

---

## az ellenkultúra esztétikája

UNGVÁRI TAMAS

---

Mert az is van. Még hozzá s minden látszat ellenére, — egybefüggő, koherens, meghatározott elvi alapokon nyugvó széptana, s áthatja a zenei produkciót, kiterjeszkedik a képzőművészet, a film és a színpad területére is.

Ezt a tendenciát feltűnően emeli ki számos olyan előadás, mely feltételezi a műsák testvériségét, a happening formájában.

A müncheni olimpia egyik parkjában egy úgynevezett játszóutcát, Théátron rendeztek be. S ebben a Théátronban adta elő a japán Shuji Terajama azt a zenére, táncrea, prvakációra, happeningre és rögtönzésre írott művét, mely ábrázolni próbálta „az erotikus forradalom átcsapását a politikaiba”. S itt zenére, táncrea együtt próbálták megadni az új revolúció mimikáját, — vagyis megteremteni a szemlélőkben az eksztázis különös hatását, melyet eddig csupán a rock erősítői próbáltak meg.

Nem kétséges, hogy a rockművészet alapvonását a happeningekben, a zenés színházi előadásokban kell keresni.

A mozgalom választott példaképe a francia Antonin Artaud, aki *A színház és annak mása* című könyvében elsőnek hirdette meg a kegyetlenség színházának új esztétikáját. *Pokolba a remekművekkel!* — kezdte kiáltványát Antonin Artaud, vagyis mindazzal, ami többre számít, mint a pillanat, ami a halhatatlanságra kacsint, s ami a művészi terméket annak tartósságával méri. A művészi produkciónak a hatás pillanatában el kell égnie, felszívódnia a szemlélőben, olyan sokkhatást kell ébresztenie, amely nagyon is hasonlít a rock hirtelen ható és hirtelen avuló pillanataira. A kegyetlen színház nem a szó közönséges értelmében kegyetlen, hanem megpróbálja a közvetlen hatás esztétikáját a közvetett — azaz katarikus hatásával szembeállítani. A nézőt nem a féle-

---

\* (Részlet egy nagyobb tanulmányból, mely az „ellenkultúra kultúrtörténetét” vizsgálja.)

lem és részvét érzéseitől szabadítja meg, hanem éppen ellenkezőleg, — a hétköznapi élet minden félelmét és rémületét felébreszti, sőt ébren tartja. A közönséget nem távolítja el mint szemlélőt, hanem bevonja az előadásba: — az előadás ritussá, áldozattá válik — miként ritus egy-egy rockkoncert: cleve arra számítva, hogy a rajongók közbekiáltásaikkal, ütemes dobolásukkal, zümmögésükkel vagy dúdolásukkal, ringó rockmozgásukkal részt vesznek a cselekményben.

A rockelőadás — az életből kiemelt, mesterséges szituációban; lejátszása annak a környezeti valóságnak, melybe előadót és hallgatót helyezi. A fesztiválok sokasodása nem véletlen. Embertől elhagyott helyen, Monterey pusztaságában vagy az *Isle of Wight*on a hangorkán s a tömörülés egy képzeletbeli várost, egy *megalopolist* épít fel.

A rockvezér a pusztába irányítja népét; a zene a hangok és erősítők elektronikus segítségével mintegy az új Babel tornyát emeli.

A Hangerő, melynek eredetét a város felfokozott forgatagának zöreijéből vezethetünk le, itt újratereztődik, mint ahogy újratereztődik a városra oly jellemző sokaság, tömeg is.

Az illúzióváros az előadás során lerombolja önmagát. Minden dal csupa emlékeztető arra a valóságra, mely ellen az ifjúság tömege lázadni kíván. E szellemidézés célja nem más, mint hogy ébren tartsa a dühöt és a gyűlöletet, felszítsa az elhagyott város elleni haragot, hogy erőt adjon mindahhoz, ami a városban való túléléshez kell. Ha gyilkosság történt a fesztiválon, úgy aligha véletlenül: — a rituális gyilkosság formájában játszódott le Altamont — Meredith Huntert egy vallás oltárán áldozta fel a Halál Angyala,\* miként egy középkori misztériumjátékban.

Az új esztétika lényegét kevesen próbálták eddig megragadni — talán mindössze két jelentős munka szól róla.

Az első R. Meltzer: *The Aesthetics of Rock* című munkája (New York, 1970.), a másik a kölni Günther Rohrmoser: „*Herrschaft und Versöhnung, Aesthetik und die Kulturrevolution des Westens*”. (Freiburg, 1972.)

Az első könyv a közhangulatból vezeti le a rock esztétikáját: mint a fiatalság önfelszabadítási mozgalmát értékeli, — és a leglényegesebbnek a rock időnkívüliségre való törekvését látja. Kiválóan mutat rá a lázadás dionüzoszi karakterére, — úgy érzi, hogy a rockegyüttesek „kifelé” apollói maszkot öltenek, míg zenéjükkel az őrzöngés és tombolás bacchás ünnepeit rendezik meg. Ugyanakkor a rock filozófiáját eklektikusnak érzi; csupán látszatra képes egybeolvasztani a politikai, a szexuális, a zenei és a technikai forradalmakat.

Rohrmoser talán mélyebbre ás az új nyugati „kultúrforradalom” jelenségeiben. Szerinte az új művészetnek lényege, hogy beteljesíti a művészet önállósága, autonómiája ellen a század húszas éveiben kezdett harcot.

Az új művészet a tartalmat közvetlenül emeli fel a formába, s ezáltal minden realitást azonnali esztétikumnak vél. A művészet és a valóság egymásba ér, összetéveszthetővé válik — mint az olyan típusú lemezeken,

\* (A rendfenntartó közegek szerepét egy lazán szervezett motorkerékpáros társaság, a HELL'S ANGELS (A halál angyal) vállalták.)

ahol Frank Zappa egy rendőrségi riadó dokumentumtekercsét adja közzé —; sőt a politika és a művészet közötti határok is oly mértékig omlanak le, hogy maga a tüntetés mint a happening egyik művészi formája jelentkezik.

Két őse mutatható ki az új művészetnek — mindkettő a német romantika gondolkodója volt. Az egyik: Fichte, aki a produktív képzelőerőt (Einbildungskraft) az ember legeredetibb tulajdonságának tételezte fel, a fantáziánk az, mely képes újratemetni a világot. Amikor a párizsi diákok az 1968-as tüntetéseken, a nagy felkelés idején ezt a jelszót írták a falakra: *visszahelyezni jogába a képzelőerőt*, amikor azt hirdette az Epistemon álnéven író nanterre-i professzor, hogy a *képzelet birtokba vette az elméket*, akkor ez a valóságot közvetlenül újratemető folyamat játszódott le.

Az eszmét Novalis fejlesztette tovább. A kék virágot kereső költő egyenes őse lehet a virágok hatalmáról ábrándozó újfűságnak, a szeretet apostolainak. Ő volt az, aki „a képzelőerő teljes hatalmával a világ átalakítását” elsőnek elképzelte. Szerinte a művészet „progresszív antropológia, mely a cselekvés által a művészetet antropológiai struktúrákká képes átalakítani”.

Mit tud a képzelőerő? Mi az a hatalom, melyet az emberiség kölcsönöz? Kiemel a gazdaságilag feltételezett hétköznapi életből, a szellem szabadságát teremti meg — megszünteti az elidegenedést. Élet és művészet között az ekstázis egysége teremődik meg, a cselekvés egybeolvasztja a két eddig különállónak látszó elemet s ilyen értelemben *cselekvő művészet* a rockzene, mert táncra, részvételre készítet, ilyen értelemben *cselekvő festészet* a *happening*, mert a környezet tárgyait egy akcióban, előadásban művészetté varázsolja: ily módon születhet meg a képzelőerő forradalmában az akciószínház, az *élő színház*, mert valóságát meghosszabbítja az életig, nem akarja megszüntetni a művészi hatást, hanem — mint a *Living Theatre*, a show végén utcai tüntetésre csábítja az embereket.

Rohrmoser szerint tehát az új kultúrröfordalom mélyén voltaképp egy olyan esztétikai mozgalom ideái működnek, mely feloldja a művészet esztétikai formáját. Valóság és művészet új viszonyát teremti meg az akcióval, a cselekvéssel, — nem tudati hatást akar elérni, hanem tudat alattit. A modern társadalom „totális funkcionizmusa”, teljes elember-telenedése ellen az ösztönök lázadnak fel — ezért a kábítószer, ezért a zenével ingerelt önfeledtség.

Nincs más eszköz, mely kiszabadítana a polgárság utáni technikai falanszter szorításából.

Az elidegenedés elleni radikális tiltakozás persze nem képes másra, mint egy új elidegenedésre — a világ képzeletbeli újratemetése az adott feltételek mellett legfeljebb a káoszt képes kivetíteni; az akció, mely a művészetet az élettel összeköti, a bénultság kábaságba ér; és a felszabadult ösztönök megragadhatnak a szexualitásban vagy a passzív kábító-szer-élvezetben. Esztétizálás a törekvés lényege, ám épp az esztétika különösségének megszüntetésével; radikalizálódás, mely azonban csupán az ösztönök felszabadításáig jut el, s előbb-utóbb visszahúzódik a társadalmi mozgalmaktól. Az újkori lázadó művészetével is foglya marad a technikai világ ördögi körének, mert az új esztétika élet és valóság e sajátos összekeverésével csak a biológia szintjén képes megbirkózni, és

nem hoz létre maradandó művészetet: a rock pillanatnyisége, vagy a tassiszta festészet helyben fogyasztó dervistánca, a mulandóságnak fizetett hódolat, egymagában is jelzi e radikalizmus gyengeségét.

Művészet és valóság keverése a cselekvésben — új biológiai esztétikát teremt. A pillanat, az ekstázis esztétikáját. Itt hivatkozni kell Susan Sontag jelentős tanulmányára, a *Happeningre*. Ő idézi a francia Lautréamont szavát a szépségről. Ez semmi más, mint „a varrógép és egy esernyő véletlen találkozása a boncasztalon”.

A valóság e véletlen elrendezettsége csak akkor kaphat meghatározott értelmet, ha abba a művész „agresszivitása” lehel életet —, mert az így egymás mellé hozott valóságtörések már eleve egy feltételezett szituációból indulnak ki: hogy a közönséget megbotránkoztatni, elidegeníteni vagy azonnali reakcióra kell készíteni.

Ez az agresszivitás — folytatja Sontag — nemcsak a közönség, hanem az esztétikai tárgy, azaz a valóság, a közeg ellen irányul. A kollázs, az egymás mellé vágott, látszatra rendszertelen valóságelemek művészete: ugyancsak lázadás a közeg ellen — cselekvésben próbálja reprodukálni azt, amit a hétköznapi életben is megfigyelhet: a modern nagyvárosi élet rendezetlenségét, ellentmondásosságát. „Valamiféle önkéntelen kollázs-életet a modern nagyváros sok műalkotásában is fel lehet fedezni: az épületek mérete és stílusa közötti brutális disszharmonia, a boltreklámok vad mellérendeltsége, a modern újságok harsány tipográfiája.”

Ezért lesz e modern művészet főszereplője az *anyag*. A happening voltaképp annak a környezetnek az elpusztítása, melyet a cselekvés művésziileg felidéz. A *Who* együttes gitártörésének jelensége ebből az elvből érthető meg —, a környezet mint ellenség, a tárgyi világ mint elpusztítandó éppúgy szerepel az előadásokban, mint ahogy maga az elektronikus hang, a 8—72-es kevert magnótekerccsel nem más, mint a kollázstechnika ultramodern, technikailag kifinomult használata. A *Synthesiser* technikai eszköze nem más mint „a radikális mellérendelés művészetének” kompjuterizált formája, — nem új harmóniákat, hanem friss diszharmoniókat kíván rögzíteni, a közönséghez eljuttatni. S a lemezipar, mely végül is — Walter Benjamin szavával — a technikai reprodukálhatóság művészeti korszakának egyik jelentős vívmánya, voltaképp folytonosan arra tör, hogy saját ismételtelenségét biztosítsa — olyan eljárással, mely lehetetlenné teszi, hogy bizonyos rádióállomások a hanglemezt sugározhassák.

A produktum, a művészeti termék azonnali fogyaszthatósága az új művészet rendkívül fontos jelensége. Sontag szerint ezzel akarja bizonyítani az időtől való függetlenségét; de még azt is, hogy a képzelőerő csak az általa felidézett világ elpusztításával nyerheti el teljes szabadságát.

A valóság-megsemmisítés ez esetben úgy történik, hogy a valóságot minél hívebben próbálja a művész leképezni, „utánozni”. Az 1972-es kasseli úgynevezett *Dokumenta 5.* kiállításán Edward Kienholz amerikai művész vezetésével mutatkozott be az az új „szupernaturalista iskola”, mely a legaprólékosabb, szinte fényképszerű ábrázolásban a kortársi valóság visszaadására törekszik. Hatalmasra nagyított emberarc, valamennyi redővel és ránccal; viaszfigurák, melyek megszólalásig teremtik újjá a hétköznapi valóságát, hiszen egy soronpónál állnak vagy gépko-csik reflektorfényében — a plasztika új technikai eljárásokkal megkísérli élet és valóság összetéveszthetőségét, méghozzá úgy, hogy a „pop”

művészet babákat gyárt, ezek országutak szélén vagy mesterséges parkokban „hétköznapi cselekvéseket hajtanak végre” — a müncheni olimpia idején tűnt fel például az árokba vizelő férfi plasztikbabája éppúgy, mint a közelekedési táblák mellé állított, műanyagból készült élethű rendőrfigura.

Az élethűség természetesen a valóságpusztítás egyik formája. Az összetéveszthetőség a környezet mágikus felidézése és megsemmisítése egyszerre. A *Dokumenta 5.* egyik félelmetes képe teljes hűségben reprodukál egy négerkasztrációt — itt a sokkhatás ismét csak a valóság képzeletbeli megszüntetésének művészi célzatú formájává válik.

Provokáció, ez áll e művészet középpontjában s érthető, hogy legfőbb törekvése, hogy művészetből életformává váljék. Innen érthető az a különös ellentmondás, hogy az egész mozgalom végül is olyan törekvések jegyében született, melyek alapvetően *esztétikai* indíttatásúak. Miként a dadaista, szürrealista mozgalmak a húszas esztendőök elején, — olyan sajátos formációt alkotnak; az esztétikumból kiindulva az esztétikumot akarják megszüntetni.

Nem túlzás talán, ha azt a tételt állítjuk fel, hogy minden esztétikai ihletésű mozgalom szükségszerűen csupán egy életformában található meg önnön igazolását, hiszen kiindulópontja az élettől való elszakadás vagy a valóság elleni lázadás.

Az ilyen esztétizálást átjárhatja a teljes elzárkózás a világtól (mint a XIX. század végi esztéticizmusokban), vagy éppen buzdíthatja az a szándék, hogy eszméiket kisugározzák az élet megannyi jelenségére. — Ez inkább e mai esztétizálásra, a provokatív esztétikumra jellemző.

Az esztétikum mint kiindulópont magyarázza különben az egyes művészeti ágak elválasztó falainak ostromát is; a műfajok eltüntetését és feloldódását, a totális művészetre vagy a művészet totális megszüntetésére való törekvést. A zene ismét a táncsal fonódik egybe, majd a költészetet is segítségül hívja, míg további kiegészítői a fényhatások, a rögtönzöses dráma és a környezetnek mint díszletnek vagy kelléknek való felhasználása. Az összművészetre való törekvésben mindig is benne kísért a művészet megszüntetésére szövetkező indulat — művészet nem az élet ábrázolása, hanem annak teljes meghódítása.

És ezért beszélhetünk joggal pop-kultúráról. Filmmel, rádióval s televízióval kapcsolatban éppúgy feltűnik ez a jelző, — minthogy a képzőművészetben kiváltképp használatos lesz. Épp azért, mert e sajátos totalitásgényben egy úgynevezett alternatív válasz merül fel, az adott létformák teljes elutasításáé. A „kultúra” szinte törzsi értelemben felfogott szerkezeté szűkül, mely a szerelmi (családi) viszonyoknak éppoly szabályozója, mint az érzelmi, indulati kifejezésnek.

A pop-művészet így életforma-teremtésre tesz kísérletet. Happening, több napos fesztivál, akciófestészet: élet és művészet új szintézisét célozza meg úgy, hogy az életet művészetté, a művészetet életté semlegesíti.

E törekvések csödjé kétszeresen is nyilvánvaló. Egyfelől magukból e mozgalmak történetéből. Az 1956-tal kezdődő ifjúsági lázadás lecsillapodott, vagy éppen szektákra bomlott. Radikalizmusa legfeljebb az anarchizmusig ért el; másik arcán pedig a kommercializálódás undok jegyei tűnnek fel. Anarchizmus és clüzetliesedés különben láthatóan egyazon

jelenség kiegészítő tünetei, „komplementer fenoménok”, ahogy egyik szociológusuk írja.

A csőd azonban nemcsak a nyugati ifjúsági mozgalmak megtorpanásából, politikai benuátlásából olvasható ki. Magából a művészi termékből, az esztétikai eredményből is. Aktualitása a szenzációs frissességének álaktualitását jelentette csupán. A folytonos megújulás az esztétika programja és belső kényszere is egyben; ám maga a folytonos „megújulás” is gépiessé, fárasztóvá, ismétlődővé lehet. Maga az „új” mint a művészet értékmérője önmagában is hamis — állítja Harold Rosenberg a „*The Tradition of the New*” (Az Újdonság hagyománya) című könyvében (London, 1962.), s épp ő hivatkozik rá, milyen téves a művészetellenes tömegművészettel puszta művészetet mint az emberi kultúra ürzőjét szembeállítani. A *maradandó* esztétikuma — szemben a *mulandóságával*: hamis válaszút. Az ellenkultúra művészete — állítja Rosenberg — csak azt tárja fel, hogy mi a baj a művészet hagyományaival általában. Az ellenkultúra a „hagyományos” kultúra válságából táplálkozik; negatívumból gyűjti erejét. S mindaz, amire hivatkozhat — például tömeghatása — mindössze azt tükrözi, hogy a legitim eszközökkel ábrázoló művészet épp a tömegeit veszette el.

Az ellenkultúra kultúrtörténete különben azért izgalmas stúdium, mert tükrében a „nyugati kultúra alkonyának” számos jelensége valószínűleg magyarázatot nyerhet. Az ellenkultúra csak oda férkőzhet be, ahonnan a hagyományos kultúra kivonult. Ez utóbbi legsebezhetőbb pontját tárja fel. A tömegiszonyát. Az arisztokratizmusát.

A huszadik század technikai és tudományos forradalma a munkaerő újratermelésének szükségéből: közkinccsé tette a tudást. Művészetében ugyanakkor elzárkózó lett. A híres „két kultúra” vitában Snow és Leavis nyomán Lionel Trilling mutatott rá: a humánus műveltség talán befogadhatja a technika új eredményeit; de a munkamegosztástól kikényszerített technikai intelligencia elé falat emel a „dehumanizálódó” humánus kultúra.

S itt, ebbe a részbe tört be az „ellenkultúra”. Annál is könnyebben, mert a kultúrák válsága a nemzedékek közötti szakadékokban is tetten látható. Eddig is voltak generációs különbségek, a társadalomban, művészetben. De a jelenlegi generációs konfliktus szélesebb és mélyebb, mint az egykori. Több, valószínű ok táplálja. Elsőnek az, hogy az ún. „jóléti társadalmakban” kitolódott az ifjúság időhatárai. A technikai feltételek egy képzett réteg felnevelését teszik szükségessé; másfelől viszont a képzettségéből kiszorulókat korai vásárlókká lépteti elő a társadalomban. Anyagi függetlensége révén az ifjúság piaci erő is, másrészt szükségképpen éli át a piactól újratermelő törvényt: az elidegenedést. A megnövekedett szabad idő pedig azt eredményezi, hogy életét nemcsak a termelésben, hanem a fogyasztásban elfoglalt helye is meghatározza: ezért, hogy amikor fogyasztóként találkozik a „kultúrával”, akkor az életéből hiányzó „közösségit” akarja elsőnek pótolni.

Az anyagilag függetlenné váló ifjúság „generációként” is függetlenné akar. Mint kultúra-fogyasztó is. Így születnek meg az ellenkultúra műfaji — a rockzene, a plakátművészet, a fény- és hangjátékok egész sora, a happening.

Ezeknek a műfajoknak közös jellemzője: az *azonnali fogyaszthatóság*. Az elérhetőség. Az olcsóság. Ez a kultúra új kötést tesz „érték” és „fo-

gyasztság" között. Ha a hagyományos kultúrában az értéket az állandóság kölcsönzi, értékfogalomként itt az „élményszerű”, a „hatásos”, a „feledtető” emelkedik — vagyis eufemisztikus formában: a mulandó. A tárgyról az élményre, a befogadás módjára csúszik át a hangsúly: a beat-, vagy rockzene számai a pillanat vörösizzásának hőfokán szinte elfüstölögnek a befogadó jelenlétében. A pillanatnyiságnak itt kiegészítője a „közösségi”. Már Adorno rámutatott arra, hogy a modern zene egyik leküzdhetetlennek látszó válságtünete: nem tudta úgy megteremteti a zene-élvezet közösségi formáit, mint egykoron a barokk muzsika. A hanglemez- ipar fejlődése pedig a zene-élvezet egyik fő formájává a magányos hallgatást tette. A beatzene itt is újításokra tör. A zenehallgatás magányát a „Diszkoték” találmányával gőzi le, míg a pop-festészet ugyanennek a közösségi élvezetnek környezetét teremti újjá.

Nehéz itt külön műfajokról beszélni, mert a rockzene magához vonzotta a társművészeteket. A grafika lemezborítókban, a színeképeket az úgynevezett „liquid-projectorban”, vagyis az egybefolyó, pszichedelikus színeket vetítő berendezésben talál magára, míg a mozgás művészetének is segítségére siet egy technikai találmány, a „sztroboszkóp”, mely tükrös fénykülvölvélőivel oly gyors áramszakitót használ, ami a mozgást megmerevíti, megszakítja, és a környezetet a némafilmnek ugrálás képévé változtatja át egy-egy villámlással.

Az ellenkultúra esztétikájának természetesen válaszolnia kell arra a kérdésre is: hogy miért a zene s ezen belül a rockzene emelkedett vezető műfajjává?

Leroi Jones *A Blues népe* című könyvében arra keres magyarázatot, hogy az Afrikából átszármazott négek miért a muzsikában örízhették meg „identitásukat”, miért a blues maradt egyetlen kulturális hagyományuk. S mindegyikre nagyon egyszerű, találó választ lel. A blues nem volt *műtárgy*, hanem a rabszolga egyetlen elvehető tulajdona. Minket ebből a feleletből egyetlen dolog érdekel: — a zene nem műtárgy. Műfaji lehetőségként hordozza tehát a tárgyra (birtoklásra) épülő hagyományos kultúra ellentétét. Elvehető és közvetlenül élményszerű: így „műtárgyellenes”. Másrészt ez a zene, éppen közvetlen élvezetősége folytán, helyreállítja a műélvezet „normális” viszonyát, az aktív részvétel jogát. Maga az előadó is improvizálhat (ezt a komoly zene fejlődése kizárta), másrészt a hallgató a dzsessznel, de még inkább a rocknál, aktívan vesz részt a „termék” létrehozatalában: — a reagálás, a közönység üvöltése még a lemezre rögzített, konzerv-zenének is része lesz.

A zene továbbá az emberi közlés legáltalánosabb anyanyelve. Az érzelmek eszperantóján szól, a tartalom üzenetét közvetlenül a formával egybeforrasztva, arról leválaszthatatlanul közvetíti. Az értelmezésnek így valamennyi művészi kifejezés között a legtágabb lehetőségeit örzi. Ez a tágasság és általánosság egyszersmind visszatükrözi annak a rétegnek a helyzetét, mely a rockzenét önkifejezésnek műfajjává választotta.

A korábban érő — serdülőkorát meghosszabbító kamasz sajátos helyzetet foglal el az ún. jóléti társadalmakban. Viszonylagos függetlenséget ér el, de ugyanakkor politikailag jogfosztott. Jóval választókora és aktivitási lehetősége előtt eléri a biológiai és szellemi nagykorúságot. A népességnek már „statisztikai többsége”, míg politikai reprezentációja szegényes és elhanyagolható. Többségként így a „kisebbség”-ek sorsában osztozik — ezért a vonzódása minden kisebbségi kultúrához, a né-

ger zenéhez, a kábítószer-közösségek kicsiny és szervezett társaságaihoz, általában a törvényen kívül rekedtek csoportjaihoz, minden olyan társadalmi sejthez és kultúrához, melynek „mikroklimája” van, s egy zárt csoport illúzióját kölcsönzi.

Ezek a csoportok azonban kettős arculatúak, mint a szubkultúrák általában. Kivált, hogy itt a szubkultúrák összetartó erejét egyén és közösség a fogyasztói társadalomban megoldhatatlan problémájának feszültsége is táplálja. Ez magyarázhatja csupán azt a jelrendszert, mely e szubkultúrák sajátja: a kifelé lázadó, nonkonformista arc, mely befelé a csoporthoz hűségesen alkalmazkodik.

A lázadás és konformizmus e különös egyensúlya visszavetíti az adott tudatállapotot. E szubkultúrák képesek már kifejezni érzelmi függetlenségüket. De a fogalmi kifejezés ösztönösségük okán elmarad. Ezért keresnek hát olyan kifejezési formákat, melyek „általánosak”: öltözködés, zene, egyöntetű magatartásformák, stb. A magatartásformákat itt bátran tárgyalhatjuk az „esztétikum” címszava alatt, hiszen vizsgálataink épp élet és esztétikum határainak egybemosását bizonyítják. Kiváltképp a társasági tánc (rock, twist, hulllyi-gullyi, shake) története bizonyít itt erőteljesen: az össze-nem-fogódzó párok egy ütemre járó eksztázisa ismét csak a „függetlenedés a konformizmuson belül” képletét rajzolja fel.

Élet és esztétikum azonosítása már a romantikában is a primitivitás kultuszával, bizonyos antiracionalizmussal járt együtt. Ezt a primitivitási kultuszt fejleszti tovább a „fehér néger”, vagyis az a társadalmi típus, aki Norman Mailer szavával az ipari társadalom konvenciói ellen lázad. A lázadók, akár egykor a géprombólók, a primitív, törzsi közösségek példái után nyúlnak. Theodora Roszak (*The Making of a Counterculture*. London. 1970) finom megfigyelése, hogy az anarchizmusban ez a példa mindig visszakisért; Kropotkin herceg, az anarchista életészmé atyja maga is törzsi közösségek példáira hivatkozik. A primitivitás kultusza és az anarchizmus tejtestvérek. Az egyéniség érvényesülésének lehetőségét a banda (vagyis a törzsi közösségek nagyvárosi változata) kínálja. Roszak szerint ez egyszersmind a tudománnyal és a racionalizmussal szembeni lázadás is. A tudós mindenki által megismételhető, személytelen kísérleteket végez el: az objektivitás hitelességében és hidegségében él — olvassuk Roszакnál. Vele szemben egy sámán ideálját álmodja vissza az ifjúság. A varázslóké, akit égi hatalmak választottak, aki a természet ismeretlen jeleiből olvas, aki nem veszt el egyénisége erejét. Személye egyszerre közösségi és egyéni, maga is élvezője az előadásnak, a rítusnak. A sámán a régi kor *showbizé*nek alakja, aki hosszú kántálással, énekléssel, varázsszavak mormolásával gyógyít, felfedez, megismer, megért.

Ha a sámán a tegnap *showbizé*nek reprezentánsa, akkor a mai *showbizé* hőse a rockénekes. A jelenkor sámánja. Kiválasztott ő is. Eksztázisát megosztja a világgal, előadásának mágiájával törzsi közösségeket formál. A rockénekesek nem véletlenül érdeklődnek a keleti misztika iránt. Itt nem divatot követnek, hanem divatot teremtenek; a maguk sámánvoltán munkálkodnak így. A *Beatles* egy jógi lábainál ült; a korán elhunyt Jimmy Hendryx azt állította, hogy ő a Mars egyik csillagövéből származik és a szférák zenéjét szólaltatja meg.

A Gutenberg galaktika, a könyvnyomtatás csillagképe után így következik az elektronika korában a Mars csillagövének misztikája. A rock



mindig a tudaton inneni és túli ingereket veszi célba, egy racionalizmus elleni lázadás jegyében.

A rock, a beat, a pop bölcsőjénél számos kultusz hívei áldoztak. Odaidéztek távol-keleti isteneket és néger zenészeket. A közös az egzotikus példákban csak annyi volt, hogy mind valamely távoli, extrém kultusz „azonosítási” mechanizmusára számított. Minél több ún. „kisebbség” marad kívül a fejlett ipari társadalmak integrációján, annál szükségesebb az ilyen esztétikai-erkölcsi „azonosítás”. Az egyén, a kívül maradó, leginkább „kisebbségi sorsok” szemléletében ismerhet önmagára. Így terjedt el divatban az „indian look”, vagyis az indián viselet. Így kapott hangsúlyt a kor plakátművészetében az egyéni konzum-elidegenedés megannyi szimbóluma: ama Cambell-féle leveskonzerv, mely Andy Warhol világhírét megalapozta.

A pop szó feltalálója, vagy első használója, Lawrence Alloway grafikus tételszerűen kimondja: a művészetnek a „fogyasztás” tárgyait kell „újra fogyaszthatóvá” tennie. Tom Wesselmann amerikai festő ezt egy göcsörtös fa alá festett élethű Volkswagennel fejezte ki, s nem véletlenül adta műve címének ezt: Tájékp. A mai ember tája: a gépesített város. Újra-képzésével, visszaadásával megszabadul hideg mágiájától; az új barlangfestészet úgy akarja megfékezni a gépkocsit, mint egykor a barlangfestő a bizont. Marshall McLuhan kimondja ez új művészet célját! (*Understanding Media*, New York, 1969. IX.) „A művészet a környezet radarja; magára vállalja a percepció állandó tréningjét, s elutasítja egy kiválasztott elit szellemi diétájának ellátását.”

A zene ezért vezető műfaja az esztétikának. Erősítővel, hangtömegével visszaidézi, de egyszersmind ritmussá fegyelmezi a nagyvárosi környezetre oly elsődlegesen jellemző tényezőt, a zajt. A műélvezetben újjáteremti a nagyvárosi környezetre oly jellemző tömeget, kisebb, zárt organikus közösségek formájában. S végül anyanyelvének már említett „általánossága” folytán lázadó indulatot úgy tud kifejezni, hogy e lázadás tartalmi mozzanatait kiszűri, vagy formává oldja.

A rock egyedülállóan jelképezi a mai ifjúság ellentmondásos helyzetét a fejlett ipari társadalomban. Olyan zene, melyen nem a *melódia* (a tartalom), hanem a *ritmus* (a feszültség, a lázadás) uralkodik. Ismétlődésre épül, tehát olyan feszültségre, melyben az előre megszabott ritmus és a „szabad” melódia tör kiegyenlítődésre. Olyan műforma továbbá, melyen a „hatás” uralkodik — a megnemértett rockmuzsika, önellentmondás. Csak a szélességében kibomló, csak a tömegekben feloldódó lehetséges.

A funkció tehát itt rányomja bélyegét a *termékre*. Uralkodik rajta, mint ahogy az ifjúság sem osztály, inkább „funkcionális” kategória.

Talán elegendő magyarázatot adtunk már arra, miért épp a rockhoz fordult a nyugati ifjúság és miért ez volt megragadható lehetőségei közül a szükségszerű. Valóságos azért volt, mert illúzióra épült — annak a mostnak az illúziójára, ami amúgy sem képes megállítani a biológiai öregedést vagy a történelmi fejlődést. Ám épp a történelmi fejlődésre, mely a kitolódott ifjúságnak felkínálta a mostot, aligha lehetett más totális válasz, mint azé az illúzióé, hogy a zene hatalmával a környezet ijesztő valósága felidézhető és megfékezhető. A rock látszott az egyet-

len olyan fegyvernek, mellyel az idegenségre és a zavarra, a meg nem értettségre és az elkülönülésre olyan intenzitással születhet válasz, amely a tegnapot és a holnapot üvöltő harsogással, ijesztő erővel, a jelen beteljesülésének ígéretével kioltja — az erősítőkre szerelt zene, a hirtelen előállítható eksztázis, az önfeledtség, mind a tudatosulás maximális lehetősége — a *ROCK*.