

Wagner Sára

A Kádár-kori zenei underground megszületése az ifjúsági sajtóban (1969–1971)

Absztrakt: Az underground terminus a hatvanas évek végén jelent meg az államszocialista kulturális sajtóban, és a hetvenes évek elejétől vált a magyar zene jelzőjévé az ifjúsági sajtóban. Ez a kifejezés a progresszív rock stílusával, a nyugati ellenkultúrával és a hippimozgalommal is összefüggésben állt. Azonban a korabeli magyar zenei underground recepciójában a politikai és társadalmi vonatkozás nem jelent meg. Az alkotói és befogadói magatartás, az esztétika és a zenei tudás kérdései domináltak. Az ifjúsági sajtó az underground szót zenei vonatkozásban használta, és a korabeli zeneszociológiai írásokban is hangsúlyt kapó irányelveknek megfelelően alakította ki a fogalom jelentését. A következő tanulmány a magyar underground zenei recepcióját vizsgálja az 1969 és 1973 közötti időszakban, amikor is egymással összefüggő paradigmaváltások követték egymást nemcsak az ifjúsági kultúrában és a zenei életben, de a kultúrpolitikában és a tudományban is. Ez a változás pedig megnyilvánult a kulturális sajtódiskurzusban. Az írás feltárja azt a kulturális sajtóban publikált, korabeli zeneszociológiai írásokon is átütő művelődéspolitikai és zenetörténeti kontextust, amelyben a kifejezés megjelent, és amely meghatározhatta a köré épülő zenei-esztétikai jelentésmezőt. Bemutatja a terminus korai használatát, a hozzá kötődő kulturális konnotációkat és a Kádár-kori zenei underground keletkezéstörténetét. A teljesség igényével a hetvenes évek fordulójának ifjúsági sajtójában azokat a forrásokat vizsgálja, amelyekben a kifejezés megjelent.

Kulcsszavak: underground, progresszív rock, ifjúsági kultúra, ifjúsági sajtó, sajtódiskurzus

Bevezetés

A hatvanas-hetvenes évek fordulóján Magyarországon számos új zenei stílus jelent meg, így a klasszikus zene felé nyitó progresszív rock, a különböző stílusokat ötvöző jazzrock vagy fúzió és a folklór hagyományokat felelevenítő „világzene”.¹ Ekkor álltak össze a magyar népzenei feldolgozó Sebő, Muzsikás és Vízöntő együttesek. Ugyancsak ekkor alakult meg az előadómódjában, hangzásvilágában újszerű Kex és a rockjazzt, progresszív rockot játszó Syrius. A Kádár-kori populáris zene nemcsak politikai, de társadalmi és esztétikai szempontok szerint is egyre élesebben elhatárolható irányzatokra bomlott, amely folyamatot nevezhetjük a populáris zenei stílusok *differentiálódásának*.

Az ifjúsági sajtónak², amely ekkoriban lefedte a populáris zenei sajtót, ahhoz, hogy a burjánzásban lévő stílusokat egymástól megkülönböztethesse, új fogalmak bevezetésére volt szüksége.³ Az egyik legfontosabb ilyen fogalom az *underground* volt, amely a magyar zenéről szóló kulturális diskurzusban nagyjából a „progresszív beat” szinonimájaként jelent meg, mind a kettő a magyar populáris zene esztétikai fejlődését fejezte ki. Az angol kifejezést az ifjúsági sajtó elsőként a populáris zenére vonatkoztatta, más művészeti ágak jelölőjeként nem sokkal később jelent meg. Az *underground* az ifjúsági sajtó azzal a magyar beatből kinövő, egyúttal azzal szembenálló új zenei irányzathoz társította, amely nemcsak a progresszív rockot és a fúziós jelleget, hanem addig nem jellemző előadói-befogadói habitusokat is jelölt az ifjúsági kultúrában.⁴

Az *underground* és a progresszív beat kifejezések megjelenése egyrészt a hatvanas évek végi nyugati ifjúsági mozgalmak hazai recepciójával, másrészt a nyugati zenei magazinok jelenlétével függ össze. Ahogy a nyugati ifjúsági kultúráról jellemzően brit és német lapok fordításai jelentek meg a *Valóság* hasábjain, az *Ifjúsági Magazin* szerkesztősége is brit és német lapokhoz, így a *New Musical Express*, a *Melody Maker* és a *Bravo* számaihoz fért hozzá (Jávorszky 2016). A Tardos Péter⁵ által jegyzett első beatlexikon e lapokról külön szól.

Angliában a legnépszerűbb hetilap a *New Musical Express*. Hasonlóan „tekintélyes” lap a *Melody Maker*, amelynek gazdag a jazzrovata is. [...] A nyugatnémet *Bravo* igen ügyesen szerkesztett heti képeslap. [...] Nálunk elsősorban az ifjúsági lapok foglalkoznak ezzel a műfajjal, az *Ifjúsági Magazin*, a *Magyar Ifjúság*, a *Világ Ifjúsága*, a *Televízió* és a *Rádió* néhány műsora (Tardos 1970: 124).

Az *underground* a mai napig problémás kifejezés, mivel a zenei sajtóban gyakorta öszszemosódik az egyes zenekarokat jellemző zenei stílus egy sajátos kulturális státusszal

A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

1 Köszönettel tartozom előremutató megjegyzéseikért Szemere Annának, Havas Ádámnak és Radnai Dánielnek.

2 *Ifjúsági Magazin*, *Magyar Ifjúság*, *Világ Ifjúsága*, *Ifjúmunkás*, *A Jövő Mérnöke*, *Egyetemi Lapok*.

3 Tardos Péter 1971-es kiadású *Beat kislexikon* című könyvében így ír a sajtó szócikk alatt: „A beatmuzsika nemcsak a könnyűzenét reformálta meg derekasan, számos más új, azelőtt nem létező dolgot teremtett maga körül. Így például a speciális sajtót. [...] Nálunk elsősorban az ifjúsági lapok foglalkoznak ezzel a műfajjal” (Tardos 1971: 124).

4 A jazz zenéhez kapcsolt habitusokról lásd Havas Ádám kapcsolódó munkásságát (Havas 2020, 2022).

5 Tardos Péter többek között az *Ifjúsági Magazin* és a Magyar Rádió zenei szerkesztője volt, ezen kívül dalszövegeket is írt.

és társadalmi magatartással. Éppen ezért fontos a fogalom itthoni használatának kezdeteire való rátekintés. Ennek fényében a következő tanulmány a magyar underground zenei recepcióját vizsgálja az 1969 és 1973 közötti időszakban, amikor olyan egymással összefüggő paradigmaváltások követték egymást, nemcsak az ifjúsági kultúrában és a zenei életben, de a kultúrpolitikában és a tudományban is, amely változás a kulturális sajtódiskurzusban is megnyilvánult. Az írás azt a kulturális sajtóban publikált, korabeli zeneszociológiai írásokon is átütő művelődéspolitikai és zenetörténeti kontextust tárja fel, amelyben az underground kifejezés megjelent, és amely meghatározhatta a köré épülő zenei-esztétikai jelentésmezőt. Bemutatja a terminus korai használatát, a hozzá kötődő kulturális konnotációkat és a Kádár-kori zenei underground keletkezéstörténetét. A teljesség igényével vizsgálja a hetvenes évek fordulójának ifjúsági sajtójában azokat a forrásokat, amelyek a szót használták. A mikrokutatás arra is rá kíván mutatni, hogy az underground első magyarországi kulturális használata elkülöníthető egyrészt a fogalom korabeli nyugati, másrészt későbbi, nyolcvanas évekbeli kelet-európai jelentésétől és funkciójától. Ugyanis nem egy független, elnyomott és/vagy lázadó színtérről van szó, amely saját nyilvánosságot hozott volna létre (Blüml et al. 2019; Mazierska 2019; Szemere 2001).

Az ellenkultúra-fogalom honosítójaként ismert Theodor Roszak 1969-es munkájában az „underground” kifejezést a nyilvánosság vonatkozásában használta. Meghatározásában az underground-státusz záloga a tömegmédiá megkerülése (Roszak 1969: 37–38). Az az egy évtizede megjelent tanulmánykötet, amely Párizs és Amszterdam városi underground kultúráját tárta fel, a terminust annak kettős (metró és ellenkultúra) jelentésén keresztül közelítette meg. A kötet szerzői underground alatt a mainstream hatalmi struktúrákkal szembeni kulturális ellenállást értették (Lindner és Hussey 2013: 13). A *The Hippie Dictionary* szerint az „underground” a nyilvánosság vagy a hivatal számára rejtett, alternatív és/vagy ismeretlen (McCleary 2004). Stephen Graham már szigorúan az underground zenéről állította azt, hogy „elsősorban gyakorlat, a zene kulturális filozófiája, amely a mainstreamen kívül létezik” (Graham 2016: 10). Ugyanakkor azt is kiemelte – miközben jórészt a digitális kultúráról írt –, hogy az underground kifejezés a huszadik századhoz, században ragadt, és az „elrejtett” vagy „csempészáru” konnotációját hordozza magán. Szerinte a fogalom születéséből adódó jelentését az sem tudja felszámolni, hogy a digitális technológia fejlődésével a 21. századra az underground kultúrák *minden* jelentésre nyitottá váltak (Graham 2016: 10). „Az underground zenei formák – zaj, improvizáció, extrém metál zene és a »fringe« gyakorlatai mint a posztzajos experimentális pop [...] – kapcsolódnak azokhoz, akik a mainstream kultúrán kívül alkotnak” (Graham 2016: VII). A grunge stílusával, gender és feminista kérdésekkel foglalkozó Catherine Strong pedig azt fogalmazta meg, hogy ha az underground zene mainstreammé válik, akkor „veszít az autentikusságából és a hitelességéből” (Strong 2013: 75). A populáris zenei kutatások főként az „underground music” és az „underground scene” kifejezéseket, valamint azok fordításait használják, a „musical underground” vagy a „musical underground scene” sokkal ritkábban tűnik fel. Egy másik általánosság az, hogy a fogalom használata erősen társadalmi és politikai jellegű. A hetvenes évek végi és a nyolcvanas évekbeli kelet-európai underground zenéről szóló írásokban, így például Ewa Mazierska munkáiban, a cseh populáris zenéről szóló kutatásokban (például Jan Blüml és Trever Hagen), a Klaniczay Gábor és Trencsényi Balázs által szerkesztett, szocialista ellenkultúráról szóló *East Central Europe*

különszámában, Szemere Anna a nyolcvanas évek magyar new wave színteréről szóló munkájában, vagy a kortárs magyar alternatív zenei kultúrával foglalkozó Barna Emília tanulmányaiban az „underground” politikai minősége kerül előtérbe (Mazierska 2019; Blüml 2019; Klaniczay és Trencsényi 2011; Szemere 2001; Barna 2019).

Az itt idézett szakirodalom az undergroundot státuszként közelíti meg, többnyire társadalmi és kulturális, kevésbé esztétikai aspektusból. Ezekben az írásokban, visszatükrözve a korabeli sajtót, az underground legtöbbször zenekarok, klubok és a nem nyilvános, független, vagy ellenzéki sajtó jelzőjeként funkcionál. A válogatásból az is kitűnik, hogy az underground-státusz alapvetően a nyilvánosság, a mindenkori mainstreamtől való szembenállás és az autentikusság mértékétől függ, amelynek egyik fő forrásává a rejtettség vált. Tófalvy jól fogalmaz, amikor azt írja, hogy a legtöbb tudományos munka, amely underground közösségekkel foglalkozik, „nem kívánta konceptualizálni vagy felhasználni a fogalmat, hanem inkább az undergroundnak tartott lét, a kulturális termékek, és azok disztribúciójának természetéről szóló etnográfiai narratívák alapján próbálja, próbálta rekonstruálni azt” (Tófalvy 2017: 111).⁶

Magyarországon a kulturális sajtó az underground terminust a hatvanas évek végén az angolszász sajtótól vette át, de nem csak idegen nyelvű cikkek fordításaiban, hanem londoni úti beszámolóikban is megjelent. Az adaptáció háttérében állt a brit ifjúsági kultúra egyes elemeinek (viselkedés, divat, életmód stb.) társadalmi elsajátítása és az államszocialista keretek közötti újraalkotása is. A hetvenes évek elején az ifjúsági sajtó egyre gyakrabban használta az „underground muzsika” és az „underground zene” kifejezéseket, és idővel azokat a magyar zenére is vonatkoztatta. A különböző műfajú cikkek a *magyar underground zenét* a 20. század első felének klasszikus zenei hagyományához kapcsolták, és magyar népzenei elemeket véltek felfedezni benne.⁷ Ugyanakkor a korabeli angolszász gyökerű mainstream rock és az ekkor létrejövő brit progresszív rock zenekarokhoz is kötötték. Az underground zene és a progresszív rock nyugati ellenkulturális és társadalmi-politikai vonatkozású jelentéseit a magyar nyelvű recepció azonban egyáltalán nem tárgyalta – ettől független jelentésekkel ruházta fel az új irányzatot, amelyet pontosan ezért fontos leválasztani a korabeli angolszász kultúrától, és a korabeli mainstream sajtó zenei diskurzusának leágazó részeként szükséges kezelni, amelynek koherens része volt, és amelyre hatott. A sajtó a fogalom ellenkulturális jegyeit elrejtette és leépítette, az irányzatot annak keletkezésekor voltaképpen az államszocialista hivatalos kultúra részeként kezelte, mintegy annak természetes fejleményeként. Az államszocialista ifjúsági-zenei sajtódiskurzus eredményeképp megszülető első zenei undergroundot továbbá el kell határolni a nyolcvanas évek kelet-európai ellenkultúrájára vonatkozó underground kénétől is. Ennek az az oka, hogy a terminus a médiában és a kultúra- és társadalomtudományi megközelítésű munkákban nemcsak különböző időszakokra jellemző kultúrákat moshat össze, de a „marginális”, a „periférikus”, az „ellenkulturális” vagy „nonkonformista” és az „alternatív” kifejezések jelentését is.⁸

6 Tófalvy a fogalom kezdeti jelentésének meghatározásakor Hap Béla 1973-as definíciójához tér vissza, amely szerint az underground „olyan művészeti »mozgalom«, amely nem támogatja és nem támadja az establishmentet, hanem kívül áll rajta” (Tófalvy idézi Hap Bélát 2017: 12).

7 A történeti recepcióban Bartók Béla kitüntetett szerepet kap.

8 A szintén a nyolcvanas évek alternatív kultúráját kutató Havasréti József éles időbeli határt von az underground (hatvanas-hetvenes évek) és az alternatív (nyolcvanas évek) irányzatok közé (Havasréti 2006).

A tanulmány először a korszak művelődéspolitikai és zeneszociológiai sajátosságait mutatja be, majd kitér a korszak legtöbbit publikáló zeneszociológusainak és zenetörténészeinek – így Losonczy Ágnesnek, Vitányi Ivánnak és Maróthy Jánosnak – a populáris zene értékeléséről szóló írásaira. Ezt követően a magyar szocialista underground zenekultúra kezdeti recepciójának bemutatásával és elemzésével foglalkozik, azokat a szövegeket vizsgálja – kiváltképp 1970-ben publikált szövegeket –, amelyekben a kifejezés felbukkant. Fókuszában az ifjúsági sajtó áll, hiszen a zenei underground kezdeti korszakáról szóló írások egy-egy kivételtől eltekintve itt jelentek meg.⁹

A sajtóelemzés az írott sajtót veszi alapul, de ezzel nem állítja azt, hogy más médiumok, így a könyvkiadás vagy a rádió ne vállaltak volna jelentős szerepet a szóban forgó zenei stílus értelmezésében. Azonban a kulturális sajtó és az ifjúsági sajtó leképezi azt a más médiumokra is jellemző kulturális gyakorlatot, amely újszerű esztétikai és társadalmi jelenségek megragadására új, közvetítő fogalmakat vezetett be a populáris zenéről szóló diskurzusban – így az undergroundot.

Zeneszociológiai és művelődéspolitikai előtörténetek a szaksajtóban

A magyar zenei underground sajtómegjelenése elemzésének, az underground zenekultúra magyar vonatkozású értelmezésének háttérül érdemes röviden azt az összetett államszocialista és zenetörténeti kontextust felvázolni, amely hatással volt az irányzat recepciójára. Az áttekintés elsőként az államszocialista keretekkel foglalkozik, majd kitér a zenetörténeti vonatkozásokra is.

A hatvanas évek elején a magyar szociológia új lendületet vett, amelynek a szaksajtóban is nyoma volt. Ez a jelenség úgy is megfogalmazható, hogy a nyugati ifjúsági kultúrából és a kultúrpolitikából eredő változásnak a szaksajtó is hangot adott. A kulturális lapokban rendszeresen publikáló szociológusok részben a marxista hagyományokra támaszkodtak és új megközelítéseket kerestek annak érdekében, hogy feltárhassák a társadalom és a zene kapcsolatát. Az írások visszatükrözik, hogy a tudományág céljai között szerepelt a magyar társadalmi sajátosságokhoz alkalmazkodó művészetszociológia és zeneszociológia kialakítása.¹⁰ A korabeli, populáris zenéről szóló szociológiai írásokban körülírt (akkor még nem köz-, hanem) népművelői feladatok jórészt megfeleltek az 1958-as művelődéspolitikai irányelveknek is, amelyek aláhúzták 1) a kultúra osztályok szerinti felosztását, 2) a kulturális fejlődés szükségességét, 3) az ifjúság társadalmi szerepét és 4) a „kispolgári álkultúra” felszámolását. Utóbbi feladat a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökségének 1962-es közgyűlésén is visszaköszönt.¹¹

A kultúrpolitikában, a hangverseny- és operai műsorpolitikától a könnyűzenéig, az ismeretterjesztéstől a zenemű- és zenei könyvkiadásig le kell küzdenünk a kispolgári ízlésre orientálódó uszálypolitikát, és sokkal bátrabban kell teret biztosítanunk a múlt és jelen haladó zenei törekvéseinek (*Magyar Zene* 1962: 448).

9 Az *Ifjúsági Magazin*, a *Világ Ifjúsága*, a *Magyar Ifjúság*, az *Ifjúmunkás*, a *Jövő Mérnöke* és az *Egyetemi Lapok*. A szó a 1970-től a zenei rádió műsoraiban is feltűnt, azonban jelen tanulmány a nyomtatott szövegekre fókuszál.

10 Lásd Ignác Ádám „Zene és tudomány az államszocializmusban” című fejezetét (2020: 21–43).

11 A művelődéspolitikai irányelvekről lásd Bolvári-Takács Gábor (2011) tanulmányát.

A zenei nevelés, amelyben a felsorolt irányelvek koncentráltak, az 1960-as oktatási reform meghatározó része volt. A korszakban a tömegkultúra bemutatása és kritikája a népművelés eszköze volt (Győri 1967: 284). Az ötvenes évektől megannyi kulturális és pedagógiai írás foglalkozott nemcsak az ifjúság, de a teljes magyar társadalom és az ifjúság zenei oktatásának kérdésével.¹² A hatvanas-hetvenes években a zenei neveléssel kapcsolatos programok szervezése többek között a szimfonikus zenekarok és klasszikus zenei intézmények, így például az Országos Filharmónia vagy az Operaház feladatkörébe tartozott. Az ifjúság zenei nevelésében az ifjúsági sajtó jazzről szóló és populáris zenével kapcsolatos írásai is fontos szerepet tölthettek be.

A „fejlődés” köré épülő célok megvalósításának egyik kulcsa az „új magyar zeneszociológia”¹³ számára is – ahogy Vitányi Iván nevezte 1964-ben – az ifjúság zenei aktivitásának és ízlésének fejlesztése volt (Vitányi 1964; Ignác 2020: 192–202). A tömegek által fogyasztott zene elemzésére hivatott diszciplína hasonló kérdésekkel már korábban is foglalkozott. A „zenei aktivitás”, amely az alkotókon túl a befogadókra is kiterjedt, tárgy volt például Losonczi Ágnes 1963-ban megjelenő „Zene és közönség” című tanulmányának vagy Vitányi 1964-es „Magyarország zenei térképe” című összegző írásának. A gyári munkások ízlésére irányuló kutatásában Losonczi azonban nem tért ki az ifjúságra, Vitányi pedig még kevés szót ejtett a populáris zenéről; többek között az aktív zeneszerzők számát és a társadalmi rétegek zenei fogyasztásának tendenciáit vázolta fel (Losonczi 1963: 57–68; Vitányi 1964: 856). 1968-ban Breuer János „Ifjúságunk és a tevékeny zene” című írása már célzottan az ifjúság zenei aktivitásával foglalkozott. Vitányi „Az ifjúság zenei magatartásvizsgálata Magyarországon” című tanulmánya pedig 1972-ben jelent meg. Ahogy egyre több új populáris zenei stílus jelent meg, ahogy a populáris zene specializálódott és teret nyert, a zeneszociológia annál inkább foglalkozott célzottan az ifjúság kultúrájának és zenehallgatási/zenefogyasztási szokásainak kérdésével (Ignác 2020).

1967-ben a *Magyar Sajtó*, a Magyar Újságírók Országos Szövetségének havi folyóirata „Sajtónk és a népművelés: Gondok és gondolatok” című írásában fogalmazta meg, hogy

a tömegek művelése, nevelése társadalmunk fejlődésének egyik kulcsa. A kultúra izgalmas részletkérdései, e részek összefüggései vonatkozásában azonban az újságolvasó nem kap még egyértelmű képet (Győri 1967: 284).

A *Magyar Sajtó* még egy cikket közölt 1967-ben „Fejlődés előtt az ifjúsági sajtó” címmel, azonban az újságok populáris zenei témák vitatásában és közvetítésében betöltött szerepéről nem nyújtott releváns információt, ahogy később sem közölt cikket a témában (Pallag 1969: 208–209). Ennek ellenére, ahogy azt majd látni fogjuk, az a feladat, amit a zeneszociológia az ifjúsági zenefogyasztás és -használat fejlesztési lehetőségeinek feltárásában előirányozott, a hetvenes évek elején célzottan az ifjúsági lapokban bontakozott ki.

A diszciplínára váró másik fontos – talán a legnehezebb – feladat az egyes műfajok és stílusok közötti különbségtétel rendszerének kialakítása lett. A populáris zenei stílusok burjánzása még inkább sürgette a zeneszociológiát, ahogy az ifjúsági sajtót is, hogy

12 Lásd például a *Muzsika*, a *Népművelés*, a *Köznevelés* vagy a *Család és Iskola* című folyóiratot.

13 Az „új magyar zeneszociológia” kifejezés a folyóiratokban egyetlen alkalommal jelent meg.

a differenciálásnak keretet adjon. Ennek az egyik következménye, hogy az ifjúság kulturális igényeinek fejlesztése mellett a fejlődés másik kulcsa – amely voltaképp a zenei nevelés és a zenei aktivitás alapja – az értékes és értéktelen zene közötti különbségtétel képességéhez is szükséges tudás hangsúlyozása és átadása volt. A zenei képzettségről és az esztétikai kérdésekről külön fejezet szolt az 1969-ben megjelent *Beat* című kötetben (Bácskai et al. 1969). Ez az a pont, ahol a szociológia és a társadalom fejlődésének kérdése metszi egymást, hiszen a tömegkultúra értékét és lehetőségeit vitató diszciplínának olyan osztályozási rendszert kellett kínálnia mind az ifjúság, mind az újságírás számára, amely alapján az különbséget tehetett immáron nemcsak „komolyzene” és „könnyűzene”, jazz és populáris zene, hanem a populáris zenén belül is „értékes” és „értéktelen” között. Ebben az értékelésben pedig erősen domináltak a kultúrpolitika társadalmi céljai.

Az osztályozás egyik alapjává a jazzről, majd egyre inkább a populáris zenei stílusokról szóló tudományos és ismeretterjesztő írásokban az értelem (megszerezhető tudás) és az érzelem (ösztön) mértékének meghatározása vált. Ez a tendencia legerősebben talán a korszak magyar jazzreceptiójában jelent meg, amely igyekezett különbséget tenni a mainstream és a free jazz kategóriái között (Wagner 2023a). Noha kivételes példáról van szó, hiszen ez esetben a diskurzusban mind a két irányzat értékkel bírt.

A műfajok, irányzatok értékelése és használata társadalmi orientációváltásokat jelez, amelyekben a társadalmi mozgások és társadalmi mozgalmak értelmi-érzelmi kifejeződésai a zenei igényekben jelennek meg (Losonczi 1968: 38).

A „tömegzene” egyik kézenfekvő jellemvonását a korszak írásaiban az adja, hogy befogadásához nem szükséges a mély érzelmek „értelmes” feldolgozásának képessége. A lényeg a felismerés képessége – a Losonczitól származó idézetben azonban az értelem és az érzelem nem egymást kizáró fogalmak, ahogy a mainstream jazz és a free jazz korabeli sajtó jellemzésében is mind a két irányzat értéket képvisel (Wagner 2023a). Losonczi többször felhívja a figyelmet a két képesség árnyaltságára. Az egyik példa erre a zeneszociológia fejlődését vitató írása 1964-ből. „A szűk értelmű, keskeny érzelmi skálájú zene nyilván nem múlhatja felül önmagát és nem válthat ki többet annál, mint amennyit ad” (Losonczi 1964: 260). A másik az előbb már idézett, „Magyar nóta, népdal, dzsessz – és a közönség” című 1968-as cikkből való. A „tömeges zenei formákról”, amelyekre ebben az értekezésben nem hoz konkrét példát, így ír: „e zenék hallgatását az jellemzi, hogy érzelmi nehézséget nem okoz, műveltséget nem kíván, elég mellékes figyelem hozzá – viszont az adott érzelmeket érthetően és átvehetően fejezi ki” (Losonczi 1968: 38).

A befogadói magatartás rétegzett szemléletének hangsúlyozása a zeneszociológiai írásokban 1973-ban is jelen volt. A korszak három jelentős zenetudósa, Ujfalussy József, Zoltai Dénes és a már említett Maróthy „Szocialista kultúra és marxista zeneszociológia” című tanulmányban így fogalmazott: „a hallgató gyakran az ízlésszint alacsonyabb fokáról emelkedik fel az adekvát – katarziszra is képes – befogadás magaslatára”. Az underground zenekultúra részeként feltörekvő stílus, a népzenei és klasszikus zenei elemeket használó progresszív rockban voltaképp kifejeződött az ízlésfejlődés, de a tudomány nem foglalkozott az irányzattal. Noha a tanulmány, amely a stílus legfontosabb képviselője, a Syrius feloszlásának évében jelent meg, használja az „alulról feltörő progresszív áramlat”

kifejezést, nem tér ki az ehhez köthető konkrét stílusokra. A kifejezés az amatőr énekes-gitáros csoportokra vonatkozott, akiknek egyik küldetése az volt, hogy a népzénet megújítsák (Maróthy et al. 1973: 195).

Összegezvén, míg az *értelem* általánosságban a megszerezhető zenei tudást, a zene mély figyelmét és megértését, addig az *érzelem* az ösztönt és a szórakozást foglalta magában. Ez a korántsem fekete-fehér ellentétpárokra építő distinkció – hiszen ahogy arra a jazzről szóló diskurzus is példát szolgáltat, az ösztön válhatott pozitív jellemvonássá is – meghatározta a korabeli zenéről szóló diskurzusokat,¹⁴ és megalapozta azt az osztályozási rendszert, amely által a populáris zenén „belül” is elhatárolhatóvá vált egymástól az értékes és az értéktelen. Ahogy a szociológia tudománya, úgy a hetvenes évek elején a populáris zenei (vagyis ifjúsági) újságírás is a figyelmet és megértést magába foglaló *tudás* és a felszabadultságot okozó *ösztön* kettősével, a tanulás és a szórakozás szembeállításával határozta meg a populáris zenei stílusok közötti különbséget. A tudás és az ösztön mellett egy harmadik zenetörténeti szempont is érvényesült: a zene fejlődése, mind esztétikai, mind technológiai tekintetben. A fejlődés dekódolása a művelődéspolitikai irányelveket is szolgálhatta, noha a kultúrpolitika pont azokkal az underground zenekultúrát alakító stílusokkal nem számolt, amelyek a gyakorlatban is megvalósították a népzene és klasszikus zene integrálásával, illetve a zenei tudatossággal kapcsolatos elvárásokat. Erre a kérdésre a következő fejezet még részletesebben ki fog térni.

Az értékelési rendszer alakulásának kultúrtörténetileg több olyan pontja van, amelyet a téma kapcsán még érdemes megemlíteni. Először is, a magyar zenetudomány a 20. század első felétől kezdve hangsúlyozta a stílusában és popularitásában változó szórakoztató zene (cigányzene, operett, sanzon stb.) értéktelenségét – amikor foglalkozott a témával (Ignácz 2020). A hatvanas évek elejétől világosan látható, hogy a zeneszociológiára hárult az értékelés többretű feladata. Másodsor, a hatvanas évek közepétől a jazz a Kádár-kori kultúrában egyre nagyobb teret nyert, és nőtt a kulturális-esztétikai értéke a populáris zenén belül. A jazz kulturális legitimációja erőteljesen meghatározta a populáris zenei sajtódiskurzus beszédmódját is (Havadi 2010; Havas és Ser 2017; Ignácz 2020). A jazz kulturális státuszának változását jelzi például az is, hogy a *Köznevelés* című folyóiratban többrészes sorozat jelent meg „Zenei stílusirányzatok – XX. század” címmel, amelynek záró részében Fasang Árpád, a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola igazgatója a jazzről írt (Fasang 1966: 476).

Ezeknek a folyamatoknak a hatását felerősítette, hogy politikai-ideológia okokból az ifjúság életmódjának sokrétű kutatása a korszak szocialista társadalmának egyik fő kihívásává vált. A populáris zenéhez való kultúrpolitikai és tudományos hozzáállás efféle változása tehát olyan kulturális és társadalmi folyamat, amelynek alakító eleme az ifjúságpolitika értékideológiája, különösen az ifjúságnevelés célkitűzései, így a magaskultúra terjesztésének, valamint a közösség- és izlésformálásnak feladata. Visszatérve a bevezetőben írottakhoz, a populáris zene értékelésének fő médiumává az ifjúsági sajtó vált, amely a folyóiratokban is publikált zeneszociológiai írások mellett az előbb felsorolt elveket részben meg is valósította. Ennek az összetett jelenségnek részét képezte a hatvanas évek végi

14 Ignácz Ádám könyvében a hatvanas évek elméleti és közéleti vitáinak középpontjaiként a közérthetőség, az izlés, a szabadidő, a giccs és az értékes szórakozás témáit sorolta fel, és a korabeli írásokat e kategóriák alapján tárgyalta (Ignácz 2020: 192–202).

nyugati ifjúsági kultúra államszocialista recepciója is, amelyből az ifjúsági sajtó fogalmakat vett át, többek között az undergroundot. Ezzel a fogalommal jelölte a magyarországi populáris zene új irányzatát, amely esztétikai szinten és az előadók viselkedése által is elkülöníthetővé vált az addig ismert populáris zenétől, és az azon belül elhatárolt beatzenétől.

A populáris zene fejlődésének kérdése a zeneszociológiai írásokban a hatvanas évek második felében

Ahogy azt az előző rész szemléltette, a populáris zene fejlődése az államszocializmusban sajátosan ideológiai kérdés volt, amely az esztétikai kérdésekben is megnyilvánult. Az új stílusok iránti művelődéspolitikai nyitottságban is tetten érhető változást a zene értékelési rendszerének és osztályozásának kialakítása kísérte. A következő rész azzal foglalkozik, hogy még az underground zenekultúra megjelenése előtt a kulturális folyóiratokban publikáló, már idézett zeneszociológusok, Losonczi Ágnes és Vitányi Iván, valamint Maróthy János zenetörténész hogyan látták a populáris zene fejlődésének lehetséges útját.

Losonczi Ágnes a hatvanas évek elején alkotta meg a „híd-jellegű” műfaj fogalmát. Az ötvenes (népdal) és a hatvanas évek (jazz) „átmeneti műfajait” nevezte így, amelyek az igényes és a „könnyűzene” között képeztek kapcsolatot (Ignác 2020: 290). „A dzsessz, amely szélesebb kört vonz, s a népdal, amelynek köre szűkebb, egyaránt vezet előre és vissza, előre az igény és vissza az igénytelenség felé” (Losonczi 1964: 261). A kísérletezések eredményeképp megszülető, hetvenes évek eleji anglo-amerikai hibrid rockstílusokban, vagyis a progresszív rockban és a jazzrockban, vagy más néven fúzióban, amelyek itthon hídként köthették (volna) össze egyrészt a tömegkultúrát a magaskultúrával, másrészt a népdalt, a jazzt és a klasszikus zenét, államszocialista nézőpontból pedagógiai lehetőség rejlett. Annak ellenére, hogy nem találtam nyomát annak, hogy ez különösebben felkeltette volna a kultúrpolitika vagy a zeneszociológia figyelmét, az ifjúsági kultúrával foglalkozó tudományok a zenei élet képviselőivel – így Tardos Péterrel, a Magyar Rádió zenei szerkesztőjével – karöltve még a műfaj magyarországi megjelenése előtt meghatározta azokat a követelményeket, amelyeknek – ahogy az majd a diskurzuselemzésben láthatóvá válik – 1970-ben a progresszív rock, és kicsit később a jazzrock megfelelt.¹⁵

Az egyik legösszetettebb magyar nyelvű szakmai anyag, amely felvetette a populáris zene fejlődésének kérdését, a téma megközelítésének több meghatározó pontját is kijelölte. Maróthy János, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének munkatársa először is a professzionális, üzleti célok által orientált szórakoztató ipart állította szembe az általa „amatőrként”, „forradalmiként”, „ellenzékiként” és „progresszívként” leírt tömegzenei mozgalmakkal, az ún. „új népi hullámokkal” (Maróthy 1969: 2). Másodszor, a népzenei nevezte meg minden új populáris zenei irányzat – így többek között a swing, a rock and roll és a beat, de az indiai és a latin-amerikai népzene – forrásának. Igaz, szerinte – ellentétben a Nyugattal – a beat/rock kezdetben itthon nem a folkra épült.¹⁶

¹⁵ A magyar fúzió kezdeteiről lásd Wagner (2023b).

¹⁶ John Covach a progresszív rockról és a hatvanas évek végén kialakuló hippi esztétikáról szóló írásában a folkot a hatvanas évek végi, zenei gyakorlatokban bekövetkező mentalitásváltás egyik forrásként jelölte meg (2011: 72–73). Értelmezésében a folk változása egy párhuzamos, más stílusokra ható folyamat, amely hitelességet és ihletet ad a zenészeknek.

[...] a beat volt a kiindulás; a kommersszel szemben fellépő fiatalok ezt próbálták becsületes politikai tartalommal megtölteni (pol-beat), a népihez közelíteni (folk-beat), egyáltalán magasabb emberi és művészi igénnyel közeledni hozzá (Maróthy 1969: 3).

Ha Maróthy analógiáját elfogadjuk, akkor a folk rockba való beépítése Magyarországon az írás publikálásakor a küszöbön állt. Azonban arról sem feledkezhetünk meg, hogy az angolszász történeti szemlélet a folk kifejezést másképp használta és használja, mint ahogy azt Maróthy tette 1969-ben. A zenetörténész olvasatában a korszakban a folk a munkásfolk megújítására vonatkozott. Ezt az új népi hullámot – ez a harmadik szempont – Maróthy „a tömegek önállósodási törekvéseként” értelmezte, amely „egyszerre politikai és művészi síkon” jelent meg (Maróthy 1969: 2).

A magyar beatet, amely alatt Maróthy részben az „amatőr gitáros mozgalmat” értette, a népzene működéséhez hasonlította, pozitív értelemben. Maróthy a magyar ifjúsági mozgalmak iránt érdeklődő hozzáállása nyilvánult meg a korabeli művelődéspolitikai elleni kritikájában, amely a cikk apropóját adta. A mozgalom (és itt jusson eszünkbe a polbeat, amely különösen foglalkoztatta) politikai szerepét hangsúlyozta, amely az amatőrségből és a forradalmiságból adódott (Ignác 2020: 264-267). Végül írásának legfontosabb konklúziójaként leszögezte, hogy a magas- és alacsony kultúra „összefonódása” megkívánja „a tömegzenén belüli áramlatok megkülönböztetés[ét] [...]”. Az igazi választóvonal nem ott van, hogy »könnyű vagy komoly«, »modern vagy hagyományos«, hanem e kategóriákon belül húzódik (Maróthy 1969: 4). Maróthy felhívta a kultúrpolitika figyelmét arra, hogy támogassa az amatőr kezdeményezéseket és a hivatásos zenészeket is, és lássa meg a hatvanas évek végi nyugati ifjúsági mozgalmak magyarországi lecsapódásának szocialista erényeit – noha nem használta az „ifjúsági mozgalom” kifejezést. Ami pedig a tanulmány témája szempontjából különösen fontos, a stílusok közti különbségtétel szükségére is utalt.

Tardos Péter 1969 januárjában, majdnem egy évvel az imént ismertetett Maróthy-cikk megjelenése előtt a *Tükörben* „Magyar Beat” címmel az akkori három legnépszerűbb magyar együttes, az Illés, a Metró és az Omega munkásságát tárgyalta.¹⁷ (Maróthy egyedül az Illést említette.) A cikkben voltaképp a korabeli magyar zeneszociológia által tárgyalt fejlődési lehetőségeket fordította le az ifjúság számára. Elárulta, vagy éppenséggel maga is kereste azt, hogy mire van szükség ahhoz, hogy a kulturális ideológiának megfelelően egy magyar együttes, hovatovább, a magyar populáris zene, amely bizonyíthatóan a marxista ideológiához mérten is fejlődőképes. Írásaiban az egyedi stílussteremtés tendenciája is visszaköszönt, amely az anglo-amerikai rockszámok feldolgozásának és magyarosításának (azaz a „koppintáskultúra”) levetkőzését jelentette. Értelmezésében a magyar rockzenekarok legfontosabb célja a hatvanas évek végére az volt, hogy ne hasonlítsanak „semmilyen más együttesre” (Tardos 1969: 25). Ezt alátámasztja, hogy ez volt az első olyan időszak, amikor a magyar zenekarok mellett, hogy ihletett merítettek a nyugati példaképeiktől, igyekeztek megtalálni saját „magyar hangjukat”. Tardos egy olyan szocialista zenekultúra megteremtésének szükségességére utalt, amely a globális zeneiparban is megállná a helyét, miközben az ideológiához illeszkedő zene marad.

¹⁷ Tardos Péter írta az első populáris zenei lexikonokat, a *Beat kislexikon* (1971), a *Beat – Pop – Rock* (1972) és a *Rock Lexikon* (1980) című köteteket.

[A]z időközben újjáalakult Metro-együttes igyekszik muzsikáját a jazz színvonaláig eljuttatni. [...] Beat-népdalénekesnek nevezték el Illéséket. Ez az együttes ismerte fel elsőnek és alkalmazza azóta is következetesen a muzsikájában a régi magyar népdalok kincseinek áttünetését a mai idők ritmusába és gondolatvilágába (Tardos 1969: 24).

A jazz és a népzene, valamint a zenei tudás értékét emelte ki. Ez a három elem egy évvel később már a klasszikus zene és a technika mellett a progresszív rock és az underground zene jellemzéseként köszönt vissza. A beatet a jazz és a népzene között helyezte el, amelynek szerinte az a feladata, hogy egyszerre merítsen a magyar múltból és a nyugati jelenből. Tardos kitért a populáris zene differenciálódására is. „A beat-muzsika számos ágazatra bomlik, az egyszerű rocktól a bonyolult, néha csak zenei előtanulmányokkal rendelkező hallgatóság által követhető dzsesszes irányzatig” (Tardos 1969: 24). Ha az ekkor még a szárnyait épp hogy bontogató új underground szintér felől közelítünk, ez a három együttes annak ellenére, hogy Tardos a fejlődést hallotta zenéjükben, nem felelt meg annak a technikai, zenei-esztétikai szintnek zenei képzettségük, a hozzáférhető technológia és az általuk játszott stílusoknál fogva.¹⁸ A zene, amit körülírt, ekkor még olyan hiány volt, amelyet rövidesen a Sirius új felállása (jazz) és a Kex (népzene) együttes töltött be.

Tardoséhoz hasonló megközelítésben, szintén 1969-ben Vitányi az ifjúságnevelés lehetőségeit tárgyaló művészetszociológiai írásában, kevéssel a magyar zenei underground megjelenése előtt fogalmazta meg egy új, Bartókra is építkező irányzat szükségességét.

Beat-zenészeink, kétségtelenül, meglehetősen tudatlanok, s erre a lehetőségre maguktól nem igen jönnek rá. Hamarabb nyúlnak a nemzetközi divatot követve Bach-hoz, mint Bartókhoz. [...] A beat esetében, például, nemcsak azt kellene mérni tudnunk, hogy – mondjuk – miért szereti az ifjúság a beatet és milyen beatet szeret, hanem azt is, hogy ízlése mennyire és milyen irányban alakítható. Felvetődhet például egy kísérleti lehetőség. Kiválaszthatunk Bartók művei közül néhányat, amely alkalmas beat zenekari hangszerelésben való megszólaltatásra, s azt valamely beat zenekarunkkal bemutatjuk, esetleg a szerző nevének bemondása nélkül (Vitányi 1969a: 43).

A következő, pár hónappal későbből, ugyancsak Vitányitól származó részlet, amely a fenti gondolatmenetet egészítette ki, az előbb idézett Maróthy-cikk mellett jelent meg a *Muzsikában*.

A beatet magát differenciáltan kell nézni, el kell választani az értékes, jó beatet a kommercializálódó rossztól. A jó beat hajlik arra, hogy szorosan kapcsolódjék a népdalhoz, de ezt a lehetőséget még egyik fél érdekében sem használtuk ki eléggé (Vitányi 1969b: 6).

A korszakban a sajtó a szokatlanság-újdomság felismerésén és a zenei tudás elismerésén nyugvó értékelési rendszert alkalmazta az underground irányzattal azonos időben feltűnő, azóta is aktív népzenei és világzenei együttesek, így a Muzsikás vagy a Kaláka esetében (Elek et al. 1970b: 30). A népzene és a versfeldolgozás gyakorlata az underground zene-kultúra meghatározó elemévé is vált, részben így fonódott össze a két, azonos milióban és időben alakuló irányzat. A Kalákáról az *Ifjúsági Magazin* így írt:

¹⁸ Az alcímben szereplő szójáték (Metróépítés – a föld felett) azonban valószínűleg az angol underground zenei irányzatra utalt.

Valami egészen eredetivel jelentkeztek, és valójában nem sorolhatók a zenében már ismert kategóriákhoz. [...] Népdal ihletésű szerzeményeik elsősorban a komoly zene [sic!] világában elért eredményeket kamatoztatják. [...] kiváló hangszertudásuk és előadókészségük nemcsak példa és bátorítás lehet mások számára, hanem egyszer fogalom is a zenei világ egyre táguló horizontján (Elek et al. 1970b: 30).

A populáris zenei stílusok differenciálásának megoldásra váró problémája a befogadói magatartás, a zenei nevelés és zenei aktivitás tárgyalásában bontakozott ki. Azonban a lázadás mértéke és kifejezőereje is megbújt az értékelés sorai között, éppen ezért érdekes, hogy az underground jazzes ágazata (Syrius, Török Ádám és a Mini, Rákfogó) a beattell szembeni kritikára is válaszol szolgált, mégpedig az eksztázis, a „tombolási hajlam” kérdése, amely a korabeli beatfilmekben is visszaköszönt (Bácskai et al. 1970: 1024). Nem csupán a zene esztétikáját, de a helyszín és az előadói habitus által a lázadás és a zenehallgatás formáját is megreformálta. Ez kiváltképp igaz a Syriusra: átlagos ruhák díszes fellépők helyett, egyetemi klubhelyiségek, majd a Syrius-hajó, csendes figyelem élnzés helyett.

A magyar zenei underground az imént bemutatott tudományos-szakmai helyzetelemzésre adott reakcióként is olvasható. Az irányzat sajtórepciója, ahogy azt hamarosan látni fogjuk, azoknak a követelményeknek feleltette meg a magyar underground zenét, amelyekkel a kultúrpolitika és a tudomány is könnyen azonosíthatta volna saját céljait, azonban nem így történt.

A populáris zene fejlődésének kérdéséről röviden

A művelődéspolitikai és a zeneszociológia változása után a harmadik meghatározó történeti aspektus, amelyet a tanulmány az elemzés előtt kibont, a rockzene fejlődése és annak itthoni megvalósulása. Ennek a fejlődésnek fontos része volt az alkotói-előadói magatartás változása is, amely az időben táguló zeneszámokban, az elmélyült zenélésében és a cselekvésben (táncban és kiabálásban) passzív, figyelemben aktív zenehallgatásban nyilvánult meg.

A hatvanas évek második felétől a kísérletezés és a különböző stílusok vegyítése mozgatta az észak-amerikai rockzene fejlődését, ahogy a nyugati, úgy a szocialista országokban is. A stílusaiiban képlékeny és nyitott progresszív rock megszületése, amely a rock szofisztikációjának eredménye, összefüggött a '68-as diáklázadásokhoz kötött ellenkulturális kontextussal. A stílust kutató vezető zenetörténész az underground kultúra és a progresszív rock születését egyaránt az angol hippimozgalomhoz és a baloldali ideológiához köti (Covach 2011). A Maróthy-cikk kapcsán, lábjegyzetben idézett John Covach bizonyította, hogy a hatvanas évek végén formálódó rockzenei mentalitás lefordítható arra a hippi esztétikára, amely a progresszív rockban köszönt vissza a legerőteljesebben. A hippi esztétika a zenei ambícióban, a technológia fejlődésében, a virtuozításban, a dalszövegekben és a zenei koncepcióban¹⁹ testesült meg (Covach 2011: 65–76). A rockkal mint ellenkultúrával foglalkozó Whiteley szerint a progresszív rock definiálását a „valamivé válás” folyamata keretezte: „a rock progresszívvé vált, az underground pedig progresszív

19 A koncepció itt egyrészt az albumformátumot jelöli, másrészt a zene időbeli tágulását, az egyes dalok zenei és tartalmi összefüggését. A zene formátumának és tartalmának párhuzamos fejlődését.

rock lett” (Whiteley 1992: 6). Azonban azt fontos szem előtt tartani, hogy annak ellenére, hogy a korabeli magyar recepcióban a kettő szinte teljesen fedte, és esetenként továbbra is fedi egymást, a két fogalom zenei tekintetben igen hamar levált egymásról, és külön utat járt be. Az underground ideológiát, a mindenkori mainstreamhez képest kulturális ellenállást közvetítő terminusa újabb és újabb, a progresszív rocktól akár teljesen eltérő stílusokat ölelt fel, a progresszív rock stílusa pedig sajátos és felismerhető formai és tartalmi jellegzetességeket felmutató kategóriaként erősödött meg. Az underground sokkal inkább ellenkulturális jelentőséget kifejező terminus maradt, mint a progresszív rock. „A progresszív rock nem a popzene egy szakasza, amit egy másik követett, hanem egy önálló műfaj, amelynek népszerűsége törekeny és rövid életű” (Frith 2007: 247).

Az államszocialista Magyarországon a stílus a magas- és a tömegkultúra közti átmenetként a hallgatóságából és az újságírókból is elitista magatartásformát váltott ki. A kollektív emlékezet szerint az első korszakban is aktív rajongók a stíluson keresztül váltak nyitottá a jazzre és a klasszikus zenére is.²⁰ A gyorsan formálódó, és egyúttal rövid életű magyar zenei underground első szakasza magába fogadta a szókimondó és túlzó lázadást, a népdalokat feldolgozó Kex tevékenységét éppúgy, mint a beat zenei nyelvének radikális esztétikai megújítását, a Syrius munkásságát. Az irányzathoz kötődő szellemiség és zenei hozzáállás nem csak azokra a zenekarokra és zenészekre volt hatással, akik közvetlen kapcsolatban álltak a Syriusszal, így elsősorban a már említett Török Ádám és a Minire, vagy említhetjük Deák Bill Gyulát is, aki többször is énekelt a Syrius-koncerteken. Hatással volt a mainstream zenekarok zenei felfogására és önreprezentációjára is. Az „underground” és a „progresszív” jelző a kezdetektől fogva vélt vagy valós fejlődést fejezett ki és elismerést jelentett.

Az első koncepcióalbum, amelyen egy magyar zenekar alkotását rögzítették, a Syrius nevéhez kötődik, amely őrzi a hetvenes évek eleji magyar progresszív rock sajátosságait.²¹ Az öttagú együttes 1971-ben Ausztráliában kiadott – majd egy évvel később Magyarországon is megjelent – lemeze, a *Devil's Masquerade* (magyar címén *Az ördög álarcosbálja*) felülírta a magyarországi technikai elmaradottságot.²² A formátum, amely a zene, a forma és a tartalom szintjén is összefüggő dalok egységét jelenti, a progresszív rockkal jött létre. A stílus szemantikai hálózatának része a másság, a nyitottság és a furcsaság konnotációja, amely tulajdonságok az előadásmódban nyertek teret. A fejlődés tudatos szándéka – amelyet már maga a *progresszió* szó is kifejez – alapjaiban hatott a hangszerapparátusra és a zenei tartalomra, amely a jazz és a klasszikus zene felhasználásával valósulhatott meg. Az újítás alapvetően a hangszeres tudás „bővítésében”, az előadás virtuozításban és a dal-szövegek témáinak „komolyodásában” mutatkozott meg (Covach 2011: 65–76). A Syrius formációjának egyik sajátossága az volt, hogy a gitáros helyett két fúvós kapott szerepet.²³ A hangszerapparátus a virtuozitás és az improvizáció megvalósításának fontos feltétele volt. A stílusbeli irányváltásokat, a zeneszerzés és a hangszeres lehetőségeinek szélesítését

20 Rajongókkal folytatott informális beszélgetések, több mint hetven rajongó által kitöltött kérdőív és a Facebookon üzemeltetett Syrius 1970–1973 oldalra érkező kommentek alapján.

21 Az első magyar koncepcióalbumnak Radnai Dániel az Illés *Human Rights* című lemezét, Kappanyos András pedig a *Nehéz az út* című Illés-lemezt tartja (Kappanyos 2020; Radnai 2022).

22 A Syrius együttes fúvósa, Ráduly Mihály a lemezt nem tartja koncepcióalbumnak, de ennek a kérdésnek a felgöngyölítésére sajnos most nem tudunk kitérni.

23 A nyugati karrier reményében, ausztrál útjukat követően, a fennállásuk utolsó fél évében csatlakozott hozzájuk Tátrai Tibor szológitáros is.

az ausztrál zeneipar hatása tette lehetővé. Nem véletlen, hogy a magyar jazzvilágban is jól ismert Ráduly Mihály, a zenekar fúvósának elmondása szerint a Syrius élőben nem szerte játszani az albumon szereplő műveket, hiszen a stúdió adta zenei lehetőségeket nem lehetett reprodukálni (Ráduly 2015). A Syrius a stúdiótechnikát a közel egy éves ausztrál út előtt, majd az azt követő időszakban itthon nyilván nem tudta úgy hasznosítani, mint a nyugati progresszív rock zenekarok. Az esztétikai változás ezért egyrészt a zenei tudásban és az ambícióban kaphatott nagyobb teret, másrészt a dalszövegek irodalmi értékében nyilvánulhatott meg. A dalszövegekben, szemben a brit zenekarokkal, így például a Jethro Tull-lal, a Genesis-szel vagy a Yessel, nem a társadalmi és politikai üzenetek, hanem sokkal inkább az ifjúság szocialista tapasztalatai domináltak.

Ahogy azt majd hamarosan látni fogjuk, a progresszív rock és a zenei underground recepciója, amely az államszocialista művelődéspolitikának is megfelelő ifjúsági sajtóban született meg, a stílus zenei sajátosságait csak részben, a dalszövegeket pedig egyáltalán nem tárgyalta.²⁴ Ez önmagában már egy olyan sajátosság, amely a magyar – Bhabha nyomán – kulturális fordítás és a populáris zenei fejlődés államszocialista kívánalmainak következtében a stílust elválasztja a nemzetközi gyakorlattól.

A „beat” új irányzata: az underground definiálása

A hatvanas évek második felétől a nyugati magaskultúra és a tömegkultúra, a szórakozás és a rockzene, a polgári liberális nézetek és „a fiatal generációk élményeit, tapasztalatait integráló baloldali felfogások” egyre nagyobb teret kaptak a magyar nyilvánosságban (Eörsi 2009: 84; Agárdi 2015: 193–194; Takács 2022: 48). Az, hogy a nyugati diáklázadások és ifjúsági mozgalmak fontos témája lehetett a kulturális sajtónak, összefüggésben áll Takács kijelentésével, miszerint „a helyes tájékozottság, a nyugati áramlatok megfelelő ismerete éppen hogy szűrőként funkcionál” (Takács 2022: 43). A magyar könyv- és lapkiadásban az „underground” kulturális kifejezésként a nyugat-európai és amerikai diáklázadások recepciójában kapott központi szerepet – a fogalomhoz a hatvanas-hetvenes évek ifjúsági mozgalmainak szinte mindegyik köthető. Az „underground zene” kulturális jelentésének alakulásában a „nonkonformizmus” és az „ellenkultúra” fogalma az államszocialista sajtóban is jelentős szerepet játszott. Az amerikai ifjúsági kultúráról releváns tudományos és szakmai szakirodalom született már a hatvanas évek végén és a hetvenes évek első felében (Sükösd 1967, 1982; Bart és Hernádi szerk. 1972; Almási 1974; Ungvári 1974). Noha, ahogy az majd a diskurzuselemzés során látható lesz, ezek a jelentések a korabeli magyar underground zene recepcióban nem kaptak szerepet.

A nyugati ifjúsági kultúráról és a korabeli brit zenei életről a *Világ Ifjúságában* (VI) jelent meg a legtöbb cikk 1969 és 1970 között. Az írások műfaja elsősorban az úti beszámoló, a szövegek jórészt londoni élményekről szóltak, és főleg politikai, vagy politikai témákkal is foglalkozó újságírók tárgyalták az akkori nyugati underground zene kérdését. A magyar zenei underground recepciójának legmeghatározóbb része a KISZ havilapjában,

²⁴ Ellenben a slágerszövegek elemzése a szociológusok és zenetudósok fontos gyakorlata volt (Lévai és Vitányi 1972).

az *Ifjúsági Magazinban* (IM) jelent meg. Ahogy már említésre került, a lap magyar zenei életről szóló szövegeiben az underground a progresszív rock szinonimájaként tűnt fel. A zenei színtérről a legkevesebb anyagot a szintén a KISZ által kiadott *Magyar Ifjúság* (MI) közölte, amely a *Világ Ifjúságával* és az *Ifjúsági Magazinnal* ellentétben hetente jelent meg. Az ifjúsági sajtó (ideértve az egyetemi újságokat, így *A Jövő Mérnökét* és az *Egyetemi Lapokat* is) e három központi lapja különböző funkciót töltött be a nemzetközi és hazai underground kultúra és underground zene közvetítésében.

Az elemzés azokat az ifjúsági sajtóban megjelenő újságcikkeket veszi sorra, amelyekben az „underground” kifejezés szerepelt és a magyar zenei életről szólt. Ezek a cikkek azok, amelyek bevezették és megszilárdították az underground-fogalmat a populáris zenei diskurzusban a hatvanas-hetvenes évek fordulóján. Mivel a magyar zenei underground szinte teljes korabeli recepciója az *Ifjúsági Magazinhoz* kötődik, ezért egy-két példától eltekintve e lap cikkeiben érhető tetten a „szöveges stílus-teremtés” kulturális gyakorlata.

A nyugati progresszív rockzene bemutatásának fontos tere volt a magazin 1970 májusában indult „Zenebona Böngészde”, azon belül pedig a „Beat-lexikon” sorozata, amely minden számban 5-5 nyugati zenekart mutatott be, melyek közül egy mindig a progresszív rockhoz, undergroundhoz volt sorolható. A „Zenebona Böngészde” első része a beat kezdeteként a Beatles *Love Me Do* című dalát jelöli ki, és azt írja, hogy „a szakemberek a 70-es éveket az underground zene és a progresszív beat nagy évtizedének ítélik meg” (*Ifjúsági Magazin* 1970e: 36). A sorozat áttekintést ad a nyugati zenei világról és a szakki-fejezésekről, amelyeket a nyugati populáris zenei újságírás használ.

A vizsgált korpusz fontos részét képezik azok az anyagok, amelyek elsőként definiálták a brit underground zenét. Az elemzés kezdéseként az underground zene első három, az ifjúsági sajtóban publikált definícióját fogjuk szemügyre venni.

Az „underground zene” és az „underground stílus” kifejezések először 1969 októberében *A Jövő Mérnökében*, egy háromrészes cikkben jelentek meg. A „Találkoztam John Lennonnal (Varannai István Beatles-földön)” sorozat a Párizsban és Londonban járó popzenész élményeiről és a progresszív rockhoz köthető nyugati zenészekkel való találkozásairól számolt be (Koltay 1969c: 8).²⁵ A „beat” kifejezés ebben az interjúban főképp a nyugati nonkonformizmusra utalt, mely fogalmat az írás egyébként nem használta.²⁶

Varannai élménybeszámolójában egy kalap alá vette a beatet és a jazzt, ami a zenei stílusok kiforratlanságára mutat rá. A rockzenét jelölő ellenzékiesség, a populáris kultúra és tömegkultúra, a népszerűség, továbbá az ideológiai megfelelés mértéke és jelenléte ugyanúgy összemosódott, mint a formálódó zenei stílusok közti határvonalak. Az underground zene legelső definícióját Varannai belsősként, a magyar zenészsakma tagjaként²⁷ fogalmazta meg, igen egyszerűen: „az itt játszó King Cromson [sic!] nevű együttes a jelenleg igen divatos, úgynevezett underground zenét játssza, ami magyarul dzsesszes elemekkel tarkított beat-zenét jelent (Koltay 1969b: 4). A záró részben további jelölőt párosított a

25 Megemlített zenészek és zenekarok: Jimi Hendrix, Stevie Winwood, King Crimson, Nice, The Taste, The Who, Deep Purple. Az interjú második részében Varannai John Lennonnal való találkozásáról vallott (Koltay 1969).

26 Az első olyan magyar nyelvű anyag, amely a populáris zenét tárgyalta, és azzal összefüggésben használta a nonkonformizmus terminusát, az *Ifjúmunkás*ban jelent meg, és a hippiket a jazzhez kötötte (D. Haraszi 1968: 6).

27 Varannai István a korai Syriusnak is tagja volt, legtovább az Echo együttesben játszott, billentyűsként és énekesként.

stílushoz, miközben leírta, hogy terveik szerint együttesével, az Echóval az underground elemeket, így az „improvizatív zenét” építik majd be zenéjükbe (Koltay 1969c: 8).²⁸ A Neoton ehhez hasonló tervéről tudósított a sajtó pár hónappal később: „minden stílust játszani szeretnének, a vokális zenén át az undergroundig” (Szatmári 1970: 12). Mind a két együttes a korabeli mainstream irányzathoz tartozott. Mindez a nyugati kulturális transzfer képlékenységét tükrözi, és azt is, hogy a fogalom hibriditása lehetővé tette a zenei szempontból nem helytálló, homályos használatát.

A korszak ideológiájához híven az Echo együttes vezetője az angol fiatalokról kritikusan szólt. „Hosszú haját viselnek, színesen öltözködnek, és azt hiszem, nem sértem meg őket, ha azt mondom, hogy közönyösek” (Koltay 1969: 4). Mivel a magyar zenei underground recepciója a nyugati ifjúsági kultúrára nem hivatkozott, a tanulmány tárgyához ez a megjegyzés csak egy adalék. Az már külön kérdés ugyanis, hogy a korabeli magyar kulturális sajtó hogyan viszonyult a nyugati ifjúsági mozgalmakhoz, és hogy a nyugati ifjúsági kultúra és a magyar underground zene recepciója között milyen alapvető különbségek figyelhetők meg.

Míg Varannai az underground irányzatot divatosnak tartotta, addig Tardos Péter szerint „ha egy-egy dal [...] mégis népszerűvé válik, megjelenik a slágerlistán, akkor automatikusan megszűnik az underground zenéhez való tartozása” (Tardos 1970: 16). Később az államszocialista kultúrpolitika támogatásának fényében meghatározott népszerűség a magyar underground-státusz kizáró okává vált, a túrt–tiltott–támogatott kategóriák közül részben a tiltottal, részben a túrttel azonosították. Tardos a *Világ Ifjúságában* ugyancsak angliai útja kapcsán írt a londoni underground zenéről. A címadással – „A fejnek szól: A beat-zene új ága, az underground muzsika” – egyszerre pozicionálta az undergroundot a beatzene részeként, egyúttal el is határolta attól. A szövegben a magyar zenei undergroundra alkalmazott jelölők sorra bukkantak fel, így az „új”, az „izgalmas”, az „eddig nem hallott”, az „ötletes meghangszerelés”, a kottaismeret, a figyelem a közönség részéről, a tánc és taps hiánya, a „gondolkodásra készítő szövegek, meghökkentő muzsikák, a tagadás szelleme”, az „ész” és a „szabadság”. Továbbá a „nonkonformista zene”, amely Tardos fordításában a „közizlésnek való ellentmondást” jelentette, és amely kifejezést, mint kitértünk rá, a magyar underground zenéről szóló írások egyébként nem használták (Tardos 1970: 16). Tulajdonképpen ez az egyetlen olyan magyar nyelvű anyag, amely az ifjúsági sajtóban jelent meg, és használta ez utóbbi szókapcsolatot. Az underground kötődését a magaskultúrához a szerző szintén megjelenítette: az egyik brit zenésznek „Beethoven, Bartók és Cézanne voltak az ideáljai” – írta (Tardos 1970: 16). Bartók a hetvenes évek elejétől a magyar progresszív rock és a magyar free jazz legelemibb hivatkozási pontjává vált. Bartók zeneszerzői tevékenysége a kortárs klasszikus zene tájékozódását is meghatározta. Azt se felejtjük el, hogy a zeneszerző a nemzetközi progresszív rocknak is inspirációs forrása volt, noha a korabeli sajtó az angolszász Bartók-feldolgozásokról, például a brit Emerson, Lake and Palmer *The Barbarian* című művéről (1970) nem tett említést.²⁹ Egy

²⁸ Az írásban a marxizmus dicséretére is felfigyelhetünk. „A híres londoni temetőbe is ellátogattam, ahol megnéztem Marx Károlynak, a történelem egyik legnagyobb alakjának a síremlékét” (Koltay 1969: 4).

²⁹ Az *Ifjúsági Magazin* „Beat-lexikon” sorozata 1972-ben az alábbiak szerint definiálta az undergroundot. „Angol szó, földalattit jelent. Művészeti vonatkozásban először az amerikai filmek újat akaró csoportját illették ezzel a jelzővel. Az igényes, különleges hanghatásokkal dolgozó, improvizatív jellegű, elvontabb zenét hívják ma undergroundnak a beat-világban. Persze, ami ma még underground, az holnap befogadottabb, népszerűbb zenévé válhat. Példa erre a Led Zeppelin muzsikája is” (*Ifjúsági Magazin* 1972: 48).

évvel később jelent meg Tardos *Beat kislexikon* című kötete, amelyben az undergroundot „kissé elvont muzsikaként” írta le. Az irányzat követői „szövegükkel gondolkodásra készítik hallgatóikat” (Tardos 1971: 147).

Varannainál az élmények és a benyomások átadása volt a fő cél, Tardos pedig célzottan az underground zenét járta körbe. A két londoni beszámoló azonban azonos elemeket is tartalmaz. Azon túl, hogy összemosták a mainstream és az underground zene színtereit, az elbeszélők szemtanúkként bennfentességüket igyekeztek bizonyítani. Nemcsak személyes élményeik leírásával tették ezt, de az arra való utalással is, hogy személyesen találkoztak híres zenészekkel. Az is közös a két szövegben, hogy az „underground klubélet” rejtelmisségét sejtették, annak „sötétségét” emelték ki.

A harmadik definíciót, egy hónappal Tardos írását megelőzve, az *Ifjúsági Magazin* közölte 1970 januárjában. Az ifjúsági sajtó ekkor használta először a „progresszív beatet” az „underground” szinonimájaként. Az irányzatot Elek Lenke újságíró, aki az underground zenéről rendszeresen írt a teljes évfolyamban, többek között a „zenei kísérletezéssel” és a népszerűség hiányával jellemezte.

A progresszív beat, a white blues, az underground-zene képviselői (mint például a Led Zeppelin, a Nice, a Moby Grape, az Idle Race) kevés lemezt jelentetnek meg, inkább zenei kísérletezéssel foglalkoznak. A soul-zene legnagyobb interpretálói is csak egy-két kislemezt bocsátanak ki évenként, ezek nem is olyan népszerűek, mint a hatalmas lemezsámot elérő rágóumi-zene felvételei (Elek 1970: 34).

A definíció egy több oldalas cikkből, a „Pop Múzeum”-ból származik, amelyben a szerző az amerikai slágeripar karakterisztikus vonásait, a sztárság és a múlandóság jelenségét tárgyalta. Eleknél a soul, a blues és a progresszív rock a populáris zeneipar perifériájára szorult stílusokként egyaránt az undergroundot jelölték. A stílusok közti esztétikai kapcsolatra nem tért ki, de kiemelte a zenei irányzat két akkor jellegadó vonását, így annak „újszerűségét” és a zeneiparban betöltött „periferikus státuszát”. Olvasatában a slágeripar működését azok a zenészek tudják megkerülni, akik az „egyéniségük megőrzésével képesek alkalmazkodni az állandóan változó divathoz”. A populáris zeneipar kritikájával keretezte az underground – mint változás és mint egyéni hang – szükségességét és szükségűségét. Tardoshoz hasonlóan Elek is alapvetőnek tartotta a sláger és a népszerűség viszonyának vitatását az underground meghatározásában, bár máshonnan közelítette meg a kérdést: „[a] sláger és a zenei népszerűség fogalma nem kötődik feltétlen egymáshoz” (Elek 1970: 33). Az esztétikai érték és a népszerűség azonban egymást kizáró minőségekként jelentek meg mind a kettőjüknél.

Az *Ifjúsági Magazin* írásai általánosságban véve az underground stílus nyugati népszerűségét hirdették. Ez egyrészt nyilván arra utal, hogy az underground nyugati és itthoni kulturális státusza még kialakulóban volt. Másrészt az is feltételezhető, hogy a lap a népszerűség ellentmondásos használatával részben feloldotta az új zenei stílusokban rejlő lehetséges ellenkulturális jegyeket.

Az „underground stílust” az *Ifjúsági Magazin* 1969 decemberében használta először, amely kifejezéssel Molnár György és Mihály Tamás beatzenészek definiálták kedvenc zenei irányzatukat (*Ifjúsági Magazin* 1969: 31–33). Az újságban az „underground” terminus a magyar populáris zenére vonatkoztatva 1970 áprilisában jelent meg először az „Akik

valami egészen újjal próbálkoznak” című írásban, amely a progresszív rockot itthon elsőként játszó Syrius új felállásáról³⁰ szolt (*Ifjúági Magazin* 1970d: 35). A tájékoztató cikk funkciója nem csak az együttes bemutatása, zenéjük meghatározása és a zenekar elhelyezése volt az ifjúság kulturális életében: ezzel az írással vette kezdetét az 1970-es évfolyamban igen aktív diskurzus a magyar zenei undergroundról és progresszív zenéről, ezért részletesebben is kitérünk rá.

Az írásban az underground kétszer szerepelt melléknévként. A kifejezés egyrészt a „földalatti” klubzenére, másrészt a Traffic és a Blood, Sweat and Tears zenéjére utalt, amelyhez a szerző a Syrius zenéjét hasonlította.³¹ A cikk szerkezete hármastagolású, három olyan viszonyítási pont köré szerveződik, amelyek a magyar underground meghatározását alapozták meg. Ez a három pont a következő. 1) A táncdalfesztiválok nagy ismeretségre szert tett „rég” Syrius felállásának szembeállítását a táncdallal és közvetetten a mainstream rockzenei kultúrával, az akkori beattal.³² 2) A szokatlan és az ebből adódó marginális kulturális státusz dekódolása: „[m]ár a felállítás és ebből adódóan a zenekar hangzása is szokatlan”; „saját muzsikájuk elfogadtatásáért »küzdenek«”. 3) Az underground összekötése a jazzel, egyrészt a „supergroup/szupergroup” terminus használatával, amely „a jazz világában régóta ismert dolog”; másrészt Ráduly Mihály fúvós szerepének hangsúlyozásával, aki „a jazz világból érkezett”; harmadrészt a „jam session”-re való utalással: „így lehetőség nyílik arra is, hogy soha együtt nem játszó muzsikuskok »beszálljanak« egy-egy alkalmi együttesbe, és ott rögtönözve közösen muzsikáljanak”.³³ A jam session zenei gyakorlatát a leírásban a szokatlanúsággal jelölte, és a jazz irányába „terelte” a populáris zenét. Az írás azonban e szokatlanúság ellenére a Syrius új felállását is a mainstream kultúrában helyezte el, amelynek az előző felállítás is a része volt. Fontos megjegyzése a szerzőnek, hogy a zenekar bemutatkozásán szinte csak a szakma vett részt, amely legitimálta őket a populáris zene színterén: „mindössze hatvan vendéget hívtak meg, köztük sok ismert muzsikust”. Ezzel, és hogy „friss elképzeléseikről” ejtett szót, komoly elvárásokat is támasztott a Syrius felé (*Ifjúági Magazin* 1970d: 35).

Az „underground muzsika” szókapcsolat először a „Mini: Egyéni hangszerelés” című cikkben, az *Ifjúági Magazin* májusi számban tűnt fel (Elek et al. 1970a: 30).³⁴ Az előzőekben már kifejtett Vitányi és Tardos által megfogalmazott kritériumokat – legalábbis e cikk alapján – legdirektebb formában a Török Ádám és a Mini valósította meg. Az együttes frontembere egy nyilatkozatában ki is fejezte, hogy együttese „nehéz” zenét játszik. „Két Bartók-feldolgozást is bemutatunk »Szupernóva« címmel. Szeretnénk a magyar népzene felhasználni, megismertetni a közönséggel” (m. zs. 1971: 1). A Kexet a júliusi szám nevezte először undergroundnak, a zenekar tagjainak hangszeres tudását méltatva a „Segítség

30 Az új felállítás tagjai: Orszáczky Miklós (basszusgitar és ének), Ráduly Mihály (szaxofon és fuvola), Veszelinov András (dob), Pataki László (billentyűs hangszerek) és a zenekar alapítója, Baronits Zsolt (szaxofon).

31 A Blood, Sweat and Tears zenekart az amerikai sajtó a progresszív rock mellett a jazzrockhoz is kötötte (lásd Fellezs 2011). A két stílus pluralitását a hibriditás közös minősége oldja fel.

32 Az *Így mulat egy beates magyar úr* az 1968-as Táncdalfesztiválon nagy sikert aratott. Ekkor Pápai Faragó László volt a zenekar énekese.

33 Rádullyal az újság nem sokkal később közölt egy interjút is, amelyben ő maga is jobb híján az underground stílussal határozta meg a Syrius zenéjét (Breitner et al. 1970a: 30).

34 Az „underground zene” kifejezésének használata az ifjúági sajtóban 1970-ben (24 alkalom) és 1971 (24 alkalom) kiugró. Következő csúcspontját 1985-ben érte el (27 alkalom).

gitárral, dobbal, orgonával” című cikkben. „Az elsőként fellépő Kexék egy »underground« ihletésű groteszk improvizációt adtak elő – remekül” (Elek, Hegedős 1970a: 30). A zenekar 1969 júniusában még az amatőr zenekarok sorában tűnt fel a *Képes Újságban* (Hajduska 1969: 19).

Egészen augusztusig a magazin nem vette egy kalap alá a Kexet és a Syriust. Ekkor Mészáros Márta *Szép lányok, ne sírjatok* című, 1970-es filmjéről adott hírt, amelyben mind a két zenekar szerepelt, az anyag azonban meglepő módon csak a Syriust kötötte az undergroundhoz (Elek és Hegedős 1970b: 30). Mészáros filmje a zenei underground képi reprezentációjának is tekinthető, amelyben visszaköszöntenek a *Világ Ifjúságában* megjelent londoni úti beszámolók leírásai, az általuk közvetített williamsi *érzésstruktúra*, az underground klubélet rejtelmessége és „sötétsége” (Williams 1998).

A magyar zenei underground alapja

A hatvanas évek végétől megfigyelhető, hogy a populáris zene fejlődésével párhuzamosan az ifjúsági sajtó is változásokon esett át. Ennek a folyamatnak volt a része, hogy az underground fogalmához kapcsolt stílusok és zenekarok bemutatásának jelentős elemévé a tudás és az abból is fakadó érték vált. A tudás a hangszeres-technikai képzettséget, a zeneelméleti jártasságot jelentette, amely a klasszikus zenéhez és a jazzhez hasonló értéket adhatott egy stílusnak.

A következő rész azt tárja fel, hogy a magyar zenei underground recepciójának szövegei hogyan jelenítették meg a kultúrpolitikai-tudományos elvárásokat is kifejező tudás kérdését. Az utalás a zenei és hangszeres képzettségre ugyanis lényegi megkülönböztető eszköz volt a szerzők kezében ahhoz, hogy elhatárolhassák és más zeneként helyezhessék el az általuk undergroundnak nevezett, a jelzővel kitüntetett együtteseket az addig ismert zenei színtéren belül. A szeptemberi számban publikált, a kultúrpolitikának címzett cikk, amelyre a tanulmány hamarosan részletesen is kitér, így fogalmazott: az underground zenekarok „rengeteg tanulás és gyakorlás után eljutottak hangszerük és a zene igazán mély megismeréséig” (Dozvald et al. 1970: 31).

Az 1969 és 1973 közti időszakot tekintve a „hangszertudás” és a „zeneértő” kifejezések az *Ifjúsági Magazinban* hét, illetve négy alkalommal, a *Magyar Ifjúságban* tízszer, illetve kilencszer jelenik meg. Mégis, a két kifejezés egyszerre csak egy cikkben szerepelt, mégpedig egy Adams Annával és az LGT akkori tagjaival, Frenreisz Károllyal, Laux Józseffel, Presser Gáborral és Barta Tamással készített interjúban, amelyben a zenészek a Great Western Express fesztiválról számoltak be (Elek 1972: 49).³⁵ A „szolfézs” a *Magyar Ifjúságban* a vizsgált időintervallumban hatszor, az *Ifjúsági Magazinban* csak kétszer szerepel. A *Világ Ifjúságában* e három kifejezésnek nem volt relevanciája.

Az alkotói hozzáértés követelményének részeként a „hangszertudás” az ifjúsági sajtóban legelőször a Kex-együttest bemutató cikkben jelent meg 1969 júniusában, jóllehet az írás még nem használta az underground kifejezést. Az együttes konnotációi a

³⁵ A történet érdekessége, hogy ez pontosan az a fesztivál, amelyre Baronits visszaemlékezései szerint a Syrius helyett az LGT-t küldték ki. Bár mindez hivatalos okiratokkal egyelőre nem igazolható (Fekete 1999).

„szabálytalanság”, a „szokatlanság”, a „furcsaság”, a „látványosság” és a „humor” voltak, bár ezek a jelzők inkább a dalszövegekre, semmint a zenére utaltak. A zenei képzettség kérdése az együttes két tagja, Bianki Iván felsőfokú és Doleviczenyi Miklós középfokú zenei tanulmányai kapcsán vetődött fel (*Ifjúsági Magazin* 1969: 32–33). Az *Ifjúsági Magazin* az 1969. decemberi számában a „Bemutatjuk Baksa Soós Lászlót” című cikkben (János helyett Lászlót írtak) is kitüntetett szerepet szentelt a hangszertudásnak. „Legfőbb jellemzője a sokoldalúság, több hangszeren is egyformán jól játszik, de kedvenc hangszere a gitár”. A cikk még kiemelte az énekes „szokatlan gondolati igényességét” és a József Attila-versek megzenésítését: „[l]egfőbb törekvése, hogy még jobban elmélyítse szövegeinek gondolatosságát és a zenei megfogalmazásban is új utakat keressen” (*Ifjúsági Magazin* 1970f: 37).

Az *Ifjúsági Magazin* szeptemberi száma a kibontakozó underground szcéna recepciójának programadó tételét közölte, amelyben megszólította és számonkérte a kultúrpolitika 3T (támogatott, túrt, tiltott) rendszerét. A „Poptárlat” rovat külön írt a szuperegyüttes jelenségéről, nemcsak hazai, hanem nemzetközi kitekintéssel is.³⁶ Ez a szám visszamenőleg mérföldkönek tekinthető a magyar populáris zene sajtódiskurzusában. A „Támogatást az igényes zenének!” és a „Szuper együttesek” című cikkeket egymás után közölték, illetve ebben a lapszámban írtak a *Szép lányok, ne sírjatok* című filmről is. Azáltal, hogy a szuperegyüttes-válogatásba a Sirius három tagja is bekerült, a „supergroup” az underground egyfajta inverz párjává és a kultuszképzés olyan alapelemévé vált, amely a legjobb magyar zenészek közösségével állította fel az értékes magyar populáris zene mércéjét. Az IM egyetlen szuperegyüttes-válogatását, amelyet amerikai példa nyomán szerveztek meg, abból a szempontból is érdemes szemügyre venni, hogy a korszakra jellemző állandó tagcsere a zenekarokban különleges atmoszférát kölcsönzött az újabb stílusok megjelenésének.³⁷ A felhívást a júniusi szám adta közre.

1969 az együttesek szétválásának és az újraalakulásának éve volt. A régi nagy zenekarok tagjaiból létrejöttek a szuper-, a csúcseyüttesek. Ám ezek legtöbbször csak annyiban voltak nagyszerűek, amennyiben a sajtó annak nevezte őket (Elek et al. 1970c: 31).

Az utóbbi mondattal a „Szuper együttesek” című cikkben az *Ifjúsági Magazin* saját diskurzuskezdeményező pozícióját nyilvánította ki. Az írás nem határozta el egymástól egyértelműen a hazai és a nemzetközi helyzetet, és feltételezhetjük, hogy tudatosan tett így.³⁸

36 A „Poptárlatot” 1970 márciusában indította el az újság, és nem maradt meg sokáig. Azonban az első magyar zenei underground-hullám recepciójának jelentős részét ez a rovat közölte. „A formai kezdeményezéssel szeretnénk gazdagítani a tartalmat is, a tényközlést, a szimpla tájékoztatást gyakrabban egészítjük ki értékeléssel, bírálattal. Szándékunk továbbá, hogy »tárlatainkon« – a népszerű hazaiak és külföldiek mellett – gyakrabban adunk helyet új, egyelőre még kevésbé ismert együtteseknek is” (*Ifjúsági Magazin* 1970: 30). Ez a rovat szemlélteti, hogy a mainstream és az underground mely pontokon is olvadt össze a hatvanas-hetvenes évek fordulóján.

37 A szakmai szavazáson (89 zenész) „[e]lsőpró győzelmet aratott Ráduly Mihály és Orszáczky Miklós. Szinte az összes szavazó őket jelölte a fúvós-, illetve énekesi és basszusgitárosi posztra” (1970 Szerintetek és szerintünk – Ők a legjobbak). A szakma elismerése már ekkor jelentős, ahogy később, a visszatekintő diskurzusban is. Az elkülöníthető, de a rajongók reflexióival össze is csengő beszédmódban a Sirius, Orszáczky Miklós és Ráduly Mihály példaképként jelenik meg.

38 Amit még érdemes megfigyelni, hogy a *New Musical Express* 1969-es szuperegyüttes-összeállításában a rajongók is a progresszív rock irányzatához csatlakozó zenészeket választottak, így Stevie Winwoodot (aki a Spencer Davis Group 1967-es budapesti koncertjein már nem, de a Traffic együttesrel Magyarországon is fellépett 1968-ban) és Jimi Hendrixet.

A „szuperegyüttes” kifejezést két értelemben használta, már itt utalva a rajongói és szakmai szavazás különbségére is, hiszen – amit nyomatékosítottak a szuperegyüttes-válogatással kapcsolatban is – előbbit az élmény, az érzés, utóbbit a tudás alakítja. Az eredményhirdeteskor megfogalmazott kommentárokból, amelyeket a következőkben ismertetek, szintén ez az elv tükröződik. A nemzetközi szuperegyüttesekről szóló cikkben a szerzők elítélték például a Beatlest, mondván, hogy „alapfokon” játszanak. Miközben ehhez a zenekarhoz köti a nemzetközi zenetörténet a koncepcióalbum, így a progresszív rock születését is.

A szerkesztőség az ugyancsak ebben a lapszámban megjelenő, „Támogatást az igényes zenének!” című írásban a hivatalos szerveket szólította fel. „A beatzene nemcsak zenei stílus, hanem ízlésformáló erő is”. Az írás több ponton is hasonlatos Maróthy János korábban idézett vitaindító írásával. Az értekezés a népszerűség és az igények kérdésével indult, a beat ízlésformáló erejét hangsúlyozta, majd a megjelölést problematizálta: „a beat rengeteg stílus gyűjtőfogalma; értékes, de értéktelen irányzatokat is takar.” A „korábbi beathez képest” az underground „zenei többletet ad”. Az írás egyedül „a nívós Syrius”-t említi a magyar mezőnyből.

Valószínűleg a beat minden szakértője egyetért azzal a megállapítással, hogy a beatzene legmagasabb zenei színvonalon álló irányzata az underground zene. Olyan jazzes elemeket hordoz magában, amelyeknek megértése és szeretete zenei kultúrát is követel. Határstílus a jazz és a klasszikus beat között. Aki meghallgatja a Traffic, Nice, Taste, Led Zeppelin, Jethro Tull vagy az újjá alakult Cream-együttes lemezeit, megérti milyen zenei többletet ad az underground muzsika a korábbi beathez képest (Dozvald et al. 1970: 30–31).

Az undergroundot a szöveg fokozatosan – mintegy a kulturális hierarchiát bemutatva – kötötte hozzá a jazzhez, a free jazzhez, ahonnan a szerzők szerint „már csak egy lépés a XX. századi modern zeneszerzők – Bartók, Sztravinszkij, Berg, Honegger, Britten – művei”. A véleménycikk kiemelte a rock fejlődésének lehetőségeit, és azt is, hogy szakértőkre van szükség ahhoz, hogy értékét, a rocktól való eltérését és annak minőségét mérlegeljék. Ez az anyag az IM szerkesztőségi kiáltványának is tekinthető, amely a magyar underground zenének értelmezési keretet adott, és amellyel az újságírók a kultúra értékelésében elfoglalt pozíciójukat megerősítették. A leírás szerint 1) a rock fejlődése, a progresszív rock és az underground alapvető hozzávalói a jazzes elemek, 2) a befogadói kompetencia követelése zenei többletet nyújt, 3) az underground közeledik a free jazzhez és a 20. századi zeneszerzőkhöz, illetve 4) nem népszerű. Ezeket a tulajdonságokat, ahogy azt láthattuk, már az eddig idézett cikkek is megfogalmazták.

Nem azokra gondolunk, akik nívótlanul utánozzák a külföldön divatos underground-együttesek könnyebb számait, hanem azokra, akik rengeteg tanulás és gyakorlás után eljutottak hangszerük és a zene igazán mély megismeréséig (Dozvald et al. 1970: 31).

A szöveg nemcsak átkeretezte a populáris zenéhez való szakmai hozzáállást, de párbeszédet is kezdeményezett a kultúrpolitikával. Az újságírók felvetették, hogy részesüljenek nagyobb anyagi támogatásban az underground képviselői, mint a „népszerű beategyüttesek”. Vagyis, a magas- és a tömegkultúra közti különbséget tárták fel, és rávilágítottak, hogy a magaskultúrának, amelynek az underground is része, szüksége van intézményi támogatásra, hiszen az piaci alapon nehezebben tartja fent magát. Továbbá erkölcsi elismerést

követeltek annak a zenének, amely az elismerést „egyelőre csak »szakmai szinten«” kapta meg (Dozvald et al. 1970: 30).

Az októberi számban a szupereggyüttes-válogatás eredményhirdetése mellett underground-témában megjelent egy interjú Ráduly Mihállyal is, valamint egy írás az 1969. augusztusi Woodstock fesztiválról. Ráduly a Syrius zenéjéről az alábbiakat fogalmazta meg: „[u]nderground-zenét játszunk – ez a meghatározás nem pontos, afféle támpont csupán, hogy mire is kell gondolni” (Breitner et al. 1970a: 30). Míg a rajongói szavazás alapján összeállt szupereggyüttesben az akkori Metró és az Omega, addig a szakmai válogatásban a Syrius zenekar tagjai domináltak: Ráduly Mihály a fúvós, Pataki László a billentyűs, Orszáczky az énekes poszton került be. A szerkesztőség a rajongói szavazatok alapján összesített eredményt így kommentálta, amely izgalmas reflexió a tudás és a népszerűség közti, a művelődéspolitikai által is gerjesztett ellentétre:

Reméljük, nem vagyunk ünneprontók, ha leírjuk, bizony, nem mindenki tett eleget annak a kérésünknek, hogy ne a népszerűség, hanem a zenei tudás alapján szavazzon (Breitner et al 1970c: 31).

A nyolc nyertes közül csak Fülöp Ervint és Radics Bélát mutatták be külön, és kitértek arra is, hogy Radics kedvenc itthoni együttese a Syrius.³⁹ Ahogy Radicsot (Jimi Hendrix, Cream), úgy Fülöpöt is a progresszívebb, pszichedelikus vonalhoz kötötték azzal, hogy fuvolaszólóit a Jethro Tull stílusával illették.

A novemberi szám Orszáczky Miklóssal, a Syrius frontemberével közölt beszélgetést, aki a szakmai zsűritől énekesként a legtöbb szavazatot kapta. (Basszusgitarósként is ő állt az első helyen, de mivel több szavazatot kapott énekesként, így a második helyezett nyerte el a basszusgitaros posztot.) Orszáczky véleménye ugyancsak reflektált az underground magyarországi jelentésének alakulására. „Sohasem kerestem a népszerűséget. Nem örülnék annak, ha a mi zenénk a slágerrajongók kedvence lenne”. Az énekes-basszusgitaros a stílus nyomán a Blood, Sweat and Tears és a Chicago együttest említette. A kérdésre, hogy „Underground muzsikus vagy?”, így válaszolt: „Itthon mi játszottuk először ezt a stílust. Nem tartom szerencsésnek a kifejezést. Mi »Syrius«-zenét játszunk”. Azt azonban hangsúlyozta, hogy ha a közönségé annyira nem is, „a szakma elismerése fontos” (*Ifjúsági Magazin* 1970/11: 34). Az 1970-es évad utolsó, decemberi számában Nyögéri Ferenc, az Integrál együttes gitárosa fogalmazta meg, hogy a hetvenes évek nagy lehetősége az „underground stílus” (*Ifjúsági Magazin* 1970b: 37).

Konklúzió

Az underground korai zenei recepciójának bemutatásával, amely elkülöníthető a korabeli nyugati underground kultúra globális és politikai témákat mozgó recepciójától, a fogalom jelentéshálózatának kiépítését és egy műfajalkotás folyamatát figyelhettük meg. 1969-ben a nyugati ifjúságról többnyire a brit és a német sajtóból átvett írások jelentek meg

³⁹ Fülöp Ervin az Atlas, később a Sprint és az Old Boys tagja volt, Radics Béla pedig a Sakk-Matt, a Tűzkerék, később a Taurus gitárosaként tett szert nagy népszerűsége.

magyar nyelvű fordításban, javarészt a *Valóság*ban. A folyóirat a fordítások által az undergroundot a korabeli nyugati ifjúsági kultúra, a diáklázadások és a hippimozgalom, valamint az 1970-től használatos nyugati „ellenkultúra” kifejezés általános jelölőjeként vezette be. Míg a nyugati ifjúsági kultúráról – különösen a nyugat-németországi viszonyokról – szóló magyar nyelvű anyagokhoz elsősorban társadalmi-politikai jelentés és társadalomkritika társult, addig az underground kifejezést a magyar ifjúságot tárgyaló írások kulturális-esztétikai értelemben használták. A zenei újságírás az underground terminus használatának bevezetésével párhuzamosan kezdte el megcáfolni a populáris zene szórakoztató funkcióját. Egyszerűbben szólva, az underground-fogalom a cáfolat eszközévé vált.

A legnagyobb ellentmondás a hatvanas-hetvenes évek Kádár-kori zenei underground és a korabeli nyugati ifjúsági kultúra, illetve a nyolcvanas évek hazai alternatív zenei szcénája között az, hogy előbbinek nem volt saját nyilvánossága: a mainstream (központosított, államszocialista) média hozta létre. A magyar zenei underground egyéni, közösségi és társadalmi vágyakat testesített meg. Az underground-fogalomhoz képest igen bőnek tekinthető recepció ellenére a magyar sajtónak azonban hiányossága, hogy a progresszív rock dalszövegeivel, amelyek korabeli társadalmi és politikai kérdéseket is feszegettek, egyáltalán nem foglalkozott. A hiány szintén az ideológiának való megfelelésből fakadhatott, hiszen míg a zenéről elvonatkoztatva is lehetett írni, addig a szöveg már politikai tartalommal átfordítható lett volna.

Az underground kultúrába ágyazható brit progresszív rock születésekor az ellenkultúrával és a hippimozgalommal is összefüggésben állt. Azonban a korabeli magyar zenei underground recepcióját – és itt szó sincs a nyolcvanas évek *new wave* vagy alternatív zenekarairól és a punk stílusról – a visszatekintés ruházta fel politikai jelleggel. Az írások nem, vagy csupán a formabontó előadásmód okán utaltak például a Kex ellenkulturális szerepére. A kifejezés később már itthon is olyan megnyilvánulásokat, értelmiségi csoportokat, zenekarokat jelölt, amelyek szemben álltak a kultúrpolitikával (Havasréti és K. Horváth szerk. 2003). Az ifjúsági sajtó annak érdekében, hogy a kifejezést a magyar populáris zenére alkalmazhassa, azzal párosíthassa, azt részben megfosztotta nyugati jelentéseitől; tisztán zenei értelemben használta, és a zeneszociológiai írásokban is hangsúlyos irányelveknek megfelelően alakította ki a fogalom jelentését. A diskurzusból a populáris zene művelődéspolitikai irányelvek alapján is elismertethető értékét két szempont biztosította: az esztétikai fejlődés és az esztétikai összetettségéből fakadó alkotói és befogadói tudás előtérbe helyezése. A fejlődést egyszerre garantálta a szórakozás meghaladása és a tudás feltétele. Az underground a fejlődés szinonimájává vált. Az államszocialista sajtóban ezért az underground két, egymással összefüggő, de egymástól el is választható jelentése jelent meg: a nyugati, a kritikusabb kapitalista és a szocialista esztétikai változat. A magyar és a nyugati „underground” közti különbség fontos eleme, hogy az ifjúsági sajtóban a szó hangsúlyosan a populáris zene vonatkozásában került elő.

Az *Ifjúsági Magazin* a populáris zene esztétikai fejlődésének nyomán fogalmazta meg az alkotói-befogadói tudás követelményét, amelynek része volt az elmélyült figyelem. A populáris zene hallgatásához szükséges új magatartást azokhoz a határműfajokhoz kötötte, amelyek akár apró lépésekkel is, de közeledtek a klasszikus zenéhez és a magyar népzenehez. Ennek ellenére a populáris kultúra változásának a klasszikus zenei kritika adaptálása nem vált részévé. Nem úgy, mint Angliában (Gendron 2002). A magyar zenei

undergroundot publicisztikai és a tájékoztatást szolgáló sajtóműfajok határán létrejövő szövegek alkották. A műfaj definíálását célzó újságírói gyakorlat fontos sajátossága volt a nyugati terminusok átvétele mellett az, hogy a zenepedagógiai és zeneszociológiai írások kifejezéseit is hasznosította, ahogy az is, hogy egyes kifejezések a klasszikus zene és a jazz fogalomtárából kerültek át a populáris zenét leíró szövegekbe. A recepció szótárának és tematikájának kialakítása összefüggésben állt a populáris zene kulturális legitimációért folyó küzdelemmel is. Az olyan kifejezések, mint a „supergroup/szupergroup”, a „jam session” és az „improvizáció”, óhatatlanul hozzáöttek az undergroundhoz. Az ifúsági sajtó az új irányzatot abban a klasszikus zenei életből átvett elitista keretrendszerben tárgyalta, amelyben az elsődleges mérce a zenei műveltség és a bizonyítható hozzáértés.

A progresszív rockot, majd később a jazzrockot felölelő magyar zenei undergroundot, ahogy Nyugaton az ekkor kialakuló észak-amerikai fúziós zenét, olyan „folyékony” kulturális konstrukciónak tarthatjuk, amely azóta is közvetít társadalmi, politikai és esztétikai jelentéseket (Bauman 2000).⁴⁰ A folyékonyosság az undergroundra jellemző stílusok – elsősorban a jazz, a rock és a népzene ötvözetei – párhuzamosságát és hibriditását, az underground más stílusok felé való nyitottságát érzékelteti.⁴¹ Az underground terminus önmagában számtalan kulturális és társadalmi gyakorlatot, régi és új zenei műfajt, stílust jelölhet, őrizhet meg és fogadhat be, illetve vethet le magáról. Ráadásul a sztereotipikus Nyugat–Kelet, kapitalista–szocialista szembenállást, és az ebből, valamint a magas- és a népszerű kultúra közötti különbségtételből fakadó nonkonformista értelmezés képlekenységét is jelzi.⁴² A kifejezés pont e képlekenység miatt válhatott a társadalmi és a kulturális hierarchiák áttörésének és a presztízsszerzésnek az eszközévé.

Hivatkozott irodalom

- Agárdi Péter (2015): A Kádár-korszak, Vitányi Iván és Aczél György. In *Nemzeti értékviták és kultúrafelfogások 1847–2014*. Budapest: Napvilág.
- Almási Miklós (1974): *Rezgésszámok. Beszélgetések a mai Amerikáról*. Budapest: Magvető.
- Barna Emília (2019): Birth of an underground music scene? Creative networks and (digital) DIY technologies in a Hungarian context. In *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Andy Bennett és Paula Guerra (szerk.). Abingdon: Routledge, 171–182.
- Bart István és Hernádi Miklós (1972): *Futószalag és kultúra. Esszék a mai amerikai kulturális életről*. Budapest: Gondolat.
- Bauman, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*. Malden: Polity.
- Bolvári-Takács Gábor (2011): A Magyar Szocialista Munkáspárt művészetpolitikájának fő vonásai, 1956–1989. In *Útközben. A Neveléstudományi Doktori Program Évkönyve (3)*. Debrecen: Debreceni Egyetem, 279–299.
- Blüml, Jan and Yvetta Kajanová and Rüdiger Ritter (2019): *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*. Berlin: Peter Lang.
- Covach, John (2011): The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock. In *Rock Music*. London and New York: Routledge, 65–76.

40 A likviditás fogalma egy koncepció, egy ideológia, egy konstrukció bizonytalanságát jelöli, amely bármikor bármilyen formát képes öltetni (Bauman 2000).

41 Lásd Fabian Holt (2009) és Fellezs (2011) köteteiben a hibridizáció és a polarizáció kifejtését a fúziós zene és a jazzrock vonatkozásában.

42 Ismét lásd Ignác (2020).

- Eörsi László (2008): Ideológiai pragmatizmus és (ön)cenzúra. A három „T” kultúrpolitikája. *Világosság* 2008(11-12): 73-96.
- Fellezs, Kevin (2011): *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*. Durham, London: Duke University Press.
- Fekete Kálmán (1999): *Blues 2*. Pécs: Gálos.
- Frith, Simon (2007): Can Music Progress? Reflections on the History of Popular Music. *Musicology* (2007): 247-257.
- Gendron, Bernard (2002): *Gaining Respect. Between Montmartre and Mudd Club: Popular Music and the Avant-garde*. Chicago: Chicago University Press.
- Graham, Stephen (2016): *Sounds of the Underground: A Cultural, Political and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Havadi Gergő (2010): Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években. *Korall* 39: 31-57.
- Havas Ádám (2020): The Logic of Distinctions in the Hungarian Jazz Field: A Case Study. *Popular Music* 39(3-4): 619-635.
- Havas Ádám (2022): *The Genesis and Structure of the Hungarian Jazz Diaspora*. London and New York: Routledge.
- Havas Ádám és Ser Ádám (2017): „Szegény rokonok” – A budapesti jazzszíntér konstrukciója. *Replika* (101-102): 147-168.
- Havasréti József (2006): *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest: Typotex.
- Havasréti József és K. Horváth Zsolt (szerk.) (2003): *Avantgárd, underground, alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*. Pécs: PTE BTK Kommunikációs Tanszék.
- Holt, Fabian (2009), *Genres in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ignác Ádám (2020): *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Jávorszky Béla (2016): Életútinterjú Hegedűs Lászlóval. <https://jbsz.hu/interjuk/aktualis/1097-eletutinterjuk-6-hegedus-laszlo> (letöltve: 2023. október 17.)
- Kappanyos András (2020): Nagyformák a magyar pop- és rockzenében. In *A magyar populáris zene története(i). Források, módszerek, perspektívák*. Ignác Ádám (szerk.). Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 237-276.
- Lévai Júlia és Vitézy Iván (1972): *Miből lesz a sláger?* Budapest: Tömegkommunikációs Központ.
- Lindner, Christoph és Andrew Hussey (szerk.) (2013): *Paris-Amsterdam Underground. Essays on Cultural Resistance, Subversion, and Diversion*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mazierska, Ewa et al. (szerk.) (2019): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context. Beyond the Borders*. London: Palgrave.
- McCleary, John Bassett (2004): *The Hippie Dictionary. A Cultural Encyclopedia (and Phraseicon) of the 1960s and 1970s*. Berkeley: Ten Speed Press. E-book.
- Radnai Dániel Szabolcs (2020): Egység és heterogenitás. A Fonográf FG-4 című lemeze és a hetvenes évek magyar koncepcióalbumai. In *A magyar populáris zene története(i). Források, módszerek, perspektívák*. Ignác Ádám (szerk.). Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 277-312.
- Roszak, Theodor (1969): *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- Sükkösd Mihály (1967): *Üvöltés. Vallomások a beat nemzedékről*. Budapest: Európa.
- Strong, Catherine (2013): The Contradictions of the Mainstream: Australian Views of Grunge and Commercial Success. In *Redefining Mainstream Popular Music*. Sarah Baker et al. (szerk.). London and New York: Routledge, 75-85.
- Szemere Anna (2001): *Up from the Unnderground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Takács Róbert (2022): *A nyitott zárt ország. Kulturális és tudományos érintkezések az 1970-es és 1980-as években Magyarországon és Nyugat között*. Budapest: Napvilág.
- Tardos Péter (1971): *Beat kislexikon*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Tófalvy Tamás (2017): *Túl a szubkulturán, és vissza. Populáris zenei színterek, műfajok és az internet*. Miskolc: Műút Könyvek.
- Ungvári Tamás (1974): *A rock mesterei. Az ellenkultúra kultúrtörténete*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.
- Wagner Sára (2023a): A modern zenész ismérve: Ráduly Mihály recepciója (1970-1973). In *Cigány zene, zenész cigány alakváltozásai*. Hajnóczky Tamás (szerk.). Budapest: Gondolat, 408-439.
- Wagner Sára (2023b): Fusion and progressive rock as symbols of freedom. The Musical Underground of the Early Seventies in Hungary. In *Ubuntu Fusion Music*. Yvetta Kajanová (szerk.). Lausanne: Peter Lang. Megjelenés alatt.
- Whiteley, Sheiba (1992): *The Space between the Notes. Rock and the Counter-culture*. London and New York:

Folyóiratok

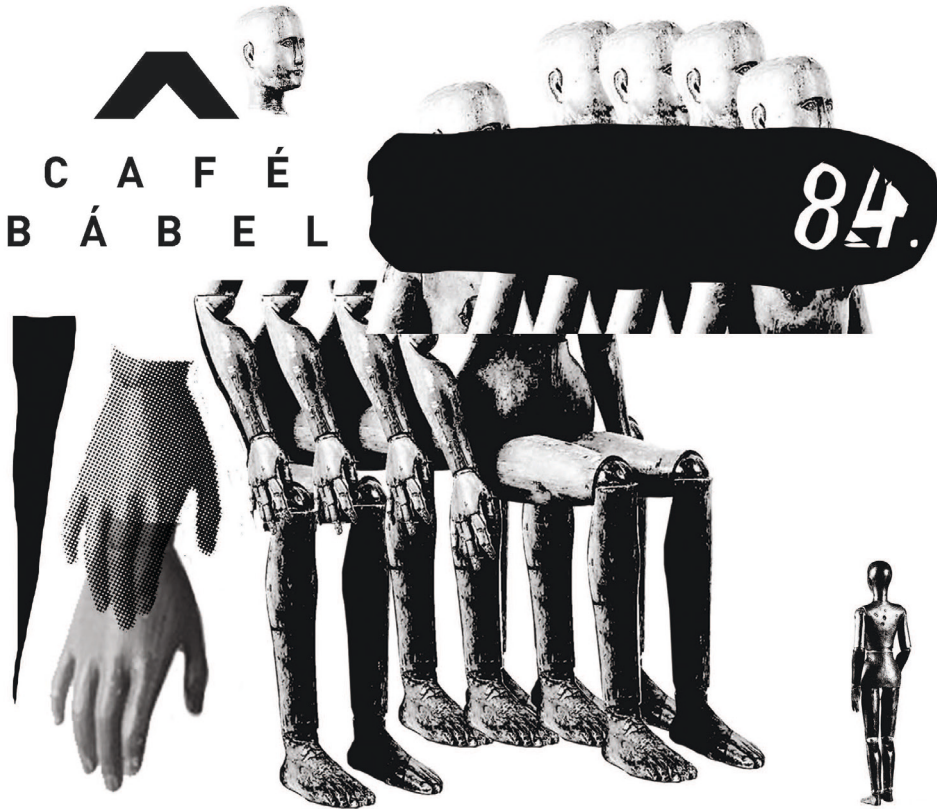
- (aradi) (1969): Polgárjogot a dzsessznek! *Ifjúmunkás* 13(16): 5.
- Breitner Miklós, Szentgally Géza és Hegedős László (1970a): Önmagamról. *Ifjúsági Magazin* 6(10): 30.
- Breitner Miklós, Szentgally Géza és Hegedős László (1970b): Woodstock. *Ifjúsági Magazin* 6(10): 30.
- Breitner Miklós, Szentgally Géza és Hegedős László (1970c): Szerintetek és szerintünk ők a legjobbak. *Ifjúsági Magazin* 6(10): 31.
- Breuer János (1968): Ifjúságunk és a tevékeny zene. *Köznevelés* 24(12): 455–457.
- D. Haraszi Éva (1968): Ifjúmunkás Service. *Ifjúmunkás* 12(30): 6.
- Dozvald János, Elek Lenke és Hegedős László (1970a): Szuper együttesek. *Ifjúsági Magazin* 6(9): 31.
- Dozvald János, Elek Lenke és Hegedős László (1970b): Támogatást az igényes zenének! *Ifjúsági Magazin* 6(9): 30–31.
- Elek Lenke (1970): Pop Múzeum. *Ifjúsági Magazin* 6(1): 32–34.
- Elek Lenke (1972): A Locomotiv GT Express-sikere. *Ifjúsági Magazin* 8(8): 49.
- Elek Lenke, Hegedős László és Szervánszky Attila (1970a): Mini: egyéni hangszerezés. *Ifjúsági Magazin* 6(5): 30.
- Elek Lenke, Hegedős László és Szervánszky Attila (1970b): Kaláka: Gitár és költészet. *Ifjúsági Magazin* 6(5): 30.
- Elek Lenke, Hegedős László és Szervánszky Attila (1970c): IM Szuper együttes! *Ifjúsági Magazin* 6(6): 35.
- Elek Lenke és Hegedős László (1970a): Segítség gitárral, dobbal, orgonával. *Ifjúsági Magazin* 6(8): 30.
- Elek Lenke és Hegedős László (1970b): Kexék, Metrőkék filmszerepben. *Ifjúsági Magazin* 6(8): 30.
- Elek Lenke, Hegedős László és Szervánszky Attila (1970d): Sirius zenét játszom. *Ifjúsági Magazin* 6(11): 34.
- Elek Lenke, Hegedős László és Szervánszky Attila (1970e): Jimi. *Ifjúsági Magazin* 6(11): 35.
- Elek Lenke, Hegedős László és Szervánszky Attila (1970f): Közkívánatra: Led Zeppelin. *Ifjúsági Magazin* 6(11): 35.
- Fasang Árpád (1966): Zenei stílusirányzatok – 6. A jazz (Befejező közlemény). *Köznevelés* 22(12): 476–477.
- Győri Illés György (1967): Sajtónk és a népművelés. Gondok és gondolatok. *Magyar Sajtó* 8(9–10): 284–285.
- Hajduska János (1969): Amatőrök. *Képes Újság* 10(25): 18–19.
- Jotterand, Franck (1967): Hollywood és ellenzéke. Új irányzatok az amerikai filmben. *Filmvilág* 10(2): 24–27.
- Koltay Gábor (1969a): Találkoztam John Lennonnal... (Varannai István Beatles-földön I.). *A Jövő Mérnöke* 16(25): 4.
- Koltay Gábor (1969b): Találkoztam John Lennonnal... (Varannai István Beatles-földön II.). *A Jövő Mérnöke* 16(26): 4.
- Koltay Gábor (1969c): Találkoztam John Lennonnal... (Varannai István Beatles-földön III.). *A Jövő Mérnöke* 16(27): 8.
- Kőbányai György (1969): Dobos, Ludwiggál. *Esti Hírlap* 14(43): 4.
- Losonczi Ágnes (1963): Zene és közönség. *Valóság* 6(1): 57–68.
- Losonczi Ágnes (1964): Egy zeneszociológiai kutatásról. *Magyar Zene* 5(3): 257–274.
- Losonczi Ágnes (1968): Magyar nóta, népdal, dzsessz – és a közönség. *Valóság* 11(5): 38–48.
- Maróthy János (1969): A beat ürrügén – a művelődésről. *Muzsika* 12(12): 1–4.
- Maróthy János, Ujfalussy József és Zoltai Dénes (1973): Szocialista kultúra és marxista zeneszociológia. *Magyar Zene* 14(2): 189–199.
- N. T. (1969): Fiatalok. Hol lehet táncolni a héten Pesten? *Népszabadság* 27(185): 12.
- Pallag Róbert (1967): Fejlődés előtt az ifjúsági sajtó. *Magyar Sajtó* 8(7): 208–209.
- S. n. (1962): Létrehozni a tömeg és a zene, a tömeg és a mi zenénk találkozását. A Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökségének közgyűlési beszámolója. *Magyar Zene* 3(5): 437–449.
- S. n. (1967): Világifjúsági Kislexikon. *Világ Ifjúsága* 21(12): 5–6.
- S. n. (1969a): Ritmus. Ez aztán Kex! *Magyar Ifjúság* 13(8): 12.
- S. n. (1969b): Ritmus. Mit szólnak hozzá? *Magyar Ifjúság* 13(11): 10.
- S. n. (1969c): Ritmus. Nem a név a fontos. *Magyar Ifjúság* 13(15): 9.
- S. n. (1969d): Kex együttes. *Ifjúsági Magazin* 5(6): 32–33.
- S. n. (1970a): Teleszubjektív. Neoton. *Ifjúsági Magazin* 6(1): 31.
- S. n. (1970b): Teleszubjektív. Sakk Matt. *Ifjúsági Magazin* 6(1): 31.
- S. n. (1970c): Poptárlat. *Ifjúsági Magazin* 6(3): 30.
- S. n. (1970d): Akik valami egészen újjal próbálkoznak: A Sirius együttes. Poptárlat. *Ifjúsági Magazin* 6(4): 35.
- S. n. (1970e): Zenebona Böngészde. *Ifjúsági Magazin* 6(5): 36.

- S. n. (1970f): Bemutatjuk Baksa Soós Lászlót. *Ifjúsági Magazin* 6(7): 37.
- S. n. (1970g): Integrál a Múzeumban. *Ifjúsági Magazin* 6(7): 37.
- S. n. (1970h): Interjú az angol Új Baloldal egyik képviselőjével. *Valóság* 13(4): 121–122.
- S. n. (1970i): Amerikai fiatal radikálisainak „föld alatti” sajtója. *Valóság* 13(4): 122–124.
- S. n. (1972): Beat-lexikon. *Ifjúsági Magazin* 8(8): 48.
- Szabó Ferenc (1968): Műhippik, közelről. *Népszabadság* 26(103): 13. Szatmári Jenő István (1970): Kell, hogy várj. Neotonék. *Magyar Ifjúság* 14(24): 12.
- Tardos Péter (1969): Magyar beat. *Tükör* 6(1): 24–25.
- Tardos Péter (1970): A fejnek szól. A beat-zene új ága: az underground muzsika. *Világ Ifjúsága* 24(2): 16.
- Vitányi Iván (1964a): Magyarország zenei térképe. *Valóság* 7(2): 61–69.
- Vitányi Iván (1964b): A művészetszociológia módszertani alapjairól. *Magyar Filozófiai Szemle* 8(5): 841–871.
- Vitányi Iván (1969a): A művészetszociológiai kutatásokról. *Rádió és Televízió Szemle* 1(3): 37–55.
- Vitányi Iván (1969b): Az ifjúság, a népzene és a beat. *Muzsika* 12(12): 5–6.
- Vitányi Iván (1972): Az ifjúság zenei magatartásvizsgálata Magyarországon. *Rádió és Televízió Szemle* 4(4): 14–25.
- Vitányi Iván (1971): A művészetszociológiai kutatásokról. *Rádió és Televízió Szemle* 1(3): 37–45.

Wagner Sára

kultúrakutató, az Eötvös Loránd Tudományegyetem PhD-hallgatója (Budapest)

Megjelent a Café Babel Tömeg című lapszáma!



TÖMEG