

KAPPANYOS ANDRÁS

Az ellenkultúra domesztikálása:
Táncdalfesztivál 1966–1968**Képzelt és valós előzmények**

Amikor az 1960-as évek elején Magyarországon megalakultak az első beatzenekarok, a nemzetközi szintér is jelentős változásokon ment át éppen: ezekben az években alakult ki a brit beatzene,⁸¹ amelyet a Beatles és néhány más előadó példátlan amerikai sikerére utalva az amerikai újságírók – és nyomukban a történészek is – a „British Invasion” terminussal jellemezzék. Ez a kulturális invázió (persze *mutatis mutandis*) keleti irányban is erős hullámokat vetett.

A nagyjából 1962 és 1967 közötti időszakot az angolszász populáris zenében úgy írhatjuk le, mint átmenetet az ötvenes évek rock and rollja és a műfajilag tagolt rockzene (hard rock, progresszív és pszichedelikus rock, heavy metal, glam rock, stb.) között. A magyarországi beatzene tehát csaknem a brit beatzenével egyidejűleg, annak nyilvánvaló hatása alatt indult útjára, azonban hiányzott mögötte az *előzmények* (az amerikai rock and roll, rockabilly, rhythm & blues, country, stb.) tapasztalata, ezért a kulturális sokk és a hatóságokban, valamint a közízlésben kiváltott ellenállás akkor is nagyobb lett volna, ha az egyéb körülmények, különös tekintettel a politikai konstellációra, megegyeztek volna.

Érdekes mellékkörülmény, hogy az ötvenes években meg nem történt előzmé-

81 A hatvanas évek legelején a *Mersey Beat* kifejezés volt használatos az irányzat megnevezéseként (utalva Liverpool folyójára), később, a stílus elterjedésével a lokalításra utaló jelző lekopott, és a magyarba már ez a forma került át. A véletlen névrokonság a negyvenes évek végén induló amerikai beat-generációval (Ginsberg és Kerouac nemzedékével) csak később töltődött meg tartalommal.

nyek iránt komoly nosztalgia él a magyar popzenében. A legsikeresebb felállású (ún. „jampec”) Hungária (1980–1982) teljes egészében ezekre a húsz-huszonöt évvel korábbi, akkor Magyarországon alig ismert, főként amerikai előzményekre épült, és így aratott meglepő sikerszériát. A sikert azonban nem sikerült Nyugatra exportálnia, éppen azért, mert ott már semmi újat nem mondott: legfeljebb hozzáadott érték nélküli feldolgozásnak, „cover”-nek, professzionális bárzenének hallották azt, amit a magyar és kelet-európai közönség fergeteges iróniának, pompás dekadenciának. De a „sosemvolt” iránti nosztalgia már jóval korábban felbukkant: Presser Gábor már 1969-ben az 1958-as boogie-woogie klubról énekelt,⁸² amely – legalábbis Magyarországon – aligha létezett (és ahová, ha létezett is volna, a tíz éves Pressert aligha engedték volna be). Az Illés együttes 1968-ban szóltatta meg először a hamis nosztalgia hangját: egyik legnagyobb slágerük Little Richardnak állít sajátos emléket,⁸³ akiről közönségük nagy része alighanem ekkor hallott először. A dal úgy beszél a – Szörényinél mindössze tizenhárom évvel idősebb, akkor harminchat éves, ma is jó egészségnek örvendő – „hérósról”, mintha az a távoli régmúltban élt volna („Sohasem lehetett valamikor / Rock and roll nélküle”) s mintha már réges-rég csak a „csillogó fekete lemezeken” hallhatnánk a hangját.

A történelmi kontextus

A magyar beatzene indulását azonban nem az előzmények hiánya teszi egyedülállóvá. A legfontosabb körülmény 1956 közelsége. Ennek technikai jelentősége is van, hiszen a zenei anyagok beszivárgását (a Radio Luxembourg adása mellett) elsősorban a Nyugatra szakadt rokonok és barátok által csomagban hazaküldött hanglemezek tették lehetővé. Ez önmagában is növelte a beatzenének tulajdonított politikai jelentőséget. Még fontosabb lehetett azonban az

82 Presser Gábor–Adamis Anna: *1958-as boogie-woogie klubban*. A dal az Omega második nagylemezén (*Tízezer lépés*, 1969) található.

83 Szörényi Levente–Bródy János: *Little Richard*. A dal a másodikként számon tartott *Nehéz az út* című albumon (1968) jelent meg. (Az első, *Ezek a fiatalok* című album valójában filmzene, nem klasszikus sorlemez). Kislemez is készült belőle: *Little Richard/Régi szép napok* (1968).

a kevésbé szembeötlő hatás, hogy a hatalom elleni lázadás igénye és kultúrája (szigorúan elfojtott, tabu alá helyezett formában) immár jelen volt a társadalomban, de annak gyakorlására semmiféle lehetőség nem adódott. A helyzet dinamikája ahhoz hasonlítható, ami a 18–19. század fordulóján alakult ki Magyarországon: a Jakobinus-felkelés vérbe fojtása után a politikai lázadásra irányuló igény szublimált formában, kulturális lázadásként jelentkezett. Ennek köszönhetjük a nyelvújítást, az irodalmi nyelv és intézményrendszer kiépítését, a világirodalmi fordítások megindulását, és annak a szellemi klímának a kialakítását, amely elvezethetett a reformkorig.

Az 1960-as évek Magyarországon a beatmozgalom kezdete éppen a kádári konszolidáció kezdetével esett egybe, és az első ijedelem után a korábinál sokkal rugalmasabb, a „három T” doktrínájára épülő kultúrpolitika minden bizonnyal meglátta benne a viszonylag veszélytelen gőzleeresztő szelep lehetőségét. 1956 emlékének – különösen a kezdeteknek – is fontos eleme volt az ifjúsági jelleg, így a fiatal korosztályok társas tevékenységének kontrollálását a hatalom elemi érdeknek tekintette. Ezért fordult a beatzene felé domesztikáló gesztusokkal, kiegyezési ajánlatokkal, amelyeknek természetesen az árát is megkérte. Ezek a műveletek arra voltak alkalmasak, hogy egy-egy kulturális mintázatot a *tiltott* kategóriából áttoljanak a *tűrt*, sőt ritka esetben a *támogatott* tartományba. Elsősorban ennek a történelmi konstellációnak köszönhető, hogy a magyar beatzene kiterjedése és teljesítménye egyedülálló a kelet-európai államszocialista országok között – bár mindehhez bizonyára olyan tényezők is hozzájárulnak, mint hogy az élhangsúlyos magyar nyelv prozódiaja és ütemhangsúlyos verselési hagyománya jobban megfeleltethető a beatzene ütemviszonyainak.

Nyugati párhuzamok

Domesztikáló gesztusokkal természetesen nem csak az államszocialista kultúrpolitika élt. A nyugati társadalmak is mindent megtettek annak biztosítása érdekében, hogy a rock and roll, majd a beat csak egy zenei irányzat maradjon a többi közt, amelynek nincs valódi társadalmi jelentősége, nincs szubverzív tartalma: amely csupán a társas szórakozás egy új formája. 1960-ban a katonai

szolgáltatból visszatérő Elvis Presley-t Frank Sinatra fogadta a műsorában, és duettet is énekelt vele, jelezvén, hogy „ő is csak egy énekes”. Amit a szülőknek „a Hang”, ugyanazt jelenti tinédzser gyermekeiknek „a Király”. 1962-ben Brian Epstein bórdzseki és farmernadrág helyett öltönyt és nyakkendőt adott Lennonékra, fodrászhoz küldte őket, és megtiltotta nekik, hogy dohányozzanak és igyanak a színpadon. Olyan imázt alakított ki, hogy az anyák elengedjék a lányaikat a koncertre – más kérdés, hogy az ebből kialakuló tömeghisztéria messze meghaladta azt a léptéket, amely a rocker-imázs alapján elképzelhető lett volna. Három évvel később pedig már maga a királynő, II. Erzsébet tüntetette ki a zenészeket.⁸⁴ Paradox módon tehát a Magyarországra érkezett beat, amelyet a kultúrpolitika domesztikálni igyekezett, az eredeti, tesztoszterontól fűtött rock and rollnak már eleve szelídített verziója volt. Olyan zene, amely, másfelől, alkalmasabb volt a tagolt, reflektív társadalmi üzenetek hordozására, és a későbbiekben sokkal szélesebb társadalmi hatásra tett szert, mint amire a nyers rock and roll képes lett volna. De ezt akkor még senki sem látta előre.

A hatvanas évek elejének beatzenéje egy további szempontból is veszélyesnek tűnhetett a magyar kultúrpolitika szemében: ellenőrizhetetlenül spontán, „alulról jövő” társulások, *együttesek* képezték az alapját. Ezeknek az alkotó és előadó közösségeknek a belső dinamikáját – különösen kezdetben – rendkívül nehéz volt ellenőrizni és befolyásolni, hiszen magjukat rendszerint szoros középiskolai barátságok, vagy sok esetben testvéri kapcsolatok alkották (Szörényiék, Szevanovityék, Bergendyék, Tolcsvayék): a tagok előbb és mélyebben voltak elkötelezettek egymásnak, mint a zenélésnek. (Ez Nyugaton is jellemző volt: olyan híres és sikeres zenei vállalkozások épültek családi alapokra, mint a Beach Boys, a Bee Gees, az Everly Brothers, vagy akár a Jackson 5). Később, amikor a zenekarok részben már Magyarországon is üzleti vállalkozássá váltak, az ellenőrzés és befolyásolás operatív, titkosszolgálati eszközei is eredményesebben működhettek.

84 A magyarországi félreértések ellenére az MBE nem járt nemesi ranggal és *Sir* megszólítással.

Táncdal és fesztivál

A kultúrpolitika domesztikáló törekvéseinek legtömörebb példája maga a *táncdal* fogalma. Sikerült megalkotni egy olyan taxonómiai kategóriát, amely egybefogja és egyúttal össze is mossa a beat-dalokat a hagyományos esztrád könnyűzenével.⁸⁵ Ez utóbbi részben az osztrák-magyar operettdalok hagyományára támaszkodott (a Táncdalfesztiválok egyik legprominensebb zeneszerzője Fényes Szabolcs volt), részint az olyan francia és olasz kortársakat követte, mint Gilbert Bécaud vagy Adriano Celentano. A táncdal fogalmának álságos voltát az is alátámasztja, hogy a Táncdalfesztiválok dalainak túlnyomó többsége egyáltalán nem volt táncolható, és a rendezésben semmiféle szerepet nem is kapott a tánc, eltekintve néhány énekes spontán ritmikus mozgásától.

A Táncdalfesztiválok alapeszméje szerint nem az előadók, hanem a dalok versenyeztek. Ez az elrendezés megfelelt a slágeripar valós működésének: még a zeneszerző és a szövegíró sem feltétlenül működött együtt alkotóközösségként, a szöveg nélkül beérkezett szerzeményeket szétosztották a szövegírók között, a folyamatba csak ezután kapcsolódott be a hangszerelő (legtöbb esetben a rádiózenekar valamelyik karnagya, Körmendi Vilmos vagy Balassa P. Tamás), és a kész dalokat ismeretlen elvek és eljárások szerint osztották szét a rendelkezésre álló előadók között. A dalok sorsát nyilván meghatározta a választott előadó ismertsége, tehetsége és karizmája, s éppígy egy előadót is felemelhetett vagy elsüllyeszthetett a rá osztott dal minősége. Ez a rendszer nyilvánvalóan nem számolt az alkotóközösségként működő együttesekkel, amelyek a teljes folyamatot igyekeztek kézben tartani, és nem kívánták igénybe venni sem a Rádiózenekar, sem a Stúdió 11, sem a Harmónia énekegyüttes támogatását. Ez az integritás önmagában is riasztóan hathatott a rendezőkre. Hogy a rendszer mennyire nem volt

85 Ebben az írásban – felfüggesztve a történeti és műfajelméleti aggályokat – *esztrádnak* nevezem azt a fajta hagyományos szórakoztató és tánczenét, amely semmiféle szellemi vagy morális kihívást nem támaszt, az emberi viszonyokat és érzelmeket felszínesen, közhelyes, idealizáló, gyakran nosztalgikus pátosszal ábrázolja, amely nem a jelenségek mélyebb megértésére, hanem (kész sémák felmutatásával) a megértés iránti igény elalattatására törekszik. Minthogy a nemzedéki könnyűzene (beat, pop, rock) lényegi eleme a konzervatív sémák feldúlása, az esztrádra a nemzedéki könnyűzene antitéziseként tekinthetünk.

együttesekre szabva, az különösen látványos az 1966-os fesztivál (augusztus 20-
ra időzített) döntőjének színpadképében. Az Erkel Színház hatalmas színpadán
balról a nagyzenekar, jobbról grandiózus operettlépcső fog közre egy aprócska
dobogót, amelyet a kísérő vokálnak szántak, az énekesek pedig a főszínpad kö-
zepén, a mikrofonállványnál énekeltek. Az együttesek (a Metró és az Illés) kény-
telenek voltak a vokál emelvényére zsúfolódnál, ahol az egyetlen mikrofon mö-
gött legfeljebb a három gitáros fért el: a dobos mögöttük balra, a billentyűs egy
szinttel lejjebb, előttük foglalt helyet, így nemcsak hogy nem láthatták egymást,
hanem a kamera sem tudta őket egyszerre befogni: féltve őrzött integritásuk
szimbolikusan elvérzett a technikai nehézségeken.

A „három nagy” a Táncdalfesztiválokon

Mindez aligha volt szándékos: a következő évre egy gördülő platformmal
már megoldották a kérdést, az együttesek is a főszínpadon játszhattak. A zene-
karok integritását azonban nem csak ez a veszély fenyegette. A rendszer minden
rosszindulat nélkül, mintegy automatikusan működtette a domesztikációs me-
chanizmusokat. Érdemes ebből a szempontból áttekinteni a kezdeti idők három
legjelentősebb együttesének táncdalfesztiválos szerepléseit. A korábbi *Ki mit
tud?* műsorokból már ismert Metro 1966-ban a *Mi fáj?* című dallal, Nikolits Ottó és
Boros János szerzeményével aratott kiemelkedő közönség sikert, s bár díjat nem
kaptak, hónapokig vezették a slágerlistát.⁸⁶ (Hofi Géza a dal paródia-verzióját
is elkészítette.) 1967-ben egy kevésbé emlékezetes Zorán–S. Nagy szerzemény-
nyel indultak, 1968-ban pedig Zorán szólóban, nagyzenekari kísérettel Fényes
Szabolcs–S. Nagy István *Fehér sziklák* című dalával nyert második díjat,⁸⁷ holott
ekkor már jó néhány saját számuk is volt, több kislemezük megjelent. Az Omega
– Zalatnay Sarolta kísérelőjeként – korábban is szerepelt, saját jogán viszont csak
1968-ban nevezett először egy kevésbé ismert Presser–S. Nagy szerzeménnyel

86 Némileg meglepő, de az együttesek hátrányos helyzetét is igazolja, hogy a dal a kislemez
„B” oldalára került, míg az „A” oldalon Aradszky László sokkal kevésbé sikeres fesztiváldala
szerepel: Kleeber–Ambrus: *Ismeretlen lány*. Qualiton SP 320, 1966.

87 Qualiton SP 514, 1968. A lemez Zorán (és nem a Metro) nevén jelent meg, „B” oldalán egy
Schöck–S. Nagy szerzeménnyel (*Hétköznapi semmisség*).

(*Kiabálj, énekelj*),⁸⁸ noha ekkor már Adamis Anna volt az állandó szövegíró, és 1968-ra már az első, kizárólag saját dalokat tartalmazó nagylemezük is megjelent. A fesztiválszereplés nem volt része autonóm művészeti tevékenységüknek, inkább afféle megbízásos bémunkának tekinthették azt.

A magyar szövegekkel először kísérletező Illés együttesnek már 1966-ban is sikerült saját dallal indulnia, de korábban ők is végigmentek ezeken a lépcsőfokokon: első rádiós sikerük a *Táskarádió* című, Fényes Szabolcs–Bacsó Péter szerzte filmdal volt,⁸⁹ a *Rohan az idő* című Szörényi-dalnak⁹⁰ pedig S. Nagy István a szövegírója, noha ekkorra már kialakult a Szörényi–Bródy alkotóközösség. Érdekes, hogy ugyanez a mechanizmus még tizenöt évvel később is visszaköszön: a Beatrice első, rádióban játszott dala 1980-ban szintén Fényes Szabolcs szerzeménye volt, Szenes Iván szövegével: *Minek él az olyan*.⁹¹ Akkoriban a rajongótábor kemény magja megalkuvásnak ítélte ezt, noha a dalszöveg voltaképpen megmagyarázza, miért is játszották el: „árnyékban is élni kell”.

Ugyanezen az alapon igazságtalan lenne utólag megalkuvásnak, behódolásnak tekinteni például az Illés 1966-os szereplését: egyszerűen szerettek volna megélni a zenélésből, és ott szerepeltek, ahol tudtak. Ráadásul javukra kell írni, hogy a jelentkezésen kívül más kompromisszumot nem kötöttek. 1966-os versenydaluk, a *Még fáj minden csók*⁹² – ha nem is tartozik a szerzőpáros legjelentősebb munkái közé – mai füllel hallgatva messze meghaladja a fesztivál átlagszínvonalát. A blues-alapokra épülő dal ambivalens érzelmekről szól – mind a forma, mind pedig a téma merőben szokatlan volt a magyar populáris zenében,

88 Qualiton SP 529, 1968. A „B” oldalon Dékány Sarolta éneklő Rákosi–Surányi *Most már olyan mindegy* című dalát.

89 Qualiton SP 265, 1965. (Bacsó Péter 1965-ös, *Szerelmes biciklisták* című filmjéből).

90 Qualiton SP 277, 1966. Éneklő Koncz Zsuzsa, a „B” oldalon a Metró játszik egy Leiber–Stoller dalt: ez valóban az átmenet időszaka.

91 Csak a rendszerváltás után, az 1990-es *Gyermekkorunk lexeb dalai* című gyűjteményben jelent meg először lemezen (Favorit, SLPM 37368, 1990), a nyolcvanas években csak a rádió játszotta.

92 Qualiton SP 322, 1966. A „B” oldalon Koncz Zsuzsa éneklő Payer–S. Nagy *Nincsen olyan ember* című számát, szintén az Illés kíséretével és vokáljával.

meg is osztotta végül a közönséget. Talán nem abszurd a párhuzam, hogy az ambivalencia első megjelenése Ady szerelmi költészetében hasonló ellenkezést és értetlenséget váltott ki, hiszen az egyik legalapvetőbb és legitimebb érzelmi hangoltságot kiemelte az *idill–óda–elégia* formális keretei közül, s ezzel mintegy nyilvános indiszkréciót, tabusértést követett el. Az ellenérzéseket elmélyítette, hogy az elődöntő alkalmával Szörényi Levente átélt, a dal érzelmi dinamikáját tükröző, *soulo*s előadásmóddal próbálkozott.⁹³ A Magyar Televízió közönsége először látott ilyesmit. (Legtöbben alighanem beatzenészt is ekkor láthattak először, noha a nyugati ifjúsági kultúra „túlkapásai” – természetesen elítélő kontextusban – már megjelentek filmhíradókban, újságcikkekben). Szörényi a döntőn már sokkal fegyelmezettebben énekelt – elképzelhető, hogy félhivatalos figyelmeztetést is kapott erre. A dal a négy második díj egyikét hozta meg a szerzők számára, valamint azt a felismerést, hogy ez a rendezvény nem az Illés világa.

Az 1967-es Táncdal fesztivál a beatzene térnyerése szempontjából nem hozott előrelépést: az Illés sem előadóként, sem szerzőként nem vett részt, mondhatni, távollétével tüntetett, és ezt egy nagy port kavart televíziós nyilatkozatban egyértelművé is tette.⁹⁴ Koncz Zsuzsa egy Lovas Róbert-dalt énekelt zenekari kísérettel, amiért nem járt díj.⁹⁵ A fesztivál nyertese Majláth Júlia zeneszerző lett, akinek egyik dalát (*Nem várok holnapig*) Zalatnay Sarolta az Omega kíséretében, Presser Gábor díjazott hangszerelésében adta elő.⁹⁶ A beatzene helyzete stagnált tehát, de jól jellemzi a situációt, hogy az ideiglenesen „győztes” hagyományos tánczene is komoly lépéseket tett a beat felé.

Szintén 1967-ben mutatták be Banovich Tamás *Ezek a fiatalok* című filmjét, s

93 Egy olvasói levél ezt „ugatva szaggatottan előadott monológ”-nak nevezte, amely „őseink emberré válásának kezdetén hangozhatott el először”. „Egy néző a sok közül”. Idézi: Koltay Gábor: *Szörényi–Bródy. Az első 15 év*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980, 45.

94 Az említett interjú Vitray Tamás *Show-hivatal* című műsorában, 1967 márciusában hangzott el. Szörényi – mit sem törődve a forgatókönyvvel – elhatárolta az együttes zenéjét a táncdal műfajától. A legendárium szerint ebből a tapasztalatból született a *Ne gondold!* című Szörényi–Bródy szerzemény.

95 Kopogj az ajtón (S. Nagy szövegével), Qualiton SP 399, 1967.

96 Qualiton SP 401, 1967. Győztes dal létére a „B” oldalra került.

ekkor jelent meg a film dalaiból az első beat nagylemez is.⁹⁷ Az *Ezek a fiatalok* afféle promóciós filmnek tekinthetjük, a három évvel korábbi *A Hard Day's Night* mintájára: mindhárom vezető együttes, az Illés, az Omega és a Metro, valamint Zalatnay Sarolta is önmagát alakítja egy meglehetősen sovány, fiktív cselekménybe ágyazva. Koncz Zsuzsa személye fúzi össze a fiktív szálat a dokumentumfilm-szerű koncertfelvételekkel: ő Kolozs Zsuzsa néven lényegében öt évvel korábbi önmagát, a még gimnáziumba járó, de már országos sikereket arató énekes lányt játssza el. A vezető szerep a filmben egyértelműen az Illésé: az Omega csupán egyetlen számban kíséri Konczot, az egy is Illés-szerzemény (*Ez az a ház*). A film üzenete meglehetősen egyszerű: ezek a híres zenészek épp olyan emberek, mint bárki más, és bárki a soraikba léphet, ha van benne tehetség és szorgalom.

Annus mirabilis

Az igazi áttörést 1968 hozta meg. Megjelent az Omega első lemeze, amelynek címe tökéletesen fejezi ki a domesztikációs folyamat lényegét: *Trombitás Frédi és a rettenetes emberek*.⁹⁸ Ez természetesen két szám címe: az első egy derűs, hagyományos esztrád-nóta, fúvószenekarral, amelyhez hasonlólt korábban és később is szívesen írt Presser (ilyen például a *Régi csibészek* vagy a *Petróleumlámpa*), a másik azonban egy sötét hangulatú, kompromisszummentes, a progresszív és pszichedelikus tendenciák felé is nyitott rock-szám. A lemez tehát az Omega két arcát mutatja: az egyik professzionálisan megfelel a rendszer elvárásainak, a másik figyel az új tendenciákra, szabadon és kreatívan megvalósítja önmagát. Ezt a szabadságot és igényességet az Omega a későbbiekben is hangsúlyozza, például a lemezein szereplő instrumentális kompozíciókkal (*Kérges kezű favágók*, *H. az elektromos fűrészt*). Szövegeik társadalmi vagy morális problémákat alig érintenek, akkor is inkább csak allegorikusan (*Udvari bolond kenyere*), ezzel szemben

97 Közreműködők: Illés–Metró–Omega–Koncz Zsuzsa–Zalatnay Sarolta. Qualiton LPX 17370, 1967.

98 Qualiton, LPX/SLPX 17390, 1968. A lemezen a Nagy-Britanniában rájuk aggatott, itthon elég ironikusan ható Omega Red Star név szerepel.

elsőként keresgélnek a pszichedélia irányában (például: „kis kék elefánt”-ról énekelnek a *Gyöngyhajú lány*ban).⁹⁹

Az 1968-as Táncdalfesztivál az Illés teljes diadalát hozta el. Az *Amikor én még kisserác voltam*¹⁰⁰ első díján kívül (amelyből még két további kiadtak) öt különdíjat ítelt nekik a zsűri és a közönség, ezen kívül az ő dalukkal és kíséretükkel Koncz Zsuzsa is nyert egy második díjat.¹⁰¹ A közhangulat az ő oldalukra billent, a siker újabb sikereket vonzott. A hatalom képviselői ekkor már nem a kegyeikben részesítették őket, hanem azon igyekeztek, hogy rájuk is háramoljék valami a siker aurájából. Az együttes olyasféle helyzetbe került, mint a Beatles az MBE cím odaítélésekor, amely nyilván nem a Beatles, hanem a brit kormány népszerűségét volt hivatott növelni. Ennek a tendenciának talán legjobb magyarországi példája az *Ifjúsági Magazin* által Szörényi Leventének ítelt Arany Gitár-díj, amely egy Szörényi Leventét a saját gitárjával ábrázoló, összetéveszthetetlen karikatúra-szobrocska volt: nyilván már a díj alapításakor sem merült fel senkiben, hogy esetleg másvalakinek adhatnák.

Nehéz az út

A siker természetesen nem azonos a békével. A következő évben bemutatott *Extázis 7-től 10-ig* című, a jelenség társadalmi gyökereire rákérdezni kívánó dokumentumfilm bőséges válogatást nyújt az ellenséges véleményekből. Legérdekesebb talán az a levélíró, aki szigorúan elítéli az Illés versenydalát, különös tekintettel a nemzetietlenségére, s pozitív példaként a Koós János által előadott (szintén első díjas) munkára hivatkozik, amely egyebek mellett a „zongoránál–orgonánál” rímpár alkalmazásával írta be magát a magyar prozódia történetébe.¹⁰² De az Illés-jelenség, és általában a beatzene nemcsak az idősebb és öntudato-

99 Az említett dalok a *10 000 lépés* című albumon jelentek meg (Qualiton LPX/SLPX 17400, 1969), kivéve a *H. az elektromos fűrés* címűt (Éjszakai országút, LPX/SLPX 17414, 1970), és a *Régi csibészeket*, amely egy 1969-es kislemez (Qualiton SP 590).

100 Qualiton SP 530, 1968.

101 Szörényi–Bródy: *Színes ceruzák* (Qualiton SP 525, 1968.)

102 A Kovács András filmjében hallható interjúrészlet átirata Koltay Gábor idézett könyvében olvasható. Koltay, *Szörényi–Bródy*, 146.

sabb polgárokbán, hanem a hatalomban is további bizalmatlanságot keltett. Ez egyrészt zaklatásokban, mondvacsínált rendőrségi ügyekben és újságírói insznuációkban nyilvánult meg (a hírhedt pécsi kuka-ügyről éppúgy a „kékfényes” Szabó László írt „leleplező” cikket, mint később Galántai György boglári kápolna-tárlatáról és művésztelepéről),¹⁰³ másrészt pedig titkos belügyi tevékenységekben. Szőnyi Tamás egyértelmű bizonyítékot talált rá, hogy a Bródyékra ráállított zenész-ügynököknek nem csupán az információszerzés, hanem a zenekar felbomlasztása is a feladata volt.¹⁰⁴ A sikeres, ismert és befutott beatzenészek a hatalom szemében talán még veszélyesebbnek látszottak, mint a pálya szélén ácsingózó, feltörekvő ígéretetek.

Ha az arányok és léptékek eltérőek is, mindez megfeleltethető a legsikeresebb nyugati beat- és popegyüttesek sorsának. Nyilvánvalóan a Beatlest is megfigyelés alatt tartották,¹⁰⁵ őket is érték méltánytalan támadások, többnyire ők is igyekeztek felelősen élni azzal az informális hatalommal, amely a népszerűség révén rájuk szállt, ők sem maradtak tökéletesen következetesek (például írtak súlytalan esztrád-dalokat is), és ők sem bírták sokáig hordozni ezt a súlyt. A diktatórikus és demokratikus kultúrpolitika közötti különbség inkább abban ragadható meg, ami az utánuk jövőkkel történt. Nyugaton a domesztikáló mechanizmusokat alapvetően az üzleti haszon optimalizálása, az adott kulturális paradigmához tartozó viszonyok tisztázása és normalizálása motiválta, és az így kialakított viszonyok érvényben maradtak a következő jelentős új paradigma jelentkezéséig (amely esetünkben a punk lehetett). Egyszerűen nem lett volna értelme, hogy

103 Szabó László *Megvédett rendbontók?* című cikke a *Népszabadság* 1969. október 5-i számában jelent meg. Idézi: Koltay, *Szörényi–Bródy*, 157–161. A Galántaiékat támadó cikket szintén a *Népszabadság* közölte, 1973. december 16-án, *Happening a kriptában* címmel.

104 Szőnyi Tamás: *Nyilván tartottak: Titkos szolgák a magyar rock körül, 1960–1990*. Budapest: Magyar Narancs, 2005, 313.

105 Erre – éppen az ügy természetéből adódóan – nemigen lehet közvetlen és megingathatatlan bizonyítékunk, de a zenészek (elsősorban Lennon) politikai kiállását, tiltakozó akcióit, s ezek vitathatatlan hatását figyelembe véve nemigen lehetnek kétségeink. A témáról Andrew Gumbel írt cikket az *Independent* hasábjain, *The Lennon Files: The FBI and the Beatle* címmel, 2006. december 20-án: <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/the-lennon-files-the-fbi-and-the-beatle-429429.html> (utolsó letöltés: 2016.11.12.).

ezeket a játszmákat az újabb lépcsőkben jelentkező szerzőkkel és előadókkal szemben újra lejátszák.

Keleten azonban a politikai kontroll volt az elsődleges cél, ezért a domesztikáló eljárások is az elnyomást, az ellenállás megtörését szolgálták elsősorban: újra és újra bevetették őket, akár politikailag értelmezhetetlen ügyekben, akár személyes preferenciáktól vezérelve is. A kontroll legfőbb eszköze a lemezkiadás állami monopóliuma volt: a lemezfelvétel ígéretével bármelyik kreatív művész meg lehetett zsarolni, és a lemezgyár urai gyakran éltek is a lehetőséggel. Érdekes megfigyelni, hogy a hetvenes évek elején, a reformkísérletek utáni visszarendeződés szakaszában, amikor a beatzene második hulláma indult volna útjára, különösen nagy veszélyt láttak a hangszeres virtuozitásban, az improvizációban: a kiszámíthatatlanság, az extatikus spontaneitás, a folyamatok ellenőrizhetetlensége nem volt tolerálható, és nem volt az esztrád-igényekkel összeegyeztethető. Ennek az ellenérzésnek köszönhetőek a magyar populáris zene történetének legnagyobb veszteségei és legnagyobb beváltatlan ígéretei: a Syrius, a Kex és a Taurus (teljes nevén Taurus EX-T 25 75 82) sorsa. Az előbbi kettő kulcsfigurái a hazai helyzet reménytelenségébe belefáradva a disszidálást választották. Az itthon maradó Radics Béla megpróbált egyezkedni, elfogadta például, hogy a Taurusba basszusgitárosként Som Lajos helyére Sztevanovity Zorán kerüljön. A következő kérés viszont már arra irányult, hogy kísérjék Koncz Zsuzsát¹⁰⁶ – ezt a zenekar identitásának és a rajongók bizalmának feladása nélkül már nem fogadhatta el, így a Taurusnak nem is lett soha nagylemeze. A Taurus romjain azonban hamar megalakult a Korál, amely egy időre valóban Koncz Zsuzsa kísérőzenekara lett: a domesztikálódásra bírható zenészeket sikerült szembefordítani a kérésselhetlennel. A magyar kultúra vesztesége nem merül ki abban, hogy ezeknek a valóban nemzetközi színvonalú csapatoknak az elkészült munkáiról alig maradt felvétel. Talán ennél is nagyobb veszteség, hogy ezzel megtagadták tőlük a számadás és a továbblépés lehetőségét, megakasztották kreatív folyamataikat. Ebben az esetben a meg nem született gyermekekért kell kaddist mondanunk.

106 Kisfaludy András *R. B. Kapitány* című filmjében (2003) Danyi Attila számol be erről az epizódról.

Ellenállás vagy betagozódás?

Megkerülhetetlen kérdés, hogy a hatvanas évek populáris zenéje hordozott-e Magyarországon bármiféle valós politikai vagy szellemi ellenállást. Az ezzel kapcsolatos kételyeket jól tükrözi, hogy Antall József megfigyelését a hatóság önként függesztette fel, miután hosszú ideig nem tapasztalt semmiféle „veszélyes” tevékenységet – azaz a „lemerülök és kibekkelem őket” stratégiája fényesen bevált, csekély kivétellel mindenki ezt követte.¹⁰⁷ A beatzenészeknek nemcsak az eszközeik nem álltak rendelkezésre semmiféle szubverzív politikai aktivitásra, hanem a szándékaik, az indíttatásaik sem húzták őket ilyen irányba: a rendszer által felkínált keretek között, azokat olykor kijátszva, meg akartak élni a zenélésből. A hatvanas években indult beatzenészeknek minden bizonnyal csak szerény hányada rendelkezett valódi politikai tudatossággal, és az explicit megnyilatkozások szintjén – a lakosság túlnyomó részéhez hasonlóan – kivétel nélkül elfogadták a Kádár-rendszer által kínált kereteket. Ugyanakkor a saját életüket (pályájukat, életmódjukat) határozottan e kereteken kívül képelték el, és ezt a – mégoly virtuális – lehetőséget rajongóik számára is megtestesítették. Az *Ezek a fiatalok* című film szűzsége voltaképpen arra a pillanatra fókuszál, amikor a főhős a rajongói létből átlép a zenészlét peremére – persze oly módon, hogy a társadalmi keretekkel minimális legyen a súrlódás.

Arra, hogy a diktatúra szűrkeségéből egészen különleges intellektuális adottságok nélkül is kiemelkedjék valaki, korábban az élsport volt az egyetlen lehetőség. Persze a hatalom a sportteljesítményeket is éppúgy fenntartások nélkül használta fel a maga propagandacéljaira, mint az intellektuális (például tudományos vagy művészi) teljesítményeket. A beatzene a szűrkeségéből való kiemelkedés új csatornáját nyitotta meg, amely ráadásul nem volt közvetlenül felhasználható a diktatúra céljaira (hiszen egy „ellenkultúra” formáit hordozta), ehhez előbb el kellett végezni a fentebb tárgyalt domesztikációs műveleteket, melyeknek egyik

107 Amikor a jelen tanulmány előadás-változata egy 2015-ös konferencián elhangzott, hozzászólásában György Péter hivatkozott erre a példára, és ő kérdőjelezte meg az ellenállás bármiféle formájának jelenlétét. Ez az alfejezet voltaképpen erre a felvetésre válaszul került a tanulmányba.

korai terepe éppen a Táncdalfesztivál volt. Ebben az értelemben a hatvanas évek hazai beatzenéje az alkotók és előadók szándékától és képességeitől függetlenül is hordozza az ellenállás – kétségkívül diffúz, szublimált és olykor naiv – motívumát, hiszen ha többet nem is, annyi ellenállást mindenképpen manifesztál, hogy ezek az emberek másként szeretnének élni, mint ahogyan előírják nekik. A rivaldafény önmagában is kiemel a szocialista hétköznapiakból, de a külföldi utazás és az elvben korlátozatlan pénzkeresés lehetősége mindezt még vonzóbbá teszi. Paradox módon a hedonizmus is az ellenállás egy formájává válhat.

Különös módon a kedvenceiket éltető, politikai tudatossággal valószínűleg nyomokban sem rendelkező fiatalok olykor véletlenszerűen találtak rá a politikai tiltakozás formáira, és ezek a tartalom nélküli formák akaratlanul is ironikus politikai akciókká váltak, mint például az „aratjuk a gabonát – szeretjük az Omegát” rigmus, vagy később a „Bélát a kormányba!” követelés (Radics Bélára vonatkoztatva). Ennek a szublimált ellenállásnak talán legjobb példája a Nagyfa galeri 1969-es belvárosi felvonulása, amely spontán akciónak indult az akkor elhunyt Brian Jones emlékére, de önkéntelenül is a politikai tüntetés formáit öltötte (meghatározott tartalom nélkül), és más kontextusban talán paródiaként lett volna értelmezhető, de a hatóság valódi politikai tüntetésként értette és úgy is reagált rá: bírósággal és börtönnel.¹⁰⁸

Tény, hogy az ellenzéki jelleg utólag csak a hatósági reakcióban mérhető le többé-kevésbé objektíven – valahogy úgy, ahogy az exobolygókra a csillagok mozgásának anomáliáiból következtethetünk. De a beatzene politikai hatása éppen ebben ragadható meg. Értelmetlen kérdés, hogy a *Ha én rózsza volnék* című dal¹⁰⁹ mennyire volt objektíve ellenzéki 1972-ben: erre vonatkozóan a szubjektív emlékeken kívül csak az a tény áll rendelkezésünkre, hogy a dalt tartalmazó nagylemez a megjelenése után visszarendelték és bezúzták, és hogy Bródy Já-

108 Az esemény történeti feldolgozását lásd: Horváth Sándor: *Kádár gyermekei. Ifjúsági lázadás a hatvanas években*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2009.

109 A dal Koncz Zsuzsa 1973-as lemezén jelent meg (Pepita SLPX 17462). Több tízezer példány eladása után a lemezt visszahívták a boltokból és bezúzták. Tíz év múlva adták ki újra (Pepita SLPM 17821), de a dal akkorra már legendássá vált.

nos megfigyelését még jó darabig nem szüntették meg. Sőt az 1973-as miskolci „botránya”¹¹⁰ után Aczél György személyesen járt közbe Biszku Bélánál, szigorúbb elbánást követelve.¹¹¹

A domesztikáció „foltjai”

Nemigen lehet elvitatni, hogy a keleti blokk többi állama jelentősen lemaradt Magyarországhoz képest a beatzene, sőt a tágabb értelemben vett nemzedéki könnyűzene terepén. Néhány olyan időtlen és műfajilag univerzális sztár, mint Alla Pugacsova vagy Karel Gott bizonyára produkálhatott kiemelkedő lemezlemezadási mutatókat, de valódi nemzetközi sikerre (amely, mint például az Omega esetében, a keleti blokkon jóval túl is terjedt) jószerével csak magyar példákat találhatunk. Ez – mint korábban említettük – részben a magyar nyelv prozódiai lehetőségeivel is összefügg, de talán nagyobb szerepe van benne a „legvidámabb barakk” szintagmával jellemzett politikai, és ezen belül kultúrpolitikai környezetnek. A magyar viszonyokkal leginkább összevethető Csehszlovákiában és Lengyelországban a jazz és a fúziós jazzrock vált nemzedéki értelemben is progresszív, vezető műfajjá. Érdekes megfigyelni, hogy míg a korszak cseh, szlovák és lengyel jazzlemezei ma is élvezettel végighallgathatók, s gyakran egységes, átgondolt műalkotás érzetét keltik, a magyar beat- és poplemezekkel nem ez a helyzet. Többnyire minden koncepció nélkül gyűjtik össze és tárják elénk az aktuális termést, gyakran bántóan eklektikusak. Vagy ha van is koncepció, szinte minden nagylemezre jut olyan dal, amely műfaji vagy tematikai szempontból „kilóg” a koncepcióból.¹¹² Az első években maga a produceri funkció hiányzik, később már van producer, csak ízlés nincs: ez esetben épp a félreértett produceri funkció kényszeríti a lemezre a „kakukktójásokat”.

Az első kísérlet valamiféle koncepcionális rend megalkotására az Illés együttes

110 Bródy a koncerten megköszönte a rendőrség „vendégszeretetét”, amiért szállást biztosítottak néhány fiatalnak. E megjegyzés miatt indult ellene eljárás, amely pénzbüntetéshez és eltiltáshoz vezetett.

111 Szőnyi, *Nyilván tartottak*, 387–388.

112 Erre az aspektusra Ignác Ádám hívta fel figyelmemet, köszönet érte.

első (igazán) saját lemezén¹¹³ hallható, ahol a médiumot teljesen félreértve egy Keresztes Tibor (Cintula) közreműködésével készült, meglehetősen kényszeredett interjúba ágyazták a tizenkét dalt. Senki nem gondolt rá, hogy a hanglemezt az ismételt hallgatás céljából vásárolják a rajongók, és az interjú (szemben a zene-számokkal) egyáltalán nem érdekes második hallgatásra.

A produceri beavatkozás következtében létrejött furcsaságra konkrét példát is tudunk: Várkonyi Mátyás egy interjúban elmeséli, hogy a második felállítás Generálra (Várkonyi–Novai–Tátrai–Charlie–Póta) a második nagylemez¹¹⁴ előtt (1978 táján) Erdős Péter az akkoriban hirtelen népszerűvé váló „lakodalmos rock” stílusát próbálta ráerőltetni. Ebből az „ihletből” született az egyértelműen parodisztikus, egyperces, címadó *Piros bicikli* című szám.¹¹⁵ Talán valami hasonló beavatkozás okozhatta, hogy a Skorpió 1974-es, blues-balladákat és pörgős rock-számokat sorakoztató, amúgy kiváló bemutatkozó albumára¹¹⁶ felkerült az Így szólt hozzám a dédapám című szentimentális country-sláger – sajnos az ironia minden nyoma nélkül (a távolságtartás egyetlen jele, hogy ezt a számot nem Frenreisz Károly, hanem Szűcs Antal Gábor énekli). A csúcsra ért Omega 1977-es, *Időrabló* című nagylemezén¹¹⁷ ott éktelenkedik *A könnyelő álma*, amelynek a leghalványabb köze sincs a megtalált új stílushoz, a space-rockhoz. A hasonló példák azért voltak különösen szembetűnőek, mert az LP formátum nem is tette lehetővé, hogy a kevésbé kedvelt számokat könnyedén átugorja a hallgató, ahogyan mondjuk azt egy verseskötetben a gyengébb versek esetében az olvasó teszi.

Ennek a zavaró eklektícizmusnak a produceri jelenlét vagy a produceri ízlés hiányosságán túl strukturális oka is lehet, mégpedig ugyanaz az ok, amely a kezdet kezdetén, a *Trombitás Frédi és a rettenetes emberek* lemezcím háttérében is ott állt: a magyar beat- és popzene, miközben a hagyományos esztrád fölé kerekedett,

113 *Nehéz az út – Az Illés-story*. Qualiton LPX/SLPX 17391, 1968.

114 *Piros bicikli*. Pepita SLPX 17587, 1979.

115 Lásd a *Privát rocktörténet* című rádióműsor 22. részét: *Charlie és az új Generál*. Szerkesztő: Gellért Gábor.

116 *Rohanás*. Pepita SLPX 17470, 1974.

117 *Időrabló*. Pepita, SLPX 17523, 1977.

és részben átvette annak funkcióit, egyben az értékeit és formáit is interiorizálta. Ez végsősoron a domesztikációs műveletekből következik, és a hatalom mindvégig ezt az esztrád-hatást használta a kontroll fenntartására. Azokat a lemezeket engedte át az intézményes cenzúrán, amelyek tartalmaztak ilyen elemet, a domesztikáció e sajátos nyomát. Aki ezt akár a művészi autonómia, akár a műfaji összeférhetetlenség (ki nem mondott) érvével visszautasította (egyrészt a Taurus, a Syrius és a Kex; másrészt a P. Mobil, a Mini és a Beatrice), annak nem volt esélye. A sors fintora, hogy a felsorolt zenekarokból csupán egy hozhatott létre nagylemezt: a Syrius Ausztráliában felvett, *Devil's Masquerade* című munkája¹¹⁸ a korszak legegységesebb, legidőtállóbb albuma.

A diktatúra hosszú búcsúja

A Táncdalfesztiválok nagy korszaka után, a második nemzedék belépésével a viszonyok még kiismerhetetlenebbé váltak. Az első nemzedék új formációi – mint a létszámában megcsappant Omega, a Fonográf, az LGT vagy a Skorpíó – viszonylag zavartalanul dolgozhattak, csakúgy, mint a vidám és gondtalan ifjúságot megéneklő, a hagyományos esztrád elveit és formáit korszerű, „rádióbarát” popzeneként átmentő újabb bandák, az újjáalakult Bergendy, a Neoton vagy a Generál.

A hetvenes évek második felében a „proletárdiktatúra” éppen a proletár identitást hirdető és proletár fiatalokat megszólító zenekarokat korlátozta a legszigorúbban. Sikerült is elérni, hogy a Beatrice vagy a P. Mobil egyáltalán ne jusson nagylemezhez mindaddig, amíg a klasszikus felállásuk szét nem hullott. Ugyanakkor az első jelentős vidéki zenekar, az előzményeket és kapcsolatokat teljesen nélkülöző, de a fiatalok életérzését (legalábbis kezdetben) hitelesen megszólaltató Edda már 1980-ban lehetőséget kapott, amellyel élni is tudott. A nyolcvanas években a káosz tovább fokozódott, érthetetlen engedékenységek és brutális túlreagálások váltogatták egymást: míg egyfelől olyan végletesen szubverzív lemezek jelenhettek meg, mint a Bizottság *Kalandra fell*, vagy az ős-Bikini *Hova*

118 Spin, SEL-934377, 1971 (eredeti ausztrál verzió); *Az ördög álarcosbálja*. Krém, SLPX 17439, 1981.

lett... című, talán az avantgárd punk kategóriájával jellemezhető, ma már méltán klasszikusnak számító opuszai,¹¹⁹ másfelől a nagyon szűk hatókörű CPg tagjait több éves börtönbüntetésre ítélték szókimondó, naivan rendszerellenes szövegeik miatt. A helyzet hasonló volt, mint az irodalomban: a frontális bírálatot, bármilyen naiv vagy periférikus volt is, könnyörtelenül megtorolták, de az iróniával nem tudtak mit kezdeni. Hogy ismét egy egyidejű példát említsünk: 1986-ban Nagy Gáspár ötvenhatos verse miatt¹²⁰ elkobozták a *Tiszatáj* júniusi számát, és leváltották a szerkesztőséget, miközben az ugyanekkor megjelent *Bevezetés a szépirodalomba* első lapjain pontosan ugyanerről esik szó, de ott az író vette a fáradságot egy nagyon áttetsző kis áttételességre, rejtvényre: egy elítélt június 16. délelőtt a kivégzésére készül, de a szövegkörnyezet egy magyar jakobinusra, 1795-re (is) utal, a jól ismert 1958-as dátum mellett.¹²¹ A hatalom már nem azt követelte, hogy tartsák tiszteletben a tabuit, csak hogy ne egyenesen, közvetlenül, kendőzetlenül mondják szemébe az ellenvéleményt. Persze ebben az időben már ismertté vált az Európa kiadó, a Kontroll Csoport és a nyolcvanas évek többi értelmiségi-underground zenekara is. Az irónia, az abszurd, a groteszk, a kétértelműség betört a „három T” közötti résekbe, és rövid idő alatt szétfeszítette a rendszer kereteit.

119 Start, SLPM 17750, 1983; Start, SLPM 17761, 1983.

120 A szóban forgó vers – *A Fiú naplójából* – az eltelt 30 évet veti össze júdás 30 ezüstpénzével. Az erős reakcióhoz minden bizonnyal hozzájárult Nagy Gáspár egy korábbi verse is, az Öröknár: elmúltam 9 éves, amelynek Nagy Imre monogramja a vezérmotívuma.

121 Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest: Magvető, 1986.