár nem kizárólagosan) csupán a magyar dalszövegírás rutinprodukciói. Ennek ellenére mégis foglalkozni szeretnék a dalszövegek politikai és poétikai vonatkozásaival, hiszen a zenei stílustörekvések mellett olyan forrásokból is táplálkoznak, mint a tudomány, a politika, illetve a szépirodalom diszkurzív rendjének alakzatai.

A space rock hazai térhódítása mind zenei, mind kommerciális divatjelenségként is értelmezhető. Miként minden nyugati (jellemzően angolszász) pop/rock zenei irányzat esetében, úgy Magyarországon is felbukkantak a szóban forgó műfaj vagy stílus itthoni változatai. Az irányzat divatjellege elsősorban a kortárs zenei trendekhez történő kapcsolódás kérdését idézi fel: itt említhető a Pink Floyd zenéjének hatása, a szintetizátorok térhódítása, a kompozíciókban fellelhető különféle science fiction motívumok. A magyar űrrock emblematis zenekarának, az Omegának a tevékenységét különösen jellemezte valamiféle kényszeres, mind a művészi, mind a kereskedelmi sikerek zálogának tekintett, néha már szinte irritáló fontoskodással hangsúlyozott „naprakészség”.

„Legnagyobb hangsúlyt a space zene kapta, mert ez képviseli leginkább ebben az új művészetben a mai kort” – nyilatkozta például a budapesti Planetáriumban előadott *Űropera* című produkciójuk kapcsán Benkő László, az Omega billentyűse (Baróti 1980: 11). Hasonlóan fogalmazott az akkor fő színpadtechnikai védjegyüknek számító lézershow-val kapcsolatban is: „A lézer annyira XX. századi eszköz, hogy a művészetből sem maradhat ki” (uo.). Ez az *up to date* szellemiség ugyanakkor nem volt független attól, hogy az Omega együttes integrálódott legjobban a nyugat-európai popzene közegébe, teljesen új és szokatlan hozzáállást, eszközöket, törekvéseket képviselve Magyarországon, mind a stílus, mind a hangzás, mind a színpadi show, mind a marketing területén.

A space rock korszak korabeli kritikai visszhangjának főbb szólamai ugyancsak az Omega törekvéseihez kapcsolódtak. A cikkek alapján jól kirajzolódik egy összetett, ugyanakkor sablonos elemekből építkező sajtódiskurzus. A műfaj jellemzőinek ismertetése mellett („szférikus zene”, szintetikus hangzás, szokatlan effektusok, konceptuális törekvések) állandó téma volt a Pink Floyd-hatás, illetve a Pink Floyd-epigonizmus problémája, a szintetizátorjáték megnövekedett szerepe a zenekaron belül, a „gépzene” aktualitása, a futurisztikus színpadi show létjogosultsága, valamint annak firtatása, hogy az űrrock korszak mennyiben divatjelenség, mennyiben zsákutca, és hogy mennyire lehet záloga az együttes nyugat-európai befutásának.

A sajtóvisszhangból, bár talán szövegesen nem adatolható, mégis kiérezhető valamiféle tanácstalanság: a korszak vezető magyar rockzenekara ugyanis olyan szubzsáner mellett kötelezte el magát, mely szorosán érintkezett egy intellektuálisan nem túl sokra becsült, inkább ízlésgettőnek tekintett regiszterrel, a *science fiction* kultúrával, benne a földönkívüliekkel, a gabonakörökkel, a vonósugárral és az UFO-lázzal.² Ugyanakkor a jelenségnek létezett egy fontos politikai és tudománytechnológiai vetülete is: az akkori Magyarország legfőbb politikai és gazdasági szövetségese – tehát a Szovjetunió – egyértelműen nagyhatalomnak, és sokáig a hidegháborús versengés győztesének számított az űrkutatásban. Ez azonban csupán szélesebb kontextusa volt az Omega működésének, erre (egyetlen kivételt, az *Élő Omega Kisstadion '79* koncert albumának *Sze-Vosztok* című felvételét leszámítva) nem reflektált a zenekar.

Folklorizmus és technológiai/antropológiai derűlátás

Fonográf: FG-4 (1976)

A magyar űrrock első jelentős állomása érdekes módon a Fonográf együttes 1976-os *FG-4* című albuma volt, tehát a műfaj magyar megjelenése nem az Omega működéséhez kötődik. A hazai beatzene egyik főáramát megteremtő, a rock and roll, a Mersey Beat, majd a folk-rock világából építkező Illés zenekar utódja harmadik albumán olyan produkcióval jelentkezett, mely a megszokott hangzásvilágtól távolabb álló progresszív rock, illetve az űrrock metszetében helyezkedett el. A zenei anyag egy sci-fi témákat feldolgozó, a legkülönfélébb zenei hatásokból építkező eklektikus dalfűzér, melynek elsősorban Bródy János dalszövegei kölcsönöztek valamiféle, a science fiction kultúra kérdéseivel kapcsolódó konceptuális ívet.

A konkrét zajokból és szimfonikus zenei motívumokból egyaránt építkező *Prelúdiumot* a tempós, a space rock hangzásvilágától idegen countryrock felvétel, a *Koordináták* követi. A dal szövege elsősorban a természettudományos megfigyelés műveleteit-eszközait idéző kifejezéseket mozgósítja: „figyeld meg Földünk telített légkörét”; „jegyezd fel a nemesgázok fajsúlyát; „jegyezd fel a lehető útirányokat, / s a pályán tartó csillagok nevét”.³ A természettudományos diskurzus dominanciáját erősíti, hogy a dalban fellelhető humán utalások is va-

2 A science fiction intellektuális lekezelésének problémája állandó része a műfaj iránt elkötelezett szerzők írásainak, itt csak néhány példára utalnék: Lem 1974 (1970): 215–217; Kuczka 1998: 51–54; Dery 2016 (1993).

3 A tanulmányban idézett összes dalszöveg a Zeneszöveg.hu weboldalról származik.

lamiféle szociobiológiai vagy viselkedéstudományi megközelítéshez kötődnek: „figyeld meg a fűtött agyú lányokat, / a szabadon futókat és a programozottakat”.

A dal egésze a létező szocializmus korszakára jellemző, a tudományos (ezen belül is a természettudományos) megismerés távlatával és lehetőségeivel kapcsolatos kötelező optimizmust idézi. A szöveg valamiféle humanisztikus, és paradox módon Föld-központú perspektívát vázol: „*valahol hozzá [értsd: a Földhöz] tartozol*” – ismétli újra és újra, erős nyomatékkal a refrén. Az album központi szerzeménye a címadó *FG-4*, melynek zenéje megfelel a space rock egyszerre patetikus-melodikus, illetve elidegenedett-paranoid hangzásvilágának, mely a Pink Floyd albumain vált példaszerűvé. A szöveg immár egyértelművé teszi, hogy a titokzatos *FG-4* maga a Föld bolygó, a kérdés inkább az, hogy a dal szövege által említett „*távolról érkezett csillagvándor*” minnek is minősül: otthonába visszatérő földi száműzöttnek (lásd: „*Ismerős tájék az FG-4-es föld, / Ez a Föld*”), vagy a Földön otthon lelé idegennek? A dal a Földre érkező Utazó perspektívájából kiindulva a befogadás, a megérkezés, majd az otthonra lelé jeleneteit beszéli el. Jelentését sokféle irányban kibővítheti, hogy szövege József Attila *Hazám*, valamint Vörösmarty *Szózat* című verseinek töredékeit tartalmazza; a Föld egyszerre lehet új otthon nyújtó menedék, illetve (az Utazó szemszögéből) maga a szülőföld is: „*Százezer év óta vándorlok én, / S otthonra leltem az FG-4-en. / Íme, hát meggletem végső helyem, / Eltakar s ápol az FG-4-es föld, / Ez a föld*” (Kiemelések tőlem – H. J.).

Az album nagy slágerének számító *Levél a távolból* zenei-szövegi idilljével, valamint konzervatív countryrock hangzásával kakukktojás a lemezen. Ezt az idillt az *És jöttek ők* című dal rombolja le: az itt megjelenő szörnyek kórusa az idegen világ (vagy bolygó) elhagyására szólítja fel az Utazót: „*Ember, térj már vissza a Földre*”. Érdekes látni, hogy a korszak hazai újrock produkcióiban ez a felszólítás, ha más és más alakban is, de afféle kötelező imperatívusként bukkant fel; arra utalva, hogy a space rock csak egzotikus kivétel, izgalmas színfolt a magyar rockzene palettáján, de a földi világhoz kötődő dolgok és problémák ennél lényegesebbek.⁴

Bródy János dalszövegeinek ismeretében nem hat meglepetésként, hogy a földön kívüli szörnyetek erőteljesen folklorisztikus karakterűek: „*rácsos kezű pórnagy*”, „*átokasszony*”, „*kígyólelkű pásztor*”, „*karvalykörmű lány*” stb. Ezek a képek talán az irodalmi-kulturális *Zeitgeist* közvetítésével szüremlettek be Bródy munkájába, hiszen az ezekhez hasonló, igen gyakran az ártó lények és a xenomorf lét képzetköreit mozgósító „népies-szürrealisztikus” motívumok nagyon népszerűek voltak a korszak költészetében (így például Juhász Ferenc és Nagy László lírájában). De azt is feltételezhetjük, hogy Bródy szövege tudatosan reflektált ezekre.

Az *FG-4* zárófelvétele, a *Csillagfelhő* ismét komplexebb összefüggések sorába illeszti az Utazó történetét. A dal eltávolodik a geocentrikus és humanisztikus perspektívától (a Föld immár csak „*kicsiny porszem*”, az ember pedig „*múló virág*”), szembe állítva ezt a „*sok száz-ezer csillagvilág*” képével érzékeltetett világűr végtelenségével. A befejezés ily módon kissé melankolikus hangulatot kölcsönöz az albumnak, felülírva-megkérdőjelezve annak alapvetően kiegyensúlyozott, technológiai és antropológiai optimizmust egyaránt tükröző karakterét. Ennek az optimista megközelítésnek azonban érdekes módon ellentmond az album bo-

4 Mindez tételesen is megfogalmazódott a Mini együttes 1979-es *Úton a föld felé* című dalában, mely mintegy lezárja a zenekar újrock korszakát és relativizálja annak jelentőségét.

rítógrafikája. A Hegedűs György által fényképezett és összemontírozott alkotás ugyanis egy tatabányai meddőhányó tetején örökíti meg a zenekar tagjait (Dömötör 2016), a háttérben fekete füstöt okádó gyárkéményekkel, még távolabbra pedig az űrben lebegő Föld bolygóval. Az ipusztériális táj szennyezettsége, illetve a távoli bolygó idilli képe közötti ellentét valami-féle ökológiai-környezetvédelmi szemlélet érvényesülésére utal.

Mi is hát az *FG-4*? Science fiction témák laza füzére, a Földre megérkező, jellemzően természettudományos megfigyeléseket végző tudósként ábrázolt Utazó üdvözlésétől és befogadásától kezdve az ember kozmikus jelentéktelenségének tudomásulvételéig. Az Utazó itt kulturális antropológus, humánitológus, csillagász és fizikus egy személyben: nem az ellenkultúra vagy a marginális lét világából felbukkanó csavargó, hanem a KGST science fiction irodalom fehérköpenyes mérnöktudós hőse.

Az Omega és az űrrock

Az Időrabló (1977)

A magyar űrrock legdicsőségesebb fejezetét természetesen az Omega együttes felvételei alkotják. Minthogy az Omega korábbi albumain is meghatározóak voltak a progresszív rock motívumai, a váltás vagy a továbblépés a space rock irányába kevésbé volt meglepő, mint a Fonográf esetében. E lépés nyilvánvalóan az akkor legdivatosabb európai popzenei trendek követéseként is értelmezhető. Az Omega első űrrock albuma az *Időrabló* (1977), melyen a csillagközi bolyongás az elidegenedés metaforája; a Sülyi Péter által írt szövegeket jól ki-egészíti, illetve ellenpontozza a helyenként kísértetiesen visszhangzó, torzított/effektezett („unheimlich”) hangzás, máshol pedig a progresszív rockzene szofisztikált eszköztárából merítő dallamközpon-tú megszólalás.⁵

Az *Időrabló* a magyar űrrock klasszikus produkciója; műfaj-történeti szempontból több okból is jelentősebb, mint a Fonográf-féle *FG-4*. Egyrészt nem izolált jelenség, hanem egy összefüggő space rock korszak nyitánya az Omega pályáján; másrészt a zenekar külföldi sikereihez is nagyban hozzájárult. A zenét Nyugat-Németországban, az offenbacheri Europasound stúdióban rögzítették, csupán a dalszövegeket énekelték fel Magyarországon (Majnik 2019: 168). Zenei szempontból is sokkal szorosabban kapcsolódott a nemzetközi space rock törekvésekhez – ha némi Pink Floyd-epigonizmus árán is.

Elégé elterjedt a nézet, hogy az Omega utánozza a Pink Floydot és teljesen az ő hatásuk alatt áll. Azonban aki végighallgatja az *Időrablót* és a *Csillagok útját*, rájöhet, hogy ez a megállapítás csupán az Omega munkásságának egy részére érvényes (Gyurovszky 1982: 22).⁶

Az *Időrabló* albumon érzékelhető valamiféle vízió a világűr idegenségével történő szembe-sülés élményéről, noha ennek a lemeznek az ívét is megtörik a space rock keretbe nem tel-jesen illeszkedő dalok, mint például a hard rockos *A könyvelő álma*, vagy a zenei szempont-

⁵ Hosszabb ideje nyílt titok, hogy az Omega a *Csillagok útján*, illetve a *Gammapolis* című albumaihoz a szövegeket részben vagy teljes egészében Bródy János írta (Mihály 2014: 213–214; Majnik 2019: 179–180).

⁶ A Pink Floyd-hatás kérdése újra napirendre került, amikor az együttes 1986-os albuma a Pink Floyd *The Dark Side of the Moon* című lemezére utalva *A Föld árnyékos oldalán* címmel jelent meg (Gurbán 1986: 35).

ból ugyan űrrocknak mondható, ám szövegében inkább a popsztlárlét tapasztalatairól kissé szenvelő hangon beszámoló *Éjjeli koncert* című kompozíció.

A három tételből álló *Időrablós*-szvit első része – *Napot hoztam, csillagot* – ugyancsak az Utazó szimbolikus alakját lépteti fel, de eltérően a Fonográf humanista-felvilágosult ideológiát képviselő természettudós űrutasától. Itt valamiféle űrhobóval találkozunk, aki vesztésként, üres kézzel érkezik meg hosszú útjáról. A szocialista science fictionuniverzum racionalista tudósfiguráját (tehát az FG-4 voltaképpeni hőst) a Victor Turner antropológiai munkáiban leírt liminális szimbolizmus (Turner 2002 [1969]: 107–8) ismertetőjegyeivel felruházott csavargó alakja váltja fel: „*Ázott köpenyét kölcsönadta rám az ég, / Ronggyá nyúlt cipőm, amíg bírta, vitt feléd*”; valamint: „*Drágakő, vízbe hullt, a mélyben elveszett, / A bársony megfakult, ezüsttűkröm megrepedt. / Szélvihar szórta szét a pénzemet, / Kopott bádogpoharam végül koldus vette meg*”.

A dalszöveg által sugallt értékszerkezet meglehetősen egyértelmű: a materiális tulajdonártyak hiányát az univerzális/kozmikus szimbolizmus ellensúlyozza. Az Utazó alakját egyrészt a szent koldusokra, politikai száműzöttekre, egyéb liminális figurákra jellemző tulajdonnélküliség attribútumai határozzák meg, másrészt a vesztéseget és a hiány lehangoló képsorait a fény és az égi tűz szimbolizmusának pozitív képei ellensúlyozzák: „*Minden kincsem odalett, / Nem hozhattam mást neked, / Napot hoztam, csillagot, / Nézd a két kezem, nézd csak, hogy ragyog*.” A szvit második tétele, az *Időrablós* című dal mind a zene (ismét hard rock), mind a szöveg szempontjából az első tétel ellenpontja. A kozmikus távlatot a földi lét jelenetei és reáliái ellensúlyozzák: „*büfében ülsz, utcán sétálsz*”, illetve: „*vigyorog a pultnál, jelentést ír, a buszon rád lehel...*” Az Utazó ebben a részben elveszíti liminális „űrhobó” karakterét, nem rituális szubjektum többé; visszajut egyrészt a Földre, másrészt a polgári struktúra világába. A mindennapi élet közegében felbukkanó Utazót később a szvit spirituális zárótétele (*Ablakok*) figyelmezteti a lét „tisztán látásának” jelentőségére: „*Tárd ki ablakod / tárd ki rá a két szemed, / tisztán lásd az életet*”. A *Napot hoztam...*, illetve az *Ablakok* tételek „szférikus” zenéjében a thereminhangzás kísértetiességét idéző szintetizátorjáték, illetve a valóban elég „pinkfloydosan” csilingelő gitárszólam szépen ellenpontozza a szöveget.

Az Utazó másik típusát jeleníti meg a *Névtelen utazó*. A középtempós hard rock sémákból építkező zenéhez kapcsolódó szöveg klasszikus sci-fi témakatalógus: mesterséges intelligencia, idegen lények inváziója, gépagy, csillagközi kommunikáció. Lásd: „*Lángész, ki versben ír fizikát / Az agya gép, mit önmaga kitalált, / És most nekivág, neki a világ kicsi lett*”. A „névtelen utazó” egyszerre szuperelme és kalandor; a Stanisław Lem-novellák elszánt technohumanista hőse, azzal a különbséggel, hogy „*távol, egy csillagon született, csodalény*”, tehát a földi élet szempontjából nézve földön kívüli idegen. Itt is megfigyelhető egyébként, hogy a magyar űrrock világa jellemző módon a humán világ kozmikuságát tágitásaként fogható fel. Miként Benkő László megfogalmazta:

Nekünk a világegyetem, az űr nemcsak az űrhajózás korát jelenti; egyetemesebb, általánosabb ennél. Titkokat rejt és csodákat, mítoszt és valóságot, játékot és varázslatot. Ezért a misztikus, idegenszerű hangzásból sem következik, hogy elszakadunk a mindennapoktól. Inkább arról van szó, hogy a szövegek szerinti cselekményt, történet ki lehet szélesíteni, át lehet vetíteni más bolygókra, akár az egész világegyetemre. Bárhová, ahol ember, ahol élőlény valaha csak létezhetett vagy létezik majd. Így kitágul a szimbólumok lehetősége; az új hangzás egy más világba visz, de onnan a hallgató, a néző maga vonatkoztatva vissza – ha akar – a földre (Kaán 1979: 36).

A *Névtelen utazó* szövegében megjelenik a kozmikus science fiction művek egyik elengedhetetlen összetevője, a csillagközi kommunikáció képzetköre is: „*Hallom, hogy küldi a jeleket / Neked szól e rejtjeles üzenet / Ha majd ideér, egyvalamit kér, szívedet*”. A „szívedet” kifejezés utalhat a földön kívüli idegen és egy földi teremtmény közötti szerelmi afférra is, de a jelenet egy olyasféle, meglehetősen nyugtalanító végkifejletet sejtető kölcsönügylet részeként is értelmezhető, melyben az Utazó a földi (humán) életet kaparintja meg a szív birtoklásának metonimikus alakzatán keresztül. A *Könyvelő álma* című, ugyancsak a hard rock közegében mozgó felvétel kissé megtöri az album ívét, mind zenei, mind tematikus szempontból zárványt képezve. Az *Időrabló* albumot záró, melankolikus hangvételű, ugyancsak a Pink Floyd zenéjét idéző „Nélküled” ezzel szemben mesteri összegzés, mely a dezorientáció és a végtelen sötétség képeit állítja szembe a csillagok kozmikus fényével: „*Csillagok, ha fényüket vesztenék / Ha minden út elhagyná megunt helyét / Parttalan óceán volna az éjszakám / Amiben hozzád sosem érek*”.

Csillagok útján (1978)

Az 1978-ban kiadott *Csillagok útján* album nagyzenekari nyitányát (Beethoven ötödik szimfóniájából) az „Égi vándor” című felvétel követi. A dal szövege az ilyenkor szinte szokásos azonosságproblémával foglalkozik; az Utazó hazájától elszakadt, örökre száműzöttnek látszó figuraként tűnik fel, akit csak álmai fűznek eredetéhez: „*Néha még álmodom, / Bíborszínű alkonyon / Oly messze van titokzatos hazám, / Vissza már nem térhetek, soha talán*”. A dal ugyanakkor az Utazó színlelt, illetve eltitkolt identitásáról is tudósít, felidézve az „idegenek köztünk vannak” jelszóval érzékeltethető sci-fi paranoiát: „*Egy lány is vár, s egy éjszakán / Rémulten néz reám. / Megérti majd, hiába titkolom, / Hogy én egy más világhoz tartozom*”.

A szöveg egyértelművé teszi, hogy az Utazó valamiféle idegen világ küldötte, de nyitva hagyja a kérdést, hogy mi küldetésének célja, valamint azt is, hogy a Földet a száműzetés kietlen helyének, vagy valamiféle (új) otthonnak tekinti-e, ahol esetleg majd befogadják őt: „*Nem a Földön születtem, de ez a föld a végzetem*”. Miként az *Időrabló*-album esetében, itt is van kakukktójs: a lemez legnagyobb slágere, a „Léna”. Egyébként az Omega mindhárom space rock albumán található egy-egy nem éppen odaillő felvétel: az elsón „A könyvelő álma”, a másodikon a „Léna”, a harmadikon pedig „Az arcnélküli ember”. De azt is mondhatjuk, hogy míg az olyan daloknak, mint a „Léna”, a „Bíbor hölgy”, a „Nyári éjke asszonya”, az a kompozíciós szerepük, hogy néhány szerelmi közzjátékkal színesítsék a science fiction jelenetek nyomasztó sorát, addig az „Arcnélküli ember” esetében az általa jelképezett bürokratikus, képmutató, lélektelen embertípussal való szembesülés készíti az Utazót arra, hogy elhagyja a Földet és megkeresse *Gammapolist*, eredeti otthonát (Majnik 2019: 191).

Néhány, a space rock koncepció szempontjából nem releváns, de az album zenei ívébe jól illeszkedő szám után („Légy erős”, „Bíbor hölgy”, „Metamorfózis I.”) következik a címadó felvétel, a „Csillagok útján”. Az Utazó alakja/személyisége e ponton már kozmikus léptékűre növekszik: „*Napfoltos arcom az égnek fordítom, / Kilenc bolygó súlyát tartom vállamon*”. E kissé túlzó jellegű, a dalok hőiséhez, illetve a szövegbe foglalt jelenetekhez egyaránt kapcsolódó kulisszahasogató szimbolizmus (főként a Beethoven-nyitánnyal karöltve, mely vélhetően a zeneirodalom egyik legtöbbet idézett motívuma) ugyancsak hozzájárul ahhoz a „kellemetlen nagyszerűséghez”, mely hátrányára különbözteti meg a „Csillagok útján”-t az azt megelőző „Időrabló”-hoz vagy az azt követő „Gammapolis”-hoz viszonyítva.

Az album érdemi befejezése – az instrumentális „Finálé”-t nem számítva – a *Metamorfózis II.* A szöveg és a cím egyaránt utal az áldozati étel és ital evangéliumi átváltozására, illetve a jelenetezésben feltűnő messiásszerű alak transzformációjára is. Utóbbi esetben az illető afféle álmissiás szerepében tűnik fel, aki kezdetben elrejtőzik a megváltó köntösében, de később felfedi valódi arcát. Mindenesetre a földiek messiásként üdvözlik a titokzatos idegent, amit az újszövetségi utalások is megerősítenek: „Íme, itt az ember, ránéz minden szem, / Az egybegyűltek várják, hogy új csodát tegyen”. Valamint: „Szótlanul megtöri, mégsem jut kenyér, / Nyomtalanul tűnik el, amihez csak ér”.⁷ A földiek körében felbukkanó idegen azonban sokkal inkább rendelkezik pusztító, mintsem gyógyító/megváltó erővel: „A pusztítás csodáját a szélbe szórja szét, / Nála volt a kezdet, az embernél a vég”. Az evangéliumi utalások egyrészt bizonyára az albumot jellemző bombasztikusság fokozása érdekében kerültek a szövegbe, másrészt pedig az úrutazáshoz kapcsolódó vallásos-messiási funkciók, illetve földönkívüliek eljövételét az emberiség kozmikus megváltásaként értelmező felfogás hangsúlyozásaként.

Gammapolis (1979)

A következő space rock album az Omega karrierjében a legnagyobb példányszámban eladott magyar poplemez, az 1979-es *Gammapolis*. Az „Örültek órája” című felvételt nem számítva az album kevésbé rockos, kevésbé gitárközpontú, mint az együttes korábbi, egyébként hasonlóan a progresszív rock közegében mozgó lemezei. Feltételezhető, hogy az akkoriban igen népszerű francia Space együttes felvételeinek teátrális, sűrű szövésszerű szintetizátorszólalásokban gazdag zenéje is nyomott hagyott az albumon. A pinkfloydos hangzás immár a múlté, a *Gammapolis* sikeres átkötés a villanygitárok és Hammond orgonák birodalmától a hetvenes éveket mindinkább meghatározó szintetikus hangzások irányába, mely mind a progresszív rocknak, mind a konceptuális popzenei kísérleteknek, mind a szimfonikus-instrumentális törekvéseknek, mind az európai diszkózenének meghatározó innovációs közegévé vált, Rick Wakemantól kezdve a Kraftwerk együttesen és Jean-Michel Jarre-on keresztül Giorgio Moroderig. A korabeli kritika egyébként ellentmondásos érzésekkel viszonyult az Omega hangzásának mind szintetikusabbá válásához; egyesek a korszerűség és a zenei fejlődés elismerésének jegyében üdvözölték, mások viszont inkább helytelenítették, és a rockos hangzás háttérbe szorulása miatt elmarasztalták.⁸

A „Start – Gammapolis I.” című kompozíció visszautal az „Időrabló” és a „Csillagok útján” albumok „kozmosz hóbó” motívumaira. A szöveg lírai énje a Földön inkognitóban élő idegen szerepében szólal meg; huszonhárom évnyi távollétét követően az Utazó hazaindul és búcsút vesz a földiektől: „Oly hosszú volt a huszonhárom év, / S oly messze van az én hazám, / Időm lejárt, a Földet elhagyom, / Mert Gammapolis vár reám”. Noha a szöveg ismét csak nyitva hagyja a kérdést, hogy emberről, vagy valamiféle, a Földön befogadást nyerő idegen teremtményről van-e szó, az legalább egyértelmű, hogy az Utazó nem Földünket tekinti az

⁷ Az evangéliumi referenciákat a dal angol változatának címe még jobban megerősíti, lásd: „The Hope, the Bread, and the Vine” (Omega: *Skyrover*: Bellaphon-Bacillus, 1987).

⁸ Lásd például: „Az űrrock feltételezi az elektromos billentyűs hangszerek széles körű alkalmazását, ezek alakítják ki a tipikus »űrhangzást«. Még a legjobb együttesek sem tudnak mindig ellenállni a kísértésnek, melyet a szintetizátorok adta lehetőségek nyújtanak. [...] Nem sikerült szervesen felépíteni az egyes számokat, nem sikerült kiküszöbölni a billentyűs hangszerek sokszor öncélú alkalmazását. A szintetizátorok seregének használatát [a *Gammapolison*] már nem eszköz, hanem cél, és ezt az egész lemez megszínylette” (Gyurovszky 1982: 22).

eredeti otthonának: „Ha az óra pont éjfél mutat, / Nézz át az ég ablakán, / Megláthatod azt a csillagot, / Hol Gammapolis vár reám”.

Ezt követően az album két nagy slágere csendül fel, a „Nyári éjek asszonya”, mely nem kötődik a space rock témához (hacsak nem a „nyári éjek asszonya” az a titokzatos szerető, akitől az Utazó több Omega-albumon is fájdalmas búcsút vesz); valamint az „Örültek órája”, mely a hard rock köntösében jelentkező, az élet felgyorsulását, a neurózis és a káosz uralmát hangsúlyozó modernitás-, illetve nagyvároskritika. Tematikus szempontból (élhetetlen nagyváros, elidegenedés stb.) e felvétel előképe a „Husadik századi városlakó” című dal, mely a zenekar *Nem tudom a neved* albumán (1975) található. Természetesen az „Örültek órája”-nak riasztó nagyvárosát azonosíthatjuk az Utazót magához szólító úrbéli metropolisszal, *Gammapolissal*, de a szöveg oly mértékben sablonos és annyira földi referenciákkal átszőtt, hogy sokkal könnyebb azonosítani bármely modern nagyvárossal, akár a korabeli Budapesttel is.

„A száműzött” című felvétel végre közelebbről is meghatározza az Utazót: valamiféle politikai száműzöttről van szó (amit erősít az 1956-ra történő, állítólag teljesen véletlenül keletkezett utalás is a „Gammapolis I.” című dalban), aki hosszas bolyongás után megérkezik a Földre, abban reménykedve, hogy itt végleges hazát talál. „A száműzött a városba tér, / Szívében érzi, hogy ezzel az út véget ér, / Hazám, fogadd be őt! / Nem lázad ellened már, hisz az út véget ér”. Az albumot záró, így erős kompozíciós szerepű „Gammapolis II.” ismét csak eldöntetlenül hagyja dilemmánkat: ki, kicsoda, honnan, hová tart, és (főleg): vajon miért. A „megszokott világ” (vagyis a turneri „struktúra”) prózaiságába történő alásüllyedés, illetve az „új csodák” (vagyis a turneri „antistruktúra”) birodalma felé vezető újabb utazás egyaránt lehetőségként körvonalazódik mind az Utazó, mind pedig az együttes zenéjét befogadó közönség számára.

Noha a köztudat, illetve a recepció csak három albumot sorol az Omega space rock korszakához, valójában az 1979-ben kiadott *Élő Omega. Kisstadion '79* című dupla koncertlemez is idetartozik. A lemezen az 1975-ös *Nem tudom a neved* kivételével kizárólag az újrock korszakban szerzett számok hallhatók, valamint a koncertet nyitó „Sze-Vosztok” című kompozíció, melynek stúdióváltozata nem is létezik. A Sze-Vosztok szójáték egyértelműen utal a Szovjetunió *Vosztok* („Kelet”) elnevezésű űrhajózási programjára, valamint az űrhajó nevére is (*Vosztok 1*), mellyel Jurij Gagarin 1961. április 12-én megkerülte a Földet. A felvétel orosz nyelvű visszaszámolással és indítóparanccsal kezdődik, de ettől eltekintve a kompozíció instrumentális.

Dizájn

Vegyük szemügyre a fent tárgyalt három Omega-album borítógrafikáit is. Az *Időrabló* szürrealisztikus borítódizájnya nem kötődik az újrockhoz, a felhős égbolt előterében lebegő antik óra fényképe a lemez címére utal. Az album posztermelléklete már beszédesebb: az együttes tagjai futurisztikus kosztümökben pózolnak a kamera előtt. Benkő László köpenye varázslójelmezt, Kóbor János bő ujjú, pelerinszerű, felül fekete tollboával szegélyezett inge részint progresszív, részint glam rockos külsőségeket idéz, a magas talpú csizmák pedig (különösen Debreceni Ferenc pompás ezüstszín csizmái, de a többieké is) ugyancsak a glam rockzene androgyn/camp ikonográfiájára utalnak vissza. Benkő varázslójelmeze – és teljes külső megjelenése – talán a korszak egyik zsrnálközhelyére is reflektál, ugyanis a progresszív rock egyes előadóit (Rick Wakeman, Tomita, Vangelis, Jean Michel Jarre stb.) a sajtó előszeretettel

nevezte „billentyűs varázslóknak” (Sebők 1981: 4). A poszter legizgalmasabb vizuális eleme egyébként a fotel, melyben Kóbor János ül. A magyar származású német dizájnér, Peter Ghyczy által tervezett, narancsszínű műanyagból öntött ülőalkalmatosság mind a hatvanas évek derűs pop art bútortervezésének, mind az úrkorszak futurisztikus esztétikájának reprezentatív darabja volt.

A *Csillagok útján* borítója ugyancsak jelmezben (hímzett mintás hófehér ingekben-nadrágokban) mutatja be a zenekar tagjait, a borító hátsó oldalán pedig arany színű kozmikus kód gomolyog, a koordinátavonalak közt az égitestekkel. Lehetne vitatkozni azon, hogy a zenészeken látható erősen stilizált ruhadarabok mennyire illenek a space rock külsőségeihez (a progresszív rock ikonográfiájához talán inkább), de itt is érzékelhetjük, hogy az Omega ebben a korszakában már a zenei megszólalás, a színpadi show, valamint az öltözködés gondosan eltervezett *Gesamtkunstwerk*-szerű egységére törekedett. Ez a tudatosság azért is figyelemre méltó, mert (miként a zenekar vizuális megjelenéséért felelős Nyári István festőgrafikus megjegyezte) akkoriban „sem a mainstream zenéhez, sem az underground vagy alternatív zenéhez nem kapcsolódott kreatív ipar” (Balázs és Szabó 2018). Más kérdés, hogy ebben az imázstervezésben olykor felbukkantak kevésbé sikerült, vagy éppen neveltséges mozzanatok is, lásd a *Gammapolis*-korszak csikos harisnyanadrágjait, melyekre az együttes tagjai combtőig erő farmersortot húztak.⁹

A *Gammapolis* borítóját ugyancsak a lemezyári berkekben, illetve a budapesti underground művészkörökben egyaránt járatos Nyári István tervezte. Kétségtelen, hogy a zenekar itt elemzett korszakán belül ez a borító kötődik legszorosabban a space rock külsőségeihez: a címoldalon egy idegen bolygó sziklás felszínét láthatjuk, futurisztikus építményekkel, melyek alatt talán éppen az album címét adó úrváros, *Gammapolis* rejtőzik. Fontos körülmény még, hogy a lemez borítójának mindegyik oldalát az Omega koncertjein használt, akkoriban színpadtechnikai szenzációnak számító „lézerágyú” által vetített neonszínű fénycsíkok díszítik. Az *Élő Omega* album borítóját ugyancsak Nyári Istvánnak köszönhetjük, ezen az együttes tagjai immár valamiféle „úrruhában”, ezüstszerű szkafanderben láthatók.

A Mini és a „kozmosz jazz”

Miként a nemzetközi szintén, úgy a magyar popzenén belül is a legkülönbözőbb stílusirányzatokban testesültek meg az úrrock törekvései. Az Omega együttes produkciójáról megállapíthatjuk, hogy a *fehér rockzene* dominanciáját hirdető brit progresszív rock világához kötődött. Ennek alternatíváját képezték a hetvenes években Török Ádám és a Mini együttes törekvései, melyek az évtized második felétől mind tudatosabban közelítettek az *afroamerikai* zene, elsősorban a jazzrock és a jazzfunk hangzásvilágához (Havasréti 2016: 93–94). Ebben az időszakban tetőzött világszerte a jazz, illetve a funk és a rockzene hangzását öszszegző fúziós törekvések népszerűsége; a budapesti jazzszíntér fiatal muzikusainak körében is egyre népszerűbbé, és egyre inkább mércévé váltak Miles Davis, Eumir Deodato, Chick Corea, a Return to Forever, Joe Zawinul, a Weather Report, és nem utolsósorban

⁹ Itt érdemes emlékeztetni arra, hogy a Pink Floyd tagjai legnagyobb sikereik csúcásán is egyszerű utcai öltözködésben léptek fel (a Syd Barrett-korszakot követően), és színpadi ruházatkódusukban mind a progresszív rock zenészei extravagáns outfitjét, mind az úrrock futurisztikus külsőségeit elvetették.

Herbie Hancock jazzrock, jazzfunk felvételei (Göbölös 1997: 56; Jávorszky 2014: 151; Havasréti 2017: 252–257).

Nehezen rekonstruálható, hogy a zenekar mikor és miért fordult a space rock és a kozmikus jazz irányába. A korabeli sajtótudósítások ezt illetően ellentmondásosak, sőt, zavarosak, a beszámolók ötletszerűen írtak hol szférikus-kozmikus zenéről, hol ufószvitről, hol zenei fantáziautazásról. 1976-ban az ELTE Egyetemi Színpadon tartott koncertjén a Mini már előadott valamiféle space rock szvitet, mely a rejtélyesen hangzó „Aila” címet viselte (Selmeczy 1976); Kőbányai János tudósítása szerint viszont az Aila és az ufószvit a műsor két különálló szerzeménye volt (Kőbányai 1976).¹⁰ A korszakfordító fellépésre októberben került sor, majd ezt december 28-án megismételték. „Itt mutatjuk be ufócímű új szerzeményünket, mely már a nyolcvanas évek zenei hangvilágába kalauzol” – nyilatkozta Török Ádám (n. n. 1976: 41). A zenekarvezető lelkes szavaiból kitűnik, hogy a space rock hangzását a tematikus elemektől függetlenül is valamiféle avantgárd jelenségnek, mintegy a „jövő zenéjének” tartotta, hiszen a zenekar és közönsége ekkor még négy-öt évnyi távolságra volt az említett nyolcvanas évektől.

Erről a koncertről több korabeli sajtótudósítás is megemlékezett. Mindegyikük kiemelte a szóban forgó többleteles kompozíció nagyszabású („szimfonikus”) jellegét, valamint azt, hogy tematikus szempontból a földönkívüliek érkezéséhez, illetve az űrutazáshoz kötődik. „Az ufókról szóló hosszabb lélegzetű szerzeményük zenei anyaga között sci-fi történetet mondtak el, s a négytagú legénységet női kórus is kísérte felvételtől” – írta fellépésükről az *Iffúsági Magazin* (n. n. 1977: 26). „A jazz felé orientálódtunk, s mindig arra törekedtünk, hogy olyan jazzt csináljunk, ami közérthető zenei motívumokra épül. Újabban megpróbáltunk az elektronikus, kozmikus hangzással, a kísérlet egyik kézzelfogható eredménye például e szerzemény” – nyilatkozta Török Ádám ugyanott (n. n. 1977: 26). Mind a beszámolók, mind a visszaemlékezések megemlítik, hogy ezen a koncerten a Mini látványos science fiction színpadképpel és multimédia show-val is kísérletezett; a színpad és a zenekar fölé neolitikus építmények képeit vetítették, egy férfihang pedig a híres roswelli (Új Mexikó, Egyesült Államok) UFO-lelet felfedezését jelentette be (Kőbányai 1976; Göbölös 1997: 48).

A Mini eredetileg nem abban a formában képzelte el első albumát, ahogy az végül megjelent (ez persze a korszakban egyáltalán nem számított szokatlannak). Török Ádám több elképzelését is megosztotta a sajtóval, melyekből kiderült, hogy a tervezett album egyik lemezoldalára mindenképpen egy szvit-jellegű kompozíciót szántak (n. n. 1976: 41). Ez talán a már említett „ufószvit” lett volna, vélhetően a „Hangok és jelek egy nem azonosított repülő tárgyról” korábbi változata. Egy másik nyilatkozat szerint viszont a lemez A oldalára „funk rock” felvételek kerültek volna, míg a B oldalt a zenekar Bartók Béla-feldolgozásai foglalták volna el (Selmeczy 1976).¹¹ A *Vissza a városba* albumon (1978) a többleteles szimfonikus rockkoncepció (amely akár Bartók Béla zenéjéből, akár az úrkorszak kozmikus hangzásából építkezett volna) végül nem valósult meg. A space rock tematika (ha részleteiben is), illetve a jazz funk hangzás azonban megmaradt, csak nem az eredetileg elgondolt formában.

Gross Arnold rajzának köszönhetően az album dizájnya előnyösen különbözött a korszak magyar popzenei lemezborítóinak átlagától. A híres grafikus rendkívül karakteres képi vi-

¹⁰ Az „Aila” név a fényt, a földet, illetve a Holdat övező fénykört egyaránt jelentheti.

¹¹ A Bartók-anyag kiadása egyébként (mint oly sokszor a rendhagyóbb Bartók-feldolgozások történetében) a jogörökös ifjabb Bartók Béla tiltakozása miatt hiúsult meg (Göbölös 1997: 49–50; 58–59).

lága (afféle dekoratív-idilli „bioromantika”) ugyan nem különösebben illett a zenekar hangzásához, ugyanakkor felfedezhetünk a grafikán egy parányi űrhajót is, fedélzetén a Mini tagjaival. „[Gross Arnold] a lemez címadó dalához választott a „Vissza a városba” témára komponált rajzot. Ezen látható egy ufó is, amelynek fedélzetén lebeg az együttes a város felett. [...] Ugyanis a lemezen két ufószám is helyet kapott: a „Rakétaember” és a „Hangok és jelek egy nem azonosított repülő tárgyról”. Mindehhez annyit: már évek óta próbálkoznak a szférikus hangzással, a felvételen a speciális hanghatásokat úgynevezett elektromos késleltetővel érik el” (n. n. 1978). A borító szépségét egyébként mind az albumon hallható zenéért egyértelműen lelkesedő, mind a fanyalgó, az „úrzenét” hatásvadászatnak minősítő kritikák kiemelték (Kaán 1978; Selmeczy 1978; Gyárfás 1980; Kőbányai 1981).

Noha a Mini produktivitása, illetve népszerűsége nem érte el sem a „fehér” progresszív rock stílushoz kötődő Omega, sem a „fekete” funk stílust rádióbarát rockzene formájában meghonosító magyar zenekarok (a Bergendy, a Skorpió, illetve az LGT) szintjét, törekvéseik példaértékűen testesítették meg a magyar populáris zene fejlődésének egyik sajátos és inkább kivételszerűnek mondható irányát, mely a space rocktematika és az afroamerikai hangzás egybeolvasztásán alapult. Zenei szempontból e felvételek (a „Rakétaember”, a „Vénuszdal”, valamint a „Hangok és jelek egy nem azonosított repülő tárgyról”) jól besorolhatók az akkori jazzrock nemzetközi főáramába, melynek mind spirituális dimenzióit, mind külsőségeit a világűr rejtélyei és távlatai iránti vonzódás jellemezte.

A hetvenes évek elejétől az amerikai fúziós zenében meghatározóvá vált a funk, valamint az elektronika hatása, ennek fő előzménye Miles Davis, majd Herbie Hancock zenéje volt (Gluck 2012; Belden 2013). A korabeli jazzrock/jazzfunk törekvéseket fetűnő módon áthatotta a science fiction világa, részben a Sun Ra által megtestesített zenei kozmofuturizmus, majd később az extravagáns George Clinton-féle P-funk népszerűsége következtében. E két előadó munkásságát Mark Dery 1993-as írása (*Back to Future*) óta az *afrofuturizmus* részeként is szokás értelmezni.¹² A science fiction, a funk, valamint a fekete nacionalizmus együttes hatását a korabeli jazztörekvésekre Bob Gluck úgy jellemzi, mint Stanley Kubrick 2001 *Space Odyssey* című filmjének, illetve James Brown „Say it Loud – I’m Black and I’m Proud” című slágerének kulturális ötvözetét (Gluck 2012: 4). Mindezek a zenei, vizuális, valamint ideológiai inspirációk hamarosan a modern fúziós zene köznyelvévé alakultak át, és megjelentek például Weldon Irwine és Herbie Hancock albumain, nem csupán a hangzást, hanem a felvételek és az albumok címeit, valamint a lemezborítók grafikáit illetően is.¹³

A Mini egyes felvételei jól reprezentálták a fent jelzett, a science fiction és a jazzfunk kölcsönhatásából születő törekvéseket. Az akkori jazzrock és jazzfunk hangzáselemeivel, ritmikai sablonjaival ügyesen gazdálkodó dalokat a karakteres dob-basszus groove-ok, az elektromos zongorán előadott szólók, valamint Török Ádám improvizatív fuvolajátéka és entuziasztikus énekstílusa határozták meg. A zenekar „Fekete gép” című száma reflektált az akkori popzenében tetten érhető technológiai változásokra is. A lemezen rögzített felvételek kritikai mérlegeléséhez azonban figyelembe kell vennünk, hogy a Mini alapvető kö-

12 Az afrofuturizmus az Amerikában élő feketék diaszpóratapasztalatát értelmezi egy gnoszticizmusból, sci-fi motívumokból, fekete (vallásos) nacionalizmusból összegyűrt ideológián keresztül. Az őshazába való visszatérés az afrofuturizmus felfogása szerint jellemzően esztétikai-imaginárius dimenzióban valósulhat meg, a fekete zene (jazz, funk, reggae, dub) befogadásán keresztül. A zenehallgatás visszatérés az elhurcolás terrorja által lerombolt ósállapothoz (Bird 2013; Dery 2016 [1993]).

13 Néhány példa: H. Hancock: *Sextant* (1973), *Thrust* (1974); W. Irwine: *Cosmic Vortex* (1974).

zege mindig is a koncertfellépés, a jam session zenélés kötetlen világa volt. A hard rock stílushoz inkább kötődő és Hammond orgonán játszó Papp Gyula billentyűs kilépése után Németh Károly jazz-zongorista érkezett a zenekarba, aki viszont a fúziós zene legtipikusabb billentyűs hangszerén, a Fender-Rhodes elektromos zongorán játszott. Németh billentyűs improvizációi ettől kezdve erősen meghatározták a Mini stílusát. A tagcserék következtében egyébként az a helyzet állt elő, hogy végül a budapesti „roma jazz elit” ifjabb generációjának képviselői (Németh Károly, Kunu László, Balogh Jenő, majd Lakatos László) sorakoztak fel az eredetileg autodidakta Török Ádám mögött (Halper 2015: 174).¹⁴

A *Vissza a városba* album felvételeinek mindegyike professzionálisan megszólaltatott, elegáns hangszerszólókkal átszótt mainstream jazzrock kompozíció, melyekben a dalszövegek által hangsúlyozott „szférikus” space rock világot zenei szempontból csupán néhány visszhangeffektus jelzi/érzékelteti. A korabeli kritika meglehetősen jól fogadta a lemezt – „mesteri album született” – lelkesedett például Galla Miklós (1978: 36). A kritikusok köréből sokan szurkoltak a lemezgyári kiadáspolitikát által nem különösebben kedvelt (viszont már mitikus arányú hírnévvel rendelkező) zenekarnak. „Különleges területen sikerült maradandót alkotniuk: a space rock, az űrzene műfajában. Ez már a XXI. század muzsikája, kozmikus hangeffektusok és az afrolatin zene aszimmetrikus ütemeinek ötvözete, amely szinte földöntúli hatást kelt” (Selmeczy 1978: 3).

A dalszövegírás nem tartozott a zenekar erősségei közé, Török Ádám szövegei kezdetben a hippi kultúra motívumait idézték-variálták, majd dalait mind nagyobb mértékben kezdte áthatni valamiféle „kozmosz zsargon”. Az *Úton a föld felé* című albumuk szövegeit már a korszak egyik legtöbbet foglalkoztatott hivatásos szövegírójának, S. Nagy Istvánnak a közreműködésével írták. Mindenesetre több daluk szövege összhangban állt a science fiction és a space rock világával, és ha kissé törmelékeny-szétesett formában is, de jól kifejezték az olyan jelenségeket és kérdéseket, mint a kommunikáció problémája, az idegenségtapasztalat, a kozmikus magány, illetve a végtelen távlatok keresése.

A *Vissza a városba* első space rock felvétele a „Rakétaember” című dal.¹⁵ Az egyes szám első személyben megszólaló szöveg afféle heroikus/optimista science fiction témakatalógus, mely az űrutazás/űrkutatás, a kommunikáció („a végtelenből fényjeleket várok”), a görög mitológia, illetve a szuperhős-képregények jelenetei között vázolt párhuzamot: „A világűrbe szállnék minden éjjel / Könyörtelen, bátor, hideg fejjel”. Ugyanakkor a dal naiv és kissé hetvenkedő heroizmusát árnyalja, hogy a szövegbe foglalt jelenetek csupán vágyképek, a hős álmaiban valósulnak meg („szárguldom az álmokban”) illetve az is, hogy az Ikarosz repülésére és a titánok sorsára történő utalás a bukás és a hübrisz baljós képzetével is megterheli a szöveget: „Hogyha én lehetnék, / A szikla, ami soha nem mozdul el, / A rakéta, ami az égbe száll, / Az Ikarus, aki a Naphoz beszélt, / A titán, amíg fiatal a vér”.

A következő space rock felvétel a lemezről a *Vénuszdal*. A szöveg két képzetkört vetít egymásra a kozmikus sötétségen áthatoló fény, illetve a reménykedve várt hang szembeállításán keresztül. „Az éjben az égen fény / Kozmikus eső függönyén át / hangod hallom, / Ez az én dalom”. Míg a Vénusz fénye a mérhetetlen távolság ellenére is látható a Földről, addig a bolygó (feltételezett) hangja, éneke, üzenete csupán utópisztikus vágyakozás célpontjaként fogal-

14 A szocializmus korabeli budapesti jazzszintér szociokulturális, valamint etnikai tagolódását illetően lásd Havas Ádám írását (2017: 179–180).

15 Itt érdemes megemlíteni, hogy Elton Johnnak volt egy „Rocket Man” című 1972-es slágere, mely vélhetően a David Bowie-féle „Space Oddity” sikerét próbálta megismételni (Buckley 2010 [2005]: 78).

mazódik meg: „Az éjben az éjen át / Galaxis mélyén Vénusz / Dalod várom / Ez az én zeném”. A Vénusz „dala” éppen észlelhetetlenségén keresztül, a vágyakozás és a várakozás tárgyaként utal valamiféle misztikus zenei struktúra létezésére. Mindez, mint a space rock kompozíciók esetében igen gyakran, a bolygóközi kommunikáció lehetőségében való reménykedést is példázza: „Az éjben az égen fény / Örök fákllya ég / Hangod hallom / Ez az én dalom”.

Az utolsó űrrock-kompozíció az 1978-as albumon a „Hangok és jelek egy nem azonosított repülő tárgyról”. Szövege szétesőbb, töredékesebb; nem tudni, hogy valamiféle szándékolt rejtélyeskedésnek vagy a kissé darabos szövegírói munkának köszönhetően: „Tudom, látlak én. / Tudom, nem felel. / Tudom, várni kell. / Tudom, nem felel. / Tudom, itt a Föld. / Miért nem felel?” A több mint hétperces kompozíció közepén a funk lüktetését disszonánsan bugyborékoló Moog-szintetizátorszóló bontja meg; e zenei közjáték azért is érdekes, mert a Mini a space rock és jazz funk előadók többségétől eltérően nem használt szintetizátort, valószínűleg nem is engedhették volna meg maguknak ezt az akkor igen drágának számító hangszert.

A Mini második albuma, az 1979-es *Úton a Föld felé* mintegy visszaveszi vagy érvényteleníti a zenekar összesen egyetlen nagylemezen megtestesült space rock korszakát, és a földi problémákhoz történő visszatérést hirdeti. A hangzás itt érezhetően rockorientáltabb, a dalszöveg pedig összegzi-katalogizálja mindazokat a space rock motívumokat, melyek a *Vissza a városba* albumot átszőtték. Hogy a zenekar ténylegesen milyen megfontolásokból fordult el egyetlen év elmúltával a space rock világtól, nem tudható, mindenesetre a dal szövege maga is valamiféle úttévesztésként utal az űrrockkorszakra: „Az égbolt eltávolodik és halkul a Vénusz-dal. / A rakétaember eltűnt és tisztul már a ködfal. / A hangok és jelek formálódnak létünk célja köré, / Más értelmet nyer minden hang. / Úton a Föld felé”. Valamint: „Egyre messzebb a vidék hol annyit időztünk. / Jól tudtam, hogy az útról mi egyszer letértünk”.

Ezzel a fordulatával a Mini nem volt egyedül; 1979/80-ra az Omega is lezárta űrrock-korszakát, és újra a hard rock, majd – részben menedzserük, Peter Hauke ösztönzésére – az akkor korszerűbbnek ítélt new wave hangzás felé fordult. Mire 1980. május 26-án az első magyar űrhajós feljutott a világűrbe, addigra a hazai (zenei) közvéleménynek nagyjából elege is lett az űrrockból. A Hungaroton azonban egy különleges space rock kiadvánnyal ünnepelte meg az eseményt: a Locomotiv Gt. és a Neoton zenekar alkalmi társulásával létrejött Asztronauta együttes Farkas Bertalan űrrepülése alkalmából rögzítette „Magyar a világűrben” (1980) című dalát. E felvétel természetesen teljes mértékben (techno)optimista karakterű (lásd: „amikor visszatérsz, / kicsivel több leszek én is”), viszont aligha lehetne más, hiszen egy nagy jelentőségű szovjet–magyar tudományos, illetve politikai esemény megünneplése céljából készült.

Összegzés

A hetvenes évek magyar űrrockjának összképe sajátos mozaikra emlékeztet, melyben hangzásvilágok és ideológiák (humanizmus, elidegenedés, technológiai optimizmus és pesszimizmus, modernitáskritika) keverednek a science fiction kultúrából vett különféle motívumokkal. A történetet alapvetően három figura uralja: egyrészt a – nevezzük így – csillagmérnök, másrészt a kozmikus csavargó, harmadrészt pedig a politikai száműzött alakja. Az elsőként említett szereplő, illetve a hozzá kötődő humanisztikus képzetkör a magyar glóbusz

lehetőségeit, távlatait, illetve paradox módon: *korlátait* testesíti meg: a kozmosz és a jövő titkainak kutatásáért cserébe mind a fehér köpenyes szakemberek, mind a kozmikus lét titkait fürkésző művészek lemondtak azon társadalmi szerződés kritikájáról, melyen az életük keretét adó, sorsukat determináló politikai rendszer alapult (György 2005: 56, 61). Ezzel a képzetkörrel érintkezik, de másféle távlatokat is sejtet a további két szimbolikus figura, akiknek diaszporikus léttapasztalata felveti a kérdést: honnan hová csavarognak, honnan és hová lettek száműzve, és vajon miért?

Az afrofuturizmus szempontjait bevonni a magyar space rock történetének elemzésébe túlkontextualizálásnak tűnhet, mégsem nevezném annak. Egyrészt – a Mini együttes munkáit tekintve – a hazai jazzrock/jazzfunk színtér törekvései egyértelműen az amerikai *fusion-music movement* kozmikus-űrhajózásos motívumokkal sokszorosán átszőtt világához kapcsolódtak, mely fontos része az afrofuturista kánonnak is.¹⁶ Másrészt a hazai space rock produkciókban is megfogalmazódik valamiféle száműzetés- vagy diaszpóratapasztalat. E tapasztalatot könnyen össze lehet kapcsolni olyan, a hazai közgondolkodást, illetve értelmiségi gondolkodást erősen átszövő képzetekkel, mint az 1956-ot követő emigrációs hullám, a trianoni békekötés következtében diaszpóralétre kárhozottatott határon túli magyarság helyzete, a zsidóság és a romák diaszporikus tapasztalatai, vagy a budapesti underground kultúra sajátos „gettóhelyzete”.

Nem kell belemagyarázás ahhoz, hogy a Kádár-korszak űrrockjában hemzsegő kozmikus utazókat, otthontalan csavargókat, száműzötteket, a földi lét mindenféle rendű és rangú disszidenseit látva eszünkbe jussanak a korszak valóságos csavargói, száműzöttei és disszidensei. Ugyanakkor nem állíthatom, hogy az űrrockfelvételek szövegeiben felbukkanó figurák egyértelműen a fenti karakterek (politikai) allegóriái lennének. Inkább arra helyezném a hangsúlyt, hogy ezek a figurák – akár a Földön, akár a világűrben – az ellenkultúra, a hippivilág, a „*Bohémia*” jellegzetes alakjaiként tűntek fel, akiknek életét, gondolatait meghatározta az egzisztenciális száműzöttség élménye, a meggyőződés, hogy a társadalmi rendszer, melyben élniük adatott, kilökte őket magából, ily módon pusztá létükkel száműzöttekké, nem evilágiakká, földönkívüliekké váltak.

Saját világukon belül szóródtak szét, egyszerre érezték a „rossz helyek” démoni kisugárzását, a világuidegenséget, a fennálló rendszert tagadó kulturális, politikai, valamint technológiai-mediális utópiák vonzását. Nem véletlen, hogy a világűr meghatározó képzetkörként volt jelen az izmusok korából érkező avantgárd költő, Tamkó Sirató Károly, a Kádár-rendszerrel maximálisan kompatibilis Fehér Klára, a kulturális kirekesztettségben élő punkművész Molnár Gergely, a szupersztár státuszt élvező Omega együttes, az underground státuszban tevékenykedő Mini együttes, vagy a korszak egyik legjelentősebb, az európai nagyfilm, a neoavantgárd kultúra és a budapesti underground sajátos metszéspontjában alkotó Bódy Gábor egyes munkáiban. Ahogy Bódy fogalmazott egyik írásában: valamennyien másként ugatták a Holdat (Bódy 1987: 150).

16 E kánont egyrészt olyan zenei alkotók fémjelzik, mint Sun Ra, Miles Davis, Herbie Hancock (jazz), Jimi Hendrix (rock), Lee „Scratch” Perry (dub), Afrika Bambaataa, Public Enemy (hiphop), George Clinton, Bernie Worrell, Bootsy Collins (funk), másrészt a képzőművészet és a graffiti világából Jean-Michel Basquiat, illetve Rammellzee (Dery 2016 [1993]).

Hivatkozott irodalom

- Balázs Eszter és Szabó Eszter Ágnes (2018): „Reklámgrafikus voltam, aki totális designban gondolkodott”. Beszélgetés Nyári Istvánnal. *Artportal* (2018. február 8.). Interneten: <https://artportal.hu/magazin/reklamgrafikus-voltam-aki-totalis-designban-gondolkodott-nyolcvanasevek/> (letöltve: 2020. augusztus 27.).
- Baróti Éva (1980): Üropera. *Ifjúsági Magazin* 16(8): 11.
- Belden, Bob (2013): Chameleon – The Life and Music of Herbie Hancock. Interneten: <https://www.herbiehancock.com/2017/01/08/essay-chameleon-the-life-and-music-of-herbie-hancock/> (letöltve: 2020. augusztus 27.). Az esszé eredetileg a Herbie Hancock: *The Complete Columbia Album Collection, 1972–1988* című CD doboz (Sony Music, 2013) mellékleteként jelent meg.
- Bird, Joshua (2013): Climbing Abroad the Mothership: An Afrofuturistic Reading of Parliament-Funkadelic. *Occam's Razor* 3(6): 29–33.
- Bowman, S. Durrell (2002): Let Them All Make Their Own Music”. In *Progressive Rock Reconsidered*. Kevin Holm-Hudson (szerk.). London–New York: Routledge, 183–218.
- Bódy Gábor (1987): Gondolat és jelenetvázlatok, beszélgetéstörédek a Kutya éji dala című filmhez. In *Bódy Gábor 1946–1985*. Beke László és Peternák Miklós (szerk.). Budapest: *Műcsarnok*, 148–151.
- Buckley, David (2010 [2005]): *David Bowie*. (Ford. Vizi Katalin.). Budapest: Chartaphilus.
- Cunningham, Mark (1998): *Good Vibrations. A History of Record Production*. London: Sanctuary.
- Dömötör Endre (2016): „Vizuálisan megfogalmazni azt, ami a lemezen megszólal”. Beszélgetés Hegedűs György fotográfussal. *Recorder* (2016. október 8.). Interneten: https://recorder.blog.hu/2016/10/30/_vizualisan_megfogalmazni_azt_ami_a_lemezen_megszolal_hegedus_gyorgy_fotorecorder (letöltve: 2020. szeptember 18.).
- Dery, Mark (2016 [1993]): *Back to the Future: Afrofuturism 0.1*. Interneten: <https://www.fabrikzeitung.ch/black-to-the-future-afro-futurism-1-0/#/> (letöltve: 2020. augusztus 29.).
- Galla Miklós (1978): Vissza a zenéhez. *Magyar Ifjúság* 22(16): 36.
- Gluck, Bob (2012): *You'll Know When You Get There. Herbie Hancock and the Mwandishi Band*. Chicago: Chicago University Press.
- Göbölös N. László (1997): *Fuvolalovag. Török Ádám sztori*. Budapest: Cross Roads.
- Gurbán György (1986): Súlytalanul. *Magyar Ifjúság* 30(19): 35.
- Gyárfás Péter (1980): Úton a siker felé. *Magyar Ifjúság* 24(6): 33.
- György Péter (2005): *Kádár köpönyege*. Budapest: Magvető.
- Gyurovszky László (1982): A rock jegyében. *Omega/II. A Hét* 27(2): 22.
- Halper László (2015): *Zenészlegendák 3*. Budapest: Fővárosi Roma Oktatási Központ.
- Havas Ádám (2017): A szabadság dogmatizmusa és a dogmatizmus szabadsága. Különbségtételek rendszere a mainstream – free jazz dichotómiában. *Replika* (101–102): 169–196.
- Havasréti József (2016): „Nothing But the Music...”. The History of Hungarian Funk. In *Made in Hungary. Studies in Popular Music*. Barna Emília és Tófalvy Tamás (szerk.). London: Routledge, 87–96.
- Havasréti József (2017): A funk Magyarországon. In *Populáris zene és államhatalom*. Ignác Ádám (szerk.). Budapest: Rózsavölgyi, 238–257.
- Jávorszky Béla Szilárd (2014): *A magyar jazz története*. Budapest: Kossuth.
- Kaán Zsuzsa (1979): Omegáké bolygója. *Új Tükör* 16(47): 36–37.
- Kőbányai János (1976): Mini és az UFO. *Esti Hírlap* 21(248) [oldalszám nélkül].
- Kőbányai János (1981): Mi lesz veled Mini? *Magyar Ifjúság* 25(24): 48–49.
- Kuczka Péter (1998): *Határvidék. A science fictiontól a barchoháig*. Budapest: Hét Krajcár.
- Lem, Stanislaw (1974 [1970]): *Tudományos-fantasztikus irodalom és futurologia*. (Ford. Fejér Irén és Murányi Beatrix.). Budapest: Gondolat.
- Majnik László (2019): *Barázdák között. Az Omega együttes története hangfelvételeik tükrében 1962–1987*. Budapest: László és Társa.
- Mihály Tamás (2014): *Basszus! Omega!* Budapest: Noran Libro.
- [n. n.] (1976): Látogatóban a Mininél. *Magyar Ifjúság* 20(48): 41.
- [n. n.] (1977): Jazz vagy rock? *Ifjúsági Magazin* 13(3): 26.
- [n. n.] (1978): [rövid tudósítás, cím nélkül] *Ifjúsági Magazin* 14(4): 3.
- Sebők János (1981): Gépek zenéje. *Magyar Nemzet* 37(200): 4.

Selmeczy Attila (1976): Mini együttes – maxi zene. *Népszava* 104(262): 4.

Selmeczy Attila (1978): Mini: Vissza a városba. *Népszava* 106(116): 3.

Turner, Victor (2002 [1969]): *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra.* (Ford. Orosz István.). Budapest: Osiris.

Havasréti József

Kommunikációkutató, a PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Intézetének oktatója