

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS

Az ifjúsági kultúra nemzetiesítése és „rockosítása”

A magyar pop-rockzene emlékezeti diskurzusai 1.

Bevezetés¹

És majd egy szép napon, ha mind összegyűltünk
A sok régi dallamot életre keltjük

– cseng a fülünkbe egy régi-régi nóta, az Illés-együttes *Ta-tarada-dam* (Szörényi–Bródy) című dala az *Ezek a fiatalok* (1967) című film zenéjét tartalmazó nagylemezről, a magyar beatkorszak hajnaláról.² Túlzás volna azt gondolni, hogy a dalszöveget jegyző (ekkor 21 éves) Bródy János valaminő látnoki képességgel sejtette meg, mekkora jelentősége lesz egykor generációja dalainak (és legalább ekkora az azokra való *visszaemlékezésnek*). Már ez idő tájt s később sem álltak tőle távol az önmitizálás, legendásított múltkonstruálás jellegzetes gesztusai³ – amiképp a 1960–1980-as évek közötti hazai pop-rockzene más kép-

1 Írásom egy hosszabb értekezés első egysége, amely a magyar pop-rockzenével zenével, azon belül is az 1960-as évektől kibontakozó beatmozgalommal kapcsolatos kommemoratív gesztusokat, a magyar popzene intézményesült történeti elbeszéléseit vizsgálja a korai magyar populáriszene-kutatás eredményeitől a 2020-as évek fejleményeiig. A kétrészes tanulmány egyben a *Sosemvolt aranykor* című, magyar pop-rockzenei írásokat tartalmazó tervezett tanulmánykötetem bevezetője is. Írásomban csak a szövegszerűen idézett dalok esetében adom meg a szerzőket és az első megjelenés adatait; továbbá – ha nem utalok más hivatkozott szövegre – a citált dalszövegek forrása a zeneszoveg.hu.

2 Illés-együttes / Metro együttes / Omega együttes, *Ezek a fiatalok* (Qualiton, LPX 17370, 1967).

3 Gondolhatunk az Illés *Újra itt van* című dalára (*Illések és pofonok*, 1969) vagy Koncz Zsuzsa 1964 című slágerére (*Koncz Zsuzsa X.*, 1977). Bródy János dalszövegeinek múltkonstruáló metódusairól részletesebben lásd: Dániel Szabolcs RADNAI, „Self-Evocation and the Construction of the Past in the Songs of János Bródy”, ford. Boldizsár FEJÉRVÁRI, in *Translation, Adaptation, and Intertextuality in Hungarian Popular Music*, szerk. Ádám IGNÁCS, *Jazz under State Socialism* 8, 85–108 (Berlin: Peter Lang, 2023).

viselőitől sem volt idegen az ilyesmi.⁴ Legkésőbb, az 1970-es évek végén és az 1980-as évtized elején számos népszerű hazai popzenész érzekelte, hogy valami megfoghatatlanul megváltozott, a magyar rockzene egy jelentős korszaka lezárult. Ettől a határponttól fogva évről évre tanúja lehetett a nemzedéki zenén szocializálódott közönség, hogy kedvenc előadói és zenekarai a múltba tekintés legkülönbébb gesztusaival kívánják megteremteni saját mitológiájukat, felépítve – a pop-rockzenei újságírás és könyvkiadás által is megtámogatva – közös panteonjukat. Ez utóbbi emlékezeti gesztusok között tarthatjuk számon az Omega 1980-as turnéját záró koncerteket a Kisstadionban, ahol az Omega és az LGT tagjai együtt játszották el az 1960-as évekbeli „Presser-korszak” klaszikus számait (*Azt mondta az anyukám*, *Petróleumlámpa*, *Gyöngyhajú lány*), a KITT-egylet 1981-es monstre nosztalgiaconcertjét, *A koncert* című (s hatalmas kereskedelmi sikert is hozó) produkciót,⁵ illetve az 1970-es, 1980-as években alakult zenekarok megszűnését övező, egyre sűrűsödő búcsú- és emlékkoncerteket.⁶ E korszakváltás – melyet a vonatkozó pop-rockzenei kiadványok amolyan „rockválsággént” kereteznek⁷ – sok mindennek volt köszönhető: a magyar pop-rockzenei színtér generációváltásának, a globális zeneipar gazdasági átrendeződésének, a hazai politikai klíma változásának és az újhullámos vonulatok, előadók és (gyakran összművészeti jellegű) zenei projektek térhódításának is. Ugyanakkor nem pusztán a pop-rockzenei korszakváltás korabeli „közérzülete” és az erre reagáló előadók különféle reflexiói az érdekesek, hanem az a folya-

4 Érdemes például utalni az Omega nem túl ismert *Énhozzám a Rock and Roll szől* (Omega XV.: *Egy életre szől*, 1998) című dalára, melynek szövegét különféle Omega-intertextusokból szőtte össze Trunkos András; vagy épp Koncz Zsuzsa és Demjén Ferenc gyönyörű duettjére, a *Mindig volt, mindig lesz-re* (Koncz Zsuzsa, *Csodálatos világ – Duettek*, 1998), melynek esetében a szöveget jegyző Demjén hasonló módszerrel járt el, összevonva a Koncz-univerzumot sajátjával.

5 Illés / Koncz Zsuzsa / Fonográf / Tolcsvayék és a Trió, *A koncert* (Pepita, SLPX 17686-87, 1981). Az 1981. március 26-án a („rég”) Nemzeti Sportcsarnokban tartott buliról készült felvétel még abban az évben megjelent dupla LP-n, rövidesen elkészült Koltay Gábor azonos című filmje a koncertről, az általa jegyzett *A koncert-dosszié* című kötet, valamint az előadáson elhangzott Illés-dalok kottáját is kiadták. Az 1973-ban feloszlott Illés újbóli színpadra lépése körüli fokozott érdeklődést persze az is serkentette (s így *A koncert* teljes sikeréhez is hozzájárult), hogy nem sokkal korábban, 1980-ban jelent meg Koltay Gábor *Szőrényi–Bródy: Az első 15 év* című nagy sikerű riportkönyve. Mindehhez lásd: SEBŐK János, *Magya-rock 2.: A beat–hippi jelenség 1973–1983* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 149–151.

6 Leállások: P. Mobil (1985), Karthago (1985), P. Box (1986), Korál (1986), Omega (1987), LGT (1987), V'Moto-Rock (1988). Utóbb a rendszerváltozást „túlél” zenekarok (Bikini, KFT) is szünetet tartottak, de '90-es és 2000-es évtizedben már a nosztalgia- és emlékkoncertek (első) aranykora vette kezdetét. Voltak persze zenekarok, előadók, akik többé-kevésbé folytonos működéssel vészték át a politikai átrendeződést – az állandó jelleggel újjáalakuló Skorpió, a viszonylag stabilnak mondható Edda és a Hobo Blues Band, a későn induló Tátrai Band, a szólókarrierbe kezdő Demjén Ferenc és Horváth Károly „Charlie” stb. –, ám idővel ők is idomultak a közös és egyéni múltidézés bevett eljárásaihoz.

7 Vö. SEBŐK, *Magya-rock 2...*, 288–297. A vonatkozó fejezet címe minden bizonnyal Végh Antal *Miért beteg a magyar futball?* (1975) című népszerű riportkönyvére utal: „Miért beteg a magyar rock?” E diskurzust követi többek között Sántha és Árvai Jolán 1988-ban bemutatott, de sok-sok archív felvételt és 1980-as évek eleji interjúkat tartalmazó *Rockfogyatkozás* című filmje is.

mat, mely során létrejött a hazai pop-rockzene önelvű – nemzetiesített és műfaji hierarchiát hordozó – saját története, nagyelbeszélése. Ez (mintegy válságjelenséggént, egy belső válság ellenében) visszamenőlegesen értelmezte az elmúlt 20–25 év fejleményeit, rögzítve és tudatosítva a magyar nemzedéki ifjúsági zene önmagán túlmutató jelentőségét.

Írásomban azt a folyamatot kívánom bemutatni, mely ezeknek a (máig ható) narratíváknak a megszületéséhez, összegyűjtéséhez és széles körű elterjedéséhez vezetett. Kitérek azokra a tudásformákra is, amelyek az 1980-as éveket megelőző időszakban alakították a populáris zene különféle műfajairól szóló diskurzust, valamint csoportosítom, tipizálom azokat a szerzőket és írásos alkotásokat, melyek jelentős hatásának mutatkoznak a magyar pop-rockzene kulturális (írott) emlékezetének kialakításában.⁸ A téma természetéből adódóan kézenfekvő volna a magyar pop-rockzenetörténet „ügyét” a divatos nosztalgia- és retródiskurzus keretei között vizsgálni.⁹ Ám mivel ez ellenkezik tanulmányom szellemiségével, inkább általánosabban, a múlt megismeréséhez fűződő alapvető viszonyulásformákat tisztázó történelemelméleti keretből kiindulva – időnként irodalomtörténeti analógiákkal élve – mutatom be a magyar pop-rockzenére irányuló értelmező és emlékező diskurzusok alakulástörténetét. Tanulmányom elméleti alapvetése egy további, terminológiai természetű kitérőt tesz, mely – mintegy a fenti bekezdések fogalomhasználatát utólag is megmagyarázva – a *populáris zene* és a *pop-rockzene* különbségét kívánja megvilágítani.

Elméleti keretek 1. Populáris zene és pop-rockzene

Talán feltűnhetett az olvasónak, hogy a bevezetőben lehetőség szerint következetesen „pop-rockzene”-ként hivatkoztam vizsgálódásaim tárgyára. Mindennek alapvetően módszertani okai vannak, melyek egyfelől a recens tudományos diskurzushoz való kapcsolódásra és egy általános szemléleti beállítódottságra (amolyan „saját hitekre”) vezethetők vissza.

Egyfelől a modern populáriszene-kutatás nemzetközi diskurzusában bevett eljárás a *populáris zene* és a *pop-rockzene* terminusainak elkülönítése. Az előbbi

8 A magyar pop-rockzene kulturális emlékezetének diskurzusairól Havasréti József értekezett előremutató módon, elsősorban a 2010-es évek tendenciáira (illetve az 1970-es, 1980-as évek ekkoriban fontossá váló zenei törekvéseire) helyezve a fókusz: HAVASRÉTI József, „Megörzés, kultusz, emlékezet: Diskurzusok és törekvések a magyar popzene kulturális emlékezetében”, in HAVASRÉTI József, Csak a zene?: Műfajok, stílusok, ideológiák a magyar pop-rock zene történetében, Letöltés 17, 131–151 (Kolozsvár: EME, 2024).

9 E megközelítést alkalmazta esettanulmányában: HAMMER Ferenc, „A dalok ugyanazok maradnak: A retro kultúrpolitikai szerkezetek a magyar popzenében”, in *Populáris zene és államhatalom: Tizenöt tanulmány*, szerk. IGNÁCZ Ádám, 282–294 (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017).

kifejezés rengeteg speciális műfajt, megszólalási formát, zenei irányzatot magában foglal (a populáris zenei kutatások létrejöttét elsőként inspiráló jazzt, de ugyanígy a cigányzenét, a zenés színházi műfajokat, az operettet és az orfeumi dalokat, a világzenét, a magyar nótát, a gospelt, a rapzenét és megszámlálhatatlanul sok rétegzenei vonulatot). Az utóbbi leginkább a dallamos populáris zene legismertebb irányzatait jelöli: a XX. század második felében, a modern tömegkommunikációs eszközök közegében létrejött, valóban tömegek által ismert, hallgatott és körülrajongott vonulatokat, mint amilyen a blues, a rock and roll, a funky, a diszkó, illetve a rockzene sok egyéb alfaja.¹⁰ Ebből a szempontból tanulmányom állításai – miképp korábbi hasonló tárgyú munkáimé is – az 1960–1980-as évek közötti korszakra vonatkoznak, a magyar nyelvterületre lokalizált populáris zenei mozgásokból pedig csak a pop-rockzenei tendenciákra. Ezzel azonban még nem vagyunk teljesen kint a vízből. Ugyanis a nemzetközi diskurzus terminológiájához való alkalmazkodás védőburka nem óvja meg a kutatót attól, hogy szembesüljék a vizsgált kulturális gyakorlatok *émikus* és *étikus* leírásának együttes igényével. A különféle szubkultúrák aktorainak (vagy más szerepben: adatközlőinek) éppúgy megvannak a sajátos önértelmezései, önleírásai és fogalmai (ez utóbbiak értelmezésére irányulnak az émikus megközelítésű kutatások), melyek feszültségben állnak a kulturális gyakorlatokat felülről, kívülről, mintegy madártávlatból szemlélő kutató perspektívájával és terminusaival (mely az étikus megközelítésű bűvartatok alapja).¹¹ Épp ezért a tárgyalt korszak pop-rockzenei mozgásaival foglalkozó kutató kénytelen utalni azokra a nem szakszerű, nem is feltétlenül leíró s rendkívül kontextusérzékeny fogalmakra, melyek a forrásszövegekben, kulturális produktumokban rendre-sorra felbukkannak. Esetünkben ilyen például a rockzene első, 1960-as évekbeli hazai korszakára utaló „beat” kifejezés,¹² a korábbi időszak népszerű slágerzenéjét jelölni hivatott „táncdal”¹³ vagy épp az angolszász protest song mintájára magyarított, rövidéletű „pol-beat”.¹⁴ Az ilyen és ehhez hasonló émikus fogalmak, önleírás-

10 Minderről bővebben lásd: IGNÁCZ Ádám, *Milliók zenéje: Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020), 44–78.

11 A fonetikus (*phonetics*) és fonémikus (*phonemics*) kifejezésekből eredő, elsőként Kenneth L. Pike nyelvész által leírt és a kultúratudományokban nagy karriert befutott fogalmi megkülönböztetésről lásd: PRIMECZ Henriett, „Étikus és émikus kultúrakutatások”, *Vezetéstudomány* 38, 1. ksz. (2006): 4–13.

12 A *beatzene*, *beatkorszak*, *beatmozgalom* kifejezések minden bizonnyal a liverpooli zenekarok működéséről tudósító *Mersey Beat* (1961–1964) című lapra, s a lap címéből metaforikus megnevezéssé vált zenei stílusra vezethető vissza.

13 A „táncdal” és a beatmozgalom közötti paradigmaváltás számos aspektusát izgalmasan veszi revízió alá György Péter tanulmánya: GYÖRGY Péter, „Elfelejtett komolyak, közhelyes modernek: Az ötvenes évek újraértékelése, a hatvanas évek kritikája”, in *Populáris zene és államhatalom...*, 17–26. Az 1960-as években rendkívül sikeres hazai táncdalfesztiválok domesztikációs metódusait vizsgálja: KAPPANYOS András, „Az ellenkultúra domesztikálása: Táncdalfesztivál 1966–1968”, in Uo., 64–81.

14 A hazai pol-beat mozgalom társadalomtörténeti és ideológiai vonatkozásairól (a Gerilla együttes példáján) lásd: K. HORVÁTH Zsolt, „Pol-beat: forradalmi „népzene» egy poszt-heroikus korban:

sok idézését leginkább a korszak frazeológiájának, beszédrendjének érzékelése és a kulturális transzfer különféle megnyilvánulásainak azonosítása teszi szükségessé. A tudományosság nézőpontjából a *populáris zene* – *pop-rockzene* megkülönböztetés ugyanakkor szorosan összefügg írásom gondolatmenetével is. A vizsgált források bemutatásának egy pontján épp amellett érvelek, hogy a magyar ifjúsági kultúra és nemzedéki zene emlékezetének letéteményesei *stiláris-műfaji hierarchiák* segítségével nyomatékositották a magyar popzene-történet értékrendszerét, voltaképp „pop-rockosítva”, a rockzene domináns és fölülértékelt irányzataira szűkítve az 1950-es, 1960-as évektől kibontakozó hazai populáris zenei mozgásokat.¹⁵

Másfelől: magyar pop-rockzenészekről, előadókról, zenei csoportosulásokról gondolkozva azért is érdemes hagyatkoznunk a nemzetközi *popular music studies* többé-kevésbé leíró, s a zenei műfajok, formák, stílusok és irányzatok sajátzerűségét megragadó terminológiájára, mert ezzel elkerülhető a (mondjuk így) „népszerű”, tömegek által fogyasztott zenével kapcsolatos negatív konnotációk visszaidézése. Épp ezért – hacsak nem kifejezetten citátumként, a korszak frazeológiáját idézve használom – kerülöm a populáris zenei irányzatokat a magaskultúránál értéktelenebb kulturális produktumként feltüntető, vagy mindenesetre ezt sugalló kifejezéseket (úgy mint „könnyűzene”, „könnyű műfaj”), még ha ez közelebb is áll egynémely nyelvhasználó ízléséhez.¹⁶ Ezzel együtt korábbi írásaim és jelen tanulmány ambíciójából következően igyekszem távolságot tartani attól a pontosan meghatározhatatlan, de távolról egységesnek mutatkozó jelentéskomplexumtól, amit a „Kádár-rendszer könnyűzenéje” szin-tagma sugall.¹⁷ E tanulmány nem kíván csatlakozni az 1960-as, 1970-es, 1980-as

A Gerilla együttes a globális forradalmi tematika és az állami midcult között, 1965–1971”, in *A magyar populáris zene története(i): Források, módszerek, perspektívák*, szerk. IGNÁCZ Ádám, 313–368 (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020).

15 A populáris zene „pop-rockosításának” (*pop-rockization*) terminusa Motti Regev-től származik: MOTTI REGEV, „The ‚pop-rockization’ of popular music”, in *Popular Music Studies*, szerk. David HESMONDHALGH és Keith NEGUS, 251–264 (London: Hodder, 2002). Lásd még: IGNÁCZ, *Milliók zenéje*, 54–59.

16 A „könnyű műfaj” fogalmával kapcsolatba hozható társadalomtörténeti és művészetelméleti aspektusok átfogó – marxista szellemiségű – elemzésére vállalkozott (a „közkeletű művészet” terminus használata mellett érvelve) korai kötetében: VITÁNYI Iván, *A „könnyű műfaj”* (Budapest: Kossuth Kiadó, 1965).

17 Feltűnő módon épp a hazai pop-rockzene megkérdőjelezhetetlen *értéktերemtő voltát* hangsúlyozó kiadványok őrzik az ökör következetességével a „Kádár-rendszer »könnyűzenéje«, színtagmát és változatait. Lásd: CSATÁRI Bence, *Jampecek a Pagodában: A Magyar Rádió könnyűzenei politikája a Kádár-rendszerben* (Budapest: Nemzeti Emlékezet Bizottsága, 2015); *Az ész a fontos, nem a haj: A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája* (Budapest: Jaffa, 2015); *Nekem írod a dalt: A könnyűzenei cenzúra a Kádár-rendszerben* (Budapest: Jaffa, 2017) – és az NKA 2014-ben elindult Hangfoglaló (korábban: Cseh Tamás) Program Magyar Könnyűzenei Örökség Megőrzését Támogató Alprogramjának nevében is ez a formula öröklődött tovább. A közbülsőnek idézett Csátári-kötet címe egy alapvető tévedést foglal magában: nevezetesen, míg a Magyar Rádiónak, a Magyar Hanglemezgyártó Vállalatnak, a Magyar Televíziónak, az Országos Rendező Irodának és az Interkoncertnek kétségkívül volt valamilyen „könnyűzenei politikája” (helyesebben: műsorpolitikája), a Kádár-rendszernek nem –

évek magyar pop-rockzenéjéről szóló legendásított történetek, kultikus elbeszélések és politikailag túlértelmezett, bulvárosított mitológiák hagyományához. Szóhasználatában nem kívánja felidézni az ifjúsági zenekultúra megnyilvánulásaira (ha nem is mindig explicit módon, de implicite mindenképp) hisztériával, társadalmi pánikkal reagáló elitista beszédmódot sem. Noha semmiképp sem tartom járható útnak, hogy felelőtlenül eldobjuk a „populáris kultúra”, illetve a „magas- vagy elitkultúra” bevett fogalmi dichotómiáját s *common sense* értelmezését, érdemes felhívni rá a figyelmet, hogy mind a „kultúripár” sokak által fogyasztott, népszerű produktumai, mind pedig a klasszikus műveltség remekművei integráns – így releváns, tudományosan vizsgálható-vizsgálendő – elemei a kultúrtörténetnek és a mai szellemi világnak. Épp ezért nem szerencsés a köztük értékkülönbséget tulajdonító (vagy sugalló) terminusok továbbörökítése.¹⁸

Elméleti keretek 2.: a múlthoz való viszony formái

Az emlékezet működésével kapcsolatos könyvtárnyi történelemelméleti, társadalom- és kultúratudományi szakirodalom eredményeit itt nincs mód tárgyalni. Csupán egyetlen fontos distinkcióra érdemes utalni, mely a pop-rockzene történetiségére nézvést is megvilágító erővel bír. Ez nem más, mint a múlttal kapcsolatos tudás két formájának, a *történeti tudományoknak* és a *kollektív emlékezetnek* az egymást feltételező, ugyanakkor ismeretelméleti szempontból egymással ellentétes működése.

A modern tudományszakok elkülönülésének, professzionalizációjának következményeképp a XIX. században létrejött *történeti tudományok* (történettudomány, irodalomtörténet-írás) a múlt eseményeinek értelmező leírását, rögzítését tartották s tartják a mai napig feladatának (az igazolható/nem igazolható állítások bináris kódrendszere alapján). A XX. századi szociológiában és történelemelméletben viszont bevett terminussá vált a *kollektív emlékezet*. Ennek spontán vagy szervezett megnyilatkozásai és művészi reprezentációi a múlt jelenvalóvá, átélhetővé tételét kívánják minél hatékonyabban megvalósítani (a

legfeljebb ifjúságpolitikája és művelődéspolitikája. Az 1980-as évek közepéig stabilnak mondható kultúráirányítás vezetői – élen Aczél Györggyel – többnyire nem kívántak tudomást venni a nemzedéki rockzene megnyilvánulásairól. Kénytelen-kelletlen szabályozták, terelték mederbe és adott esetben szankcionálták a színtér működését a művelődés- és ifjúságpolitikai irányelveit követve, de prioritást sosem élvezett. A korszakkal kapcsolatban sokszor (s a pop-rockzene vonatkozásában obligát módon) túlhangsúlyozott „3T” (tiltott–túrt–támogatott) rendszere pedig általános érvényű *common sense* volt, nem a kultúra valamely formájára – vagy különösen a „könnyűzenére” – szabott elv.

18 E belátásoknak igyekszik érvényt szerezni a populáris zenei irányzatok vonatkozásában: VEDRES Csaba, *Mi az, hogy könnyűzene?! (Budapest: Kairosz Kiadó, 2006)*. A kérdésről újabban lásd: CSÖRSZ Rumen István, IGNÁCZ Ádám, K. HORVÁTH Zsolt és PIKLI Natália, „Körkérdés a populáris kultúra kutatásáról”, *Sic Itur Ad Astra* 81 (2024): 5–26.

releváns/nem releváns bináris kódjai alapján). Jóllehet a történetírás és a kollektív emlékezet – a források korlátozott száma okán is – kénytelen támaszkodni egymásra, s gyakran osztozik az emlékezet *témáiban* és *narratíváiban*, e két megközelítés alapvetően ellentétes értelmezői műveletekre, nyelvhasználatra és műfajokra épül, s az emlékezeti munka megcélzott, odaértett „ideális” befogadója is eltér.¹⁹ A zene mint művészeti ág sajátos jellemzői és az írott kultúra termékei között több magától értetődő lényeges különbség van, amely sok mindent meghatároz, főként a logocentriskusság kisebb mértéke, illetve az érzelmekre gyakorolt hatás fokozott jelenléte. Ugyanakkor a fönti dichotómia termékenyen alkalmazható a zenével kapcsolatos *történeti tudás*, s különösen a *zene társadalmi meghatározottságaival* és *hatásaival* foglalkozó megismerő munka vonatkozásában. Előrebocsátva gondolatmenetem egyik lényeges tézisé: a klasszikus, tradicionális zenetörténet tudományos elbeszéléseibe külsődleges okokból²⁰ nem kellőképp integrálódott populáris zenei formák (stílusok, műfajok, irányzatok stb.) történetiségében, s azon belül a pop-rockzenével kapcsolatos történeti tudás alakításában meglehetősen kis szerep jut a professzionális történeti megismerésnek.

E hiány két lényeges okra vezethető vissza. Egyfelől a zenével való professzionális foglalkozás, a *klasszikus zenetudomány* (s a közoktatás alrendszerében popularizált *klasszikus zeneoktatás*) megközelítésmódja a zene természetéből adódóan matematikai, alaktani-formatani jellegű, s a klasszikus vagy népzenei repertoár megértéséhez, (hangszeres és énekes) előadásához szükséges mesterségbeli tudásra épül, így kisebb szerepe van benne a nyelvi megismerőmunkának.²¹ Míg a klasszikus zenetudomány a zene *belső* működésének, zeneelméleti, formai és lejátszási jellemzőinek megértésére irányul, addig a populáris zenével foglalkozó (diszciplinárisan szórt) tanulmányok, könyvek jellegzetesen a zene *külső*, társadalmi meghatározottságaival foglalkoznak, a legkorábbi XX. század közepi kezdemények óta.²² Így tehát a zenével, zeneélettal foglalkozó tudományterületek domináns megközelítéseiben – a történettudományhoz vagy az irodalomtörténet-íráshoz képest – lényegesen kisebb szerepe van a narratív kompetenciának, inkább csak mint általános társadalom-, politika-, esztétika-, művelődés- és művészettörténeti háttértudás van jelen.

19 Ennek fogalmi hátterét (Maurice Halbwachs és Jan Assmann vonatkozó munkái nyomán) áttekinti: S. VARGA Pál, „Kollektív emlékezet és történeti tudományok”, *Studia Litteraria* 53, 1–2. sz. (2014): 32–40.

20 Mindehhez lásd a „magaskultúra” vs. „populáris kultúra” kérdéséről írottakat az előző egységben.

21 Ilyen értelemben a leíró „zenetörténet” inkább a művészettörténet egyik speciális ága – nem véletlen, hogy művészettörténeti kézikönyvekben gyakran szerepelnek egy-egy korszak zenéjét összefoglaló fejezetek, irodalomról azonban kevesebb szó esik.

22 Ez még akkor is igaz, ha a *popular music studies* immár több mint félszáz éves történetében folyamatos ingamozgás figyelhető meg a szociológizáló és az esztétikai megközelítések között.

Másfelől a populáris zenei,²³ s azon belül még hangsúlyosabban a pop-rock-zenei eseménytörténetek, életrajzok, korszakmonográfiák stb. „történetírói” maguk is egy-egy adott irányzat, műfaj vagy zenei csoportosulás körüli szubkultúra, kultusz, sajátos beszédrend tagjai, aktív vagy egykori részesei („tanúi”, „adatközlői”). Így az általuk felépített történeti narratívák csak külsődlegesen minősíthetők történettudományi munkáknak. Valójában a kollektív emlékezet fenntartását, jelenvalóvá tételét szolgálják az intenzív, feledhetetlen és megtagadhatatlan nemzedéki élmények ígézetében. (Még akkor is, ha e munkák egy része formálisan kapcsolódik is tudományetikai, stílári és diszciplináris keretekhez.) Ez utóbbi, a pop-rockzenével foglalkozó szakmunkák szubkultúrába ágyazottsága – vagy rosszmájúbban: nem tudományos, fésületlen beszédmódja – egy általánosabb emlékezet-elméleti vonatkozásra vezethető vissza. Nevezetesen arra, hogy míg a XX. századi magyar történelem számos meghatározó eseményéhez (első világháború, Trianon, deportálások, 1956) már csak tudományos vagy fiktivizált narratívákon, vizuális és/vagy írásos forrásokon, azaz a *kulturális emlékezet* megnyilatkozásain keresztül férünk hozzá, addig a hazai rockzene nagy, 1960-as évektől az 1980-as évekig tartó klasszikus korszaka részben még élő, *kommunikatív emlékezet*.²⁴ Bár már nagyon kevesen élhetnek azok közül, akiknek valós emlékei volnának a rock and roll hazai megjelenéséről az 1950-es évek végéről, de az *Ezek a fiatalok*, a Táncdalfesztiválok, a diósgyőri „magyar Woodstock” (1973) és a *Fekete Bárányok* koncert (1980) nemzedéke még bőven köztünk jár. Ugyanakkor, mint Havasréti József fogalmaz, a kulturális emlékezet assmanni fogalma is termékenyen hasznosítható a pop-rockzenei színtér vizsgálatában, „arra vonatkoztatva, hogy az emlékezés mechanizmusain keresztül megragadott és felidézett múlt hogyan és milyen funkciókat betöltve/ teljesítve aktualizálódik a kortársnak tekinthető kulturális mozgásokban”.²⁵

A most követő „történetben” azt kívánjuk megmutatni, hogy az 1960-as évektől hogyan vette át a populáris zenei műfajok adekvát (zeneelméleti és szociológiai) értelmezéseit nyújtó, nagy presztízzsel bíró hazai zenetudomány szerepét pop-rockzenei újságírás az ifjúsági kultúra jelenségeinek interpretálá-

23 Erre írásom nem tud kiterjeszkedni, de érdemes utalni rá, hogy a populáriszene-kutatás etnikailag vagy gender szempontból jelölt műfajait, irányzatait gyakran olyan értelmezők vizsgálják, akik maguk is érintettek az adott szubkultúrában vagy zenefogyasztási szokásokban. Így a populáris zenével való foglalkozást körülölelő „elfogultság” rémképe nem csupán a régivágású rockrajongók által írt kultikus hangvételi kötetek vizsgálatakor, hanem egy magasabb szinten, a *popular music studies* fejleményeit áttekintve is önkritikára készíti a tudóst.

24 Mindehhez lásd: Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezet és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004), 20–21, 49–86.

25 HAVASRÉTI, „Megőrzés, kultusz, emlékezet...”, 131.

sában, s miképp született meg ennek révén az 1980-as évek közepére a magyar pop-rockzene önelvű és zárt története.²⁶

A magyar pop-rockzenéről szóló diskurzusok a rendszerváltozás előtt

Klasszikus zenetudomány és marxista zeneszociológia

A modern tánczene és a jazz XX. század eleji elterjedése miatt a magyar zene-tudománynak már a két világháború között szembe kellett néznie a „könnyű műfajok” problémájával, melyre a korszak jelentős kutatói (például Molnár Antal, Gyulai Elemér és Szabolcsi Bence) különféle elméleti válaszokat kíséreltek meg adni.²⁷ A „szórakoztató”, „könnyű”, „népszerű” vagy (Lukács Györggyel szólva) „nem-művészi” és „giccses” kultúra vizsgálata és értelmezése azonban 1945 után, s leginkább a magyarországi kommunista hatalomátvételt (1949) követően tett szert kiemelt jelentőségre. Jóllehet a Magyar Népköztársaság alkotmányának elkészülte (1949. augusztus 20.) és a Harmadik Magyar Köztársaság kikiáltása (1989. október 23.) közötti időszakot számos politika- és társadalomtörténeti mikrokorszak tagolja, amely a populáris kultúra s azon belül a zenei élet értelmezésére nézvést is irányadó, mégis érdemes idézni Veres András megfogalmazását, melyben – leginkább az 1950-es, 1960-as évekre vonatkozó érvénnyel – jellemzi a kommunista politikai viszonyát a népszerű kultúra (első-sorban a népszerű irodalom) formáihoz:

A legfelső szintről irányított kultúrpolitika az irodalomtól mindenekelőtt azt kívánta, hogy a rendszer buzgó propagandistája legyen. A kultúrát egységesnek és *tagolatlannak* szerette volna látni, azt követelte a művészettől, hogy mindenkihez szóljon. Az elit- és a tömegkultúra hagyományos ellentétét úgy akarta felszámolni, hogy valamifajta *össznépi* irodalom és össznépi közönség egymásra találását szorgalmazta.

Szavakban egyaránt támatta az „arisztokratikus”-nak bélyegzett profesz-szionális befogadást és a „kispolgári”-nak aposztrofált fogyasztói magatartást. De a populáris alapértéket, a *biztonságot* jóval inkább elfogadta, mint az elitista *szabadságot*, amelyet igyekezett ártalmatlanná szelídíteni (így lett a szabadság marxista definíciója az, hogy „felismert szükségszerűség”). Kész volt leszámolni saját avantgárd múltjának elitista eszményeivel is. Kísérlet történt a tömegkultú-

26 A hazai pop-rockzene történetét aktualizáló, „kortársnak tekinthető kulturális mozgásokat” másutt, a tanulmány tervezett folytatásában elemzem.

27 Mindehhez lásd: VEDRES, *Mi az, hogy...*, 30–46; IGNÁ CZ, *Milliók zenéje*, 79–90.

ra a szocialista változtatának megteremtésére is – a politikai lektűr esetében ez nem okozott gondot, az operett átformálása már valamivel nehezebben sikerült.²⁸

Noha a zene kérdésének stratégiaileg sokkal kisebb jelentősége volt a korszak művelődéspolitikájában, mint az irodalom- és sajtóirányításnak,²⁹ az 1950-es években a kultúra szovjetizálásának igénye a népszerű zenére is kiterjedt, Andrej Alekszandrovics Zsdanov iránymutatásának megfelelően. A kommunista kultúrpolitika egy újfajta, a munkástársadalom vélt vagy valós igényeit kielégíteni tudó „tömegzene” létrehozását, Veres András megfogalmazásával élve: egyfajta össznépi zene és össznépi közönség egymásra találását koncipiálta.³⁰ Az 1950-es évek párhuzamosan zajló és egymással összefüggő folyamatai – a kultúráirányítás Sztálin halála utáni részleges revíziója, a tömegek valós igényeinek feltárására irányuló politikai akarat, a szociológiai kutatások beindulása stb. – azt eredményezték, hogy az 1960-as évekre a korábbiaknál sokkal látványosabban került a politikai és tudományos figyelem homokterébe az új zenei irányzatok (a jazz és a tánczene mellett ekkor már a korai beat) és az ifjúság szabadidőtöltésének viszonya. Mint Ignác Ádám írja:

A zenével kapcsolatos szociológiai kérdések egyébként a hatvanas években a szovjet tábor zenetudományi életének egészében központi jelentőségűvé váltak, sőt kijelenthetjük, hogy a zeneszociológiai megközelítésmód a marxista zenetudomány zászlóshajójává lépett elő. A kelet-európai országok muzikológiai diskurzusainak összehangolására összehívott nemzetközi marxista zenetudományi szemináriumok is rendszeresen foglalkoztak a műalkotás társadalmi-történelmi feltételezettsége és a zenei konstrukció közötti viszony kérdésével. Minden bizonnyal ezek a többek között Maróthy János, Ujfalussy József és Zoltai Dénes részvételével zajló nemzetközi tanácskozások is hozzájárultak ahhoz, hogy a szociológiai jellegű problémafelvetések aktualitására a magyar zenetudomány is felfigyelt.

A populáris zene problémaköre azonban nemcsak a megújuló zenetudományhoz, hanem a szabadidőről és főleg a szórakozás szocialista kultúrában

28 VERES András, „»Roll over Beethoven«: Gondolatok az elit- és a tömegkultúráról”, in VERES András, *A felejtés ellen: Történetek és emlékezések*, 146–172 (Budapest: Balassi Kiadó, 2023), 156 [kiemelések az eredetiben].

29 Kalmár Melinda azzal érvel korszakos jelentőségű kötetében, hogy a Kádár-rendszer sikeres művelődéspolitikájának egyik kulcsa az 1950-es évekre jellemző irodalom-centrikus kultúrpolitika sajtóorientált kultúrpolitikává való átalakítása volt. KALMÁR Melinda, *Ennivaló és hozomány: A kora kádárizmus ideológiája* (Budapest: Magvető Kiadó, 1998).

30 IGNÁCZ, *Milliók zenéje*, 91–186.

betöltött szerepéről, illetve a szórakozás és művelődés viszonyáról folytatott eszmecserékhez is szorosan kapcsolódott.³¹

Ignác Ádám fenti tanulmányában (Dieter Schuller fogalomhasználatát követve) elkülöníti a korabeli populáris zenei kutatásoknak két megközelítését, a *zenei élet szociológiáját* és a voltaképpeni *zeneszociológiát* (vagy marxista zeneszociológiát). Míg előbbi a zene fogyasztásának-befogadásának-terjesztésének társadalmi vetületeit vizsgálta, utóbbi magának a zenei alkotásnak a szociális összetevőire irányította a fókusz.³²

A zenei élet szociológiája az államszocialista Magyarországon mindenekelőtt Losonczy Ágnes nevével kapcsolódott össze, míg az elméleti megalapozású marxista zeneszociológiát egyfelől Maróthy János és az MTA Zenetudományi Intézetének általa vezetett zeneszociológiai osztálya, másfelől a Népművelési Intézetben és a Tömegkommunikációs Kutatóközpontban dolgozó Vitányi Iván, illetve az általa szervezett munkacsoportok igyekeztek meghonosítani.³³

A populáris zene társadalmi hatásairól és terjedéséről kötetek sokaságát publikáló, de itt részletesen nem tárgyalt Losonczy Ágnes (1828–2024) valamint a későbbiekben még (filmszereplőként is) felbukkanó Vitányi Iván (1925–2021) említése mellett érdemes pár mondatot szentelni Maróthy János (1925–2001) zene-tudósi portréjának. A populáris zene nemzetközi rangú kutatójaként, a *popular music studies* berkeiben ma is világszinten ismert Maróthynak volt köszönhető, hogy Magyarországon az államszocializmus utolsó évtizedében a populáris zene tudományos kutatása intézményes formában működhetett. Politikai-világnézeti és metodológiai szempontból is elkötelezetten marxista szellemiségű kutatásaiban nemcsak a keleti blokk zeneszociológiai eredményeivel, hanem rendkívül előremutató módon a nyugati populáriszene-kutatás tendenciáival is szinkronizálódni tudott (többek között a *Popular Music* folyóirat 1981-es meg-

31 Ignác Ádám, „A populáris zene kutatásának kezdetei az államszocialista Magyarországon: Az első generáció”, *Korall* 18, 69. sz. (2017): 169–196, 176. A korszak tendenciáinak átfogó elemzését lásd még: Ignác, *Milliók zenéje*, 187–298.

32 „Mindkét irányzat abból az előfeltevésből indult ki, hogy a társadalmi vonatkozások nem csupán a zene (a művészet) életének külső keretét biztosítják, hanem annak lényegéhez tartoznak hozzá. Az előbbi ugyanakkor elsősorban a hallgatók reakcióinak, illetve a terjesztés mechanizmusainak feltárására és tényszerű leírására, a zene egyfajta társadalomtörténetének és a zenei alkotás szociális feltételeinek bemutatására törekedett, az utóbbi fókuszában viszont továbbra is a műalkotás tanulmányozása állt, ezért a szociológiai interpretáció, illetve a hagyományos zenei-esztétikai elemzés összhangba hozását tűzte ki célul.” Ignác, „A populáris zene kutatásának...”, 175. Vö. Dieter SCHULLER, „Adorno zeneszociológiája, avagy egy fiatal tudomány nehézségei”, *Korunk* 35, 9. sz. (1976): 660–664.

33 Ignác, „A populáris zene kutatásának...”, 176.

alapításában és szerkesztésében is részt vett).³⁴ Épp ezért munkássága akkor is méltó a figyelemre, hogy ha tudományos működésének azon nagyszabású projektje, hogy megtalálja a „városi népzene” (melynek elméleti megalapozására vaskos köteteket szentelt) végső soron szocialista utópia maradt.³⁵

Az alulról építkező, „népi” eredetű és ihletettséggű irányzatokkal (például a folk-rockkal és pol-beattal) inkább szimpatizáló, s azokat egész munkásságában figyelemmel követő, de a beatzenét eredendően nyugati, kommercializált importnak tekintő Maróthyval³⁶ szemben sokkal nyitottabbnak mutatkozott az 1960-as évek végi beatzenére Vitányi Iván, aki a Népművelési Intézet munkatársaként tevékenykedett. Vitányi szereplőként, interjúalanyként is feltűnik Kovács András *Extázis 7-től 10-ig* (1969) című dokumentum- és közérzetfilmjében, amely a korszak legnépszerűbb zenekarait: a csúcskorszakában lévő Illést, valamint a Metrót és az Omegát, illetve a heterogén közönség reakcióit mutatta be.³⁷ A film 1969 tavaszán került a mozikba, s rendkívül népszerű lett. Az új zenei irányzathoz kapcsolódó számos folyóiratpublikációt és nyilatkozatot követően Vitányi és munkatársai megjelentették a *Beat* című kis könyvet a Zeneműkiadó kifejezetten a zene és társadalom újszerű kapcsolatát tárgyzó *Zeneélet* sorozatában, amely a hazai beatzenéről, annak nyugati gyökereiről, tartalmi-formai összetevőiről és társadalmi háttéréről kívánt „közliképet” adni.³⁸ A *Beat* című kötetben – ellentétben a szakterület későbbi tendenciáival – a populáris zene társadalmi beágyazottságának vizsgálata mellett jelentős szerepet kapott az ifjúsági zenekarok repertoárjának zenei-esztétikai jellemzése is. Így a beatzene megjelenését övező tömeghisztéria, a zenekarok társadalmi és egzisztenciális helyzete és a közönség összetétele mellett a kötet elemzései kitértek a zenei jel-

34 Rendkívül gazdag és előremutató tudományos pályájának, hagyatékának tudományos feldolgozása és kontextualizálása csak az utóbbi évtizedben indult meg, főképp Ignác Ádám kutatómunkájának köszönhetően. Kutatásainak első összegzése: IGNÁCZ, *Milliók zenéje*. Maróthy munkásságáról újabban lásd: SZEMERE Anna és IGNÁCZ Ádám, „Zene és ember: Maróthy János utópizmusának alakváltozásai a szocialista realizmustól a zenetudományi mikrofizikáig. I. rész (1948–1956)”, *Replika* 131 (2024): 99–136. A széles körűen művelt, szinte minden nyelven beszélő és környezetében egyértelműen polihisztornak tartott Maróthyról izgalmas portrét rajzol visszaemlékezéskötetében az egykor pol-beat zenészként indult VÁMOS Miklós, „Lassú rívásba kezd (Maróthy János)”, in VÁMOS Miklós, *Az isten szerelmére*, 140–145 (Budapest: Athenaeum, 2019).

35 E projekt kudarcának lehetett eredménye, hogy pályája alkonyán érdeklődése a fizikai-biológiai-pszichológiai és informatikai inspirációjú kísérleti zenetudomány felé fordult (vagy inkább kutatóként abba menekült). VÖ. MARÓTHY János, „Kísérleti zene, kísérleti zenetudomány, avagy a zeneesztétika nyitott kérdései”, *Magyar Zene* 29, 2. sz. (1988): 186–190; „Rítus és ritmus (A viselkedésmintáktól a zenei szerkezetekig)”, in „Jelbeszéd az életünk”: *A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*, szerk. KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor, 80–89 (Budapest: Osiris Kiadó–Századvég Kiadó, 1995).

36 Vö.: IGNÁCZ, „A populáris zene kutatásának...”, 181–182.

37 Vitányi filmbeli szerepéről és a film (tudományos) utóéletéről lásd: IGNÁCZ Ádám, *A zeneszociológus szemével – Vitányi Iván szerepe az Extázis 7-től 10-ig című filmben*, hozzáférés: 2024.11.18, <https://beatkorszak.hu/ignacz-adam-a-zeneszociologus-zenevel>

38 BÁCSKAI Erika, MAKARA Péter, MANCHIN Róbert, VÁRADI László és VITÁNYI Iván, *Beat*, szerk. VITÁNYI Iván, *Zeneélet* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969).

lemzőkre (műfaji keretek, dallamok, előadásmód) és a dalszövegek esztétikai hatásrendszerére is.³⁹

Noha Vitányiéek kiadványa teljes mértékben a korabeli tudományosság talaján állt – miképp későbbi, Lévai Júliával közösen végzett slágerkutatásai is⁴⁰ –, olvasói nem feltétlenül tudományos érdeklődésből vásárolták meg a kötetet. Ugyanis a *Beat* a szociológiai-szociográfiai körkép és az esztétikai mikroelemzések mellett – hasonlóképp a korszak ifjúságnak szánt ismeretterjesztői kiadványaihoz (például: *Fiúk évkönyve*, *Lányok évkönyve*) – jó minőségű fotókat is tartalmazott az 1960-as évek végi népszerű előadókról (Kovács Katiról, Koncz Zsuzsáról, Zaltnay Saroltáról, az Illés, a Metró és az Omega tagjairól). Így a kötetet minden bizonnyal főképp azok vásárolták meg rajongásuk tárgyaként, egyfajta ereklyeként, akik maguk is az új beatzene ígézetében koncertről koncertre, klubról klubra követték kedvenc előadóik, együtteseik pályafutását.⁴¹

Vitányiéek kötete már abban az időszakban jelent meg, amikor ha nem is tudott intézményesülni, de autonóm beszédmóddá kezdett válni a populáris zenéről való tudásmegosztás egy másik vonulata. Ez már nem az új zenei irányzatok esztétikai és társadalomtudományos megértését célozta, hanem a beatmozgalmat övező *rajongás gerjesztését*, s ezzel együtt (kvázi-piaci megfontolásokból) a pop-rockzenei előadók, zeneanyagok és kiadványok *népszerűsítését*. A beatzene esztétikai és társadalmi hatásáról, kihívásairól való nyilvános beszédet innentől leginkább az ébredező magyar pop-rockzenei újságírás vindikálta magának.

Az angolszász popzenei sajtó domesztikálása

Ellentétben a nyugati, kapitalista országok rendkívül gazdag sajtókultúrájával, s a különösen kiterjedt brit és amerikai popújságírással – amely szaklapok, magazinok és „funzine”-ok sokaságát termelte ki a XX. század legelejétől fogva – a szocialista Magyarországon, elsősorban a „könnyűzenét” értéktelennek

39 Uo., 41–78. Többek között a *Beat* kötet szerzői érveltek amellett, hogy a rock and rollra építő zenei alap mellett a beatzenekarok (kétségkívül önisméltó és egyszerűsége törekvő) dalszövegeit a groteszk, az irónia és a humor fokozottabb jelenléte választja el a korszak igen népszerű dallamos, szentimentális slágerzenéjétől (vagy ahogy akkoriban mondták: a „tánczenétől”). Vö. Uo., 69–78, 164–173. A beatkorszak előtti évtizedek slágerszövegeiről briliáns elemzést nyújt: HANKISS Elemér, „Sorrentói narancsfák közt...» (A magyar slágerszövegekről)”, in HANKISS Elemér, *A népdaltól az abszurd drámáig: Tanulmányok*, 193–254 (Budapest: Magvető, 1969).

40 Lásd: LÉVAI Júlia és VITÁNYI Iván, *Miből lesz a sláger?: Jelentés egy folyamatban lévő vizsgálat állásáról* (Budapest: MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1972); *Miből lesz a sláger?: Az elmúlt 40 év slágereinek vizsgálata*, Zeneélet (Budapest: Zeneműkiadó, 1973).

41 Visszatérő élményem a *Beattal* és az 1960-as, 1970-es, 1980-as évek pop-rockzenei kiadványaival kapcsolatban, hogy nehéz ép könyvtári (vagy antikváriumi) példányokhoz hozzájutni belőlük, mivel a legtöbbből idő előtt kiollózták kedvenc előadóik portréját az olvasók, valamint a rongyosra olvasás miatt a hozzáférhető példányokból néha egész ívek hiányoznak.

minősítő kultúrpolitikai irányelvek miatt, kisebb részben ideológiai „éberségből”, nem létezhetett kifejezetten popzenei sajtótermék. Az 1970-es évektől a nagyobb popzenei eseményekre (például az 1973-as diósgyőri rockfesztiválra vagy az 1977-es és 1978-as Szolidaritás Rockfesztiválra) időzítve készültek alkalmi kiadványok, az MHV is jelentetett meg időszakosan promóciós célú popzenei újságokat (*Pop Nyár-Ősz-Tél-Tavaszi; Pick Up*) és a nagyobb zenekari kluboknak (Illés, Omega) is voltak rajongói magazinjai (*Fonográf, Omegazin*). Mindazonáltal az 1980-as évek jelentősebb, kifejezetten tematikus, pop-rockzenei lapkezdeményei mind-mind földbe álltak: a próbaszám után a KISZ által mégsem vállalt, Sebők János és Lévai Júlia által szerkesztett *Poptika* (1982) és a csak öt számot megért *Polifon* (1985–1986).⁴² Így azok a hosszútávon működő orgánumok, amelyek érdemben ismertetni, értelmezni és népszerűsíteni tudták a kortárs pop-rockzenei színtér történetét, a tradicionálisabb zenei-művészeti lapok (pl. *Film, Színház, Muzsika; Muzsika*), a többszázszáz példányszámban megjelenő *Nők Lapja* és a kritikai, társadalmi, tudományos folyóiratok epizodikus, esetszerű beszámolóival mellett egyértelműen a korszak *ifjúsági lapjai* voltak: a KISZ által kiadott *Világ Ifjúsága* (1950–1993), a *Magyar Ifjúság* (1957–1989) és az *Ifjúsági Magazin* (1965–2015).

A keleti blokk nemzetközi politikai állásfoglalásait a fiatalok számára is népszerűsíteni kívánó *Világ Ifjúsága* csak epizodikusan jelentetett meg a külföldi és magyar pop-rockzenével kapcsolatos anyagokat havonta megjelenő számaiban. A *Magyar Ifjúságnak* és a kifejezetten a fiatalság változó szabadidőtöltésének, kultúrafogyasztásának mederbe terelését célzó *Ifjúsági Magazin* viszont az 1960-as évek közepétől szinte ez vált főprofiljává. A nagyalakú, hetilapként működő *Magyar Ifjúság* és a füzetszerű, kihajtható színes poszttereket is rejtő, havonta megjelenő *Ifjúsági Magazin* szerzői – a teljesség igénye nélkül: Dozvald János, Elek Lenke, Hegedős László, Gyárfás Péter, Mola György, Molnár György, Lévai Júlia, Miklós Tibor, Galla Miklós és sokan mások – folyamatosan közöltek beszámolókat, riportokat, interjúkat, kritikákat a magyar pop-rockéletről (esetenként külföldi előadók hazai fellépéseiről is. A műsorajánló rovatokban eljövendő hangversenyekre, fesztiválokra hívták fel a figyelmet, s az évtized végén állandósult a külföldi és hazai slágerlisták, lemezrangsorok közlése is.⁴³ Amellett, hogy az ifjúsági lapok szerzői ismertették, terjesztették, népszerűsít-

42 Minderről lásd: ROZSONITS Tamás, *Könnyűzene a hazai sajtóban az 1990-es évek előtt (1–2. rész)*, Betkorszak.hu, <https://tinyurl.com/3mzuuvf7> és <https://tinyurl.com/zy9kwzvn> (hozzáférés: 2024. 11.20),

43 A populáris zene megjelenéséről a korszak vonatkozó ifjúsági lapjaiban átfogóan értekezett (az 1957 és 1972 közötti időszakra fókuszálva): IGNÁCZ Ádám, „A populáris zene megítélésének változásai a kádári Magyarország ifjúsági sajtójában – az első 15 év (1957–1972)”, *Médiakutató* 14, 4. sz. (2013): 7–17. A zenei underground hazai fogadtatása szemszögéből ugyanerről lásd: WAGNER Sára, „A Kádár-kori zenei underground megszületése az ifjúsági sajtóban (1969–1971)”, *Replika* 129 (2023): 191–217.

tették és kritizálták a magyar pop-rockzenei produkciókat (dalokat, koncerteket, albumokat), időnként alakítói is voltak a színtér működésének. A magyar rocktörténet egyik sokat idézett kultuszhelye például az a legenda, hogy Presser Gábor és Laux József Omega együttesből való kiválását (s az LGT nem sokkal későbbi, 1971-es megalapítását) voltaképp az *Ifjúsági Magazin* 1970. október–novemberi „szuper-együttes” összeállításai inspirálták. Itt a közönségyszavazatok és a szakmai zsűri által felállított listában is egymás mellé keveredett az ekkor a Hungáriában játszó Barta Tamás gitáros, a metrós Frenreisz Károly basszusgitáros, valamint az Omega akkori két tagja, Laux József dobos és Presser Gábor organista-zongorista-zeneszerző-mindenes.⁴⁴

Nem alábecsülve a felsorolt publicisták ténykedését, két szereplőt még érdemes kiemelni az 1960-as, 1970-es évekbeli magyar pop-rockzenei színtér értelmezői-alakítói közül, akik nem csupán cikkeikkel, hanem koncepciózus kiadványokkal is élen jártak a nyugati típusú pop-rockzenei újságírás hazai meggyökereztetésében. Tardos Péterről (1924–1984) és Ungvári Tamásról van szó (1930–2019).

A Magyar Rádió és Televízió zenei műsorainak munkatársaként és az *Ifjúsági Magazin* „Beat-pop-rock” rovatának szerkesztőjeként tevékenykedő, illetve dalszerzőként is aktív Tardos alapvetően határozta meg a hazai közönség viszonyát a nyugati és hazai pop-rockzenéhez, hiszen a rádióban és televízióban is nyilvánosságot kapott nyugati zenekarok produkcióiról szóló anyagokat is ő szerkesztette műsorokba. Népszerű füzetes kiadványaiban (*Könynyűzenei koktél*) és könnyed, csevegő hangvételű portrégyűjteményeiben (*Beat '70*, 1970; *Beat kislexikon*, 1971; *Beat-pop-rock*, 1972; valamint a két kiadást megért 1980-as *Rocklexikon*) olyan előadókról, zenekarokról és irányzatokról írt közérthető stílusban, amelyekkel a hazai közönség legfeljebb nyugatról hazacsempészett hanglemezek és kalózkivadványok formájában vagy a Radio Luxemburg és a Szabad Európa adásait lefölélve találkozhatott.⁴⁵ A nyugati pop-rockzenei újságírás fiatalos, bennfenteskedő, fésületlen beszédmódját érvényesítő „lexikonszócikkei” nyugati utazásokra, ismert, világhírű popzenészekkel, menedzserekkel való személyes (és kissé legendásított) találkozásokon alapultak – akárcsak Ungvári Tamás egynémely írásai. Mindkettőjük esetében döntő jelentőségű volt kiváló angoltudásuk, mely a korabeli magyar átlagtársadalomban nem volt mindennapos. Míg Tardos televíziós, rádiós és lapszerkesztői ténykedése során vette leginkább hasznát angoltudásának, a pop-rockzenei színtéren outsidernek tekinthető, végzettsége szerint anglicista, irodalomtudós

44 A vonatkozó supergroup-listák: „Szerintetek és szerintünk ők a legjobbak”, *Ifjúsági Magazin* 6, 10. sz. (1970): 31–32; „IM Szuper-együttes 2.”, *Ifjúsági Magazin* 6, 11. sz. (1970): 33.

45 TARDOS Péter, *Beat '70* (Budapest: Zeneműkiadó, 1970); *Beat kislexikon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971); *Beat-pop-rock* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972); *Rocklexikon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980).

Ungvári mintegy a popzene nyugati „tudományát” kívánta adaptálni hazai földön az 1960-as évek végétől megjelenő köteteiben. Az államszocializmus alatt és a rendszerváltozás után is többször kiadott *Beatles bibliá*val (1969) Ungvári teremtette meg az egy előadóról/zenekarról szóló olvasmányos, rajongóknak szánt, ám jelentős forrásbázissal – irodalomjegyzékkel és zenészipinterjúk sokaságával – alátámasztott publicisztikus monográfia archetípusát.⁴⁶ Persze kötete egyszersmind megosztó is volt – épp ennek köszönhette ismertségét. Mint K. Horváth Zsolt fogalmaz:

Ungvári, akit kortársai (Kőszeg Ferenc, Almási Miklós) tévésztárnak, újságírónak, esztétának, rockszakértőnek, de mindenképp a tudomány sáncain kívül állónak, leginkább vivőnek tekintettek, vihart aratott a Beatleskönyvvel. A tudomány hivatalosai annak bizonyítékát látták a kötetben, hogy egy elemzésre érdemtelen, múltó divatnak hódolt a komolyabb irodalomtudományi babérokra (is) ácsingózó szerző, míg az akkori – az idősebb nemzedékekre reflexből gyanakvóan tekintő – tizen- és huszonevesek szemszögéből épp az volt a baj, hogy egy a „hivatalos Magyarországhoz” tartozó „idősebb” személy (Ungvári az első megjelenéskor 39 éves volt) tolakodik be a fiatalok zenei világába. A két kultúra, nevezetesen a tudomány magas kulturális szentélye, valamint a populáris kultúra között az akkori Magyarországon nincs átjárás; aki ezzel próbálkozik, normaszegést követ el.⁴⁷

Ungvári későbbi, 1970-es években publikált szubkultúra- és műfajtörténeti köteteiben (*A rock mesterei*, 1974; *Rock... rock... rock*, 1976) voltaképp az itthon is hódító, új popzenei irányzatok eredetét, forrásait igyekezett kontextusba helyezni. Értelemszerűen tompítja a nyugati, 1968 utáni rockzene politikai-mozgalmi vonatkozásait, domesztikálva, rendszerkonformként fölmutatva a valódi politikai aktivizmussal is gyakran összekapcsolódó nyugati eredetű ellenkultúra több évtizedes történetét.⁴⁸

Ungvári köteteinek nagyotmondásait, gyakori tárgyi tévedéseit már ekkoriban, az 1960-as, 1970-es években és később is sokan szóvá tették. Alighanem a kortársak is tudni vélték, hogy könyvei egy angolul remekül tudó (s a kultúrpolitikába jól beágyazott, nyugati kiadványokhoz gond nélkül hozzáférő) irodalmár-rockrajongó külföldi könyvekből, lapokból építkező kompilációi.⁴⁹

46 UNGVÁRI Tamás, *Beatles biblia: A négy apostol mítosza* (Budapest: Gondolat, 1969).

47 K. HORVÁTH Zsolt, „A brit szellem dzsungasága: A magyar populáris zene korai történetéhez”, *Korunk* 24, 8. sz. (2013): 35–41, 35–36.

48 UNGVÁRI Tamás, *A rock mesterei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974); *Rock... rock... rock* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976).

49 *A Rock... rock... rock* című kötet kapcsán lásd: RÉVBÍRÓ Tamás, „Azt hiszem, rosszul látok”, *Élet és Irodalom* 20, 38. sz. (1976): 9; TARDOS Péter, „Zavarok... rok... rok”, *Élet és Irodalom* 20, 39. sz. (1976): 2.

Ugyanakkor elvitathatatlan, hogy az angolszász pop-rockzenei újságírás hangvételét, stílusát, nyelvi jellegzetességeit és gyakran kultikus beszédmódját (Tardos mellett) ő terjesztette el legsikeresebben Magyarországon. Hangvételükben, viszonyulásukban a Tardos- és Ungvári-típusú kiadványokat követték 1980-as évekbeli utódaik is, ugyanakkor a fent említett kötetek még közvetlenebbül kapcsolódtak a nemzetközi, világszintű pop-rockzenei kultúra vérkeringéséhez. A következő évtized hasonló témájú korszakmonográfiái és előadói életrajzai már a hazai popzene önelvű történetének megalkotását célozták.

A magyar popzenetörténet első nagyelbeszélései

Az 1980-as évek hazai könyvkiadása voltaképp a magyar popzenetörténet leggazdagabb bázisa: a korábbi két évtized megszámlálható, sporadikus népszerűsítő kiadványai után ebben az időszakban sorra jelentek meg a Zeneműkiadó, az Ifjúsági Lapkiadó Vállalat, valamint (az 1980-as évek végén) az Ifjúsági Rendező Iroda kötetei a külföldi és magyar pop-rockzenéről.⁵⁰ E korszak egybeesik a hazai pop-rockzenei színtér átalakulásának, generációváltásának lényeges momentumaival: a punk és az új hullámos zenekarok látványos berobbanásával, illetve a beatnemzedék még létező zenekarainak (Omega, LGT, Fonográf) megcsontosodásával, inaktívabbá válásával, mely folyamatot – mint utaltunk rá korábban – számos kommemoratív gesztus kísérte. Az 1980-as évek elejének újabb, fiatalabb zenefogyasztó és újságírónemzedéke számára a rock and roll 1950-es évek végi hazai felbukkanása már csakugyan „történelem” volt, eljött az ideje a „sok régi dallam” összegyűjtésének. E nagyszabású munkában két olyan újságíró vállalt oroszlánrészt, akik néhány évvel voltak csak fiatalabbak a beatnemzedék sztárjainál, literátus emberként figyelemmel követték a külföldi és hazai pop-rockzenei színtér alakulását, ugyanakkor a zene világába mindketten némileg kívülről jöttek. A mérnökből lett filmes Koltay Gábor (1950–) és a közgazdászként végzett, fiatalon irodalmi műveket is publikáló Sebők János (1951–2013) hasonlóképp meghatározó szerepet játszottak a magyar pop-rock-

Emlékezetes magyar pop-rocktörténeti geg a Spions együttes *Ungvári Tamás* (szöveg: Molnár Gergely) című dala, amely tulajdonképpen fiktivizált lajstromot ad Ungvári nyilatkozatainak, anekdotáinak és köteteknek tárgyi tévedéseiről, többek között Tardos Pétert is említve („aki a sötártót elkérte tőled / Tamás // nem Alice Cooper volt / Tamás // hanem Tardos Péter / Tamás”; „Alice Amerikában van / Tamás // s nem Budapesten / Tamás // Budapesten Tardos Péter van / Tamás // nincs is étterem / Tamás // összekeverted / Tamás”).

50 A magyar pop-rocktörténet megszületése mellett ebben az időszakban jelentek meg kötetek a Beatlesről (Molnár Imre és Molnár György), John Lennonról (Koltay Gábor), a Rolling Stonesről (Földes László Hobo), a Deep Purple-ről (Kapuvári Gábor), a Queenről (Kapuvári Gábor és Sebők János), a Led Zeppelinről (Göbölös N. László); Raoul Hoffmann *Rock Story* (1980) című könyvének fordítása (Fráter Zoltán Tamás), újabb és újabb rocklexikonok, „rocklegendákat” és sztorikat összegyűjtő kötetek, valamint az évtized végén Szőnyi Tamás grandiózus, kétkötetes munkája az új hullámról (1989, 1992).



Az Illés-együttes nosztalgiafellépése, „A Koncert”, Illés Lajos, Szörényi Szabolcs, Pásztory Zoltán, Szörényi Levente és Bródy János.
A felvétel 1981. március 26-án készült a Nemzeti Sportcsarnokban.
Forrás: Glósz András / Fortepan

zenetörténet nagy narratíváinak megalkotásában. Műfajilag és – távlatosan – világnézeti szempontból azonban egészen más utat választottak.

A kronológia kedvéért érdemes Koltayval kezdeni a sort. A leginkább *A koncert* (1981) és az *István, a király* (1983/84) rendezőjeként ismertté vált Koltay már egyetemi vizsgafilmjét is a Szörényi–Bródy szerzőpárról készítette el. Minden bizonnyal ennek a munkának lett az eredménye az 1980-ban megjelent *Szörényi–Bródy: Az első 15 év* című kötet, amely tulajdonképpen elindította az Illés-együttessel kapcsolatos első nosztalgiahullámot.⁵¹ A kötet, mint címe is sugallja, alapvetően a „magyar Lennon–McCartney” mintájára megformulázott szerzői együttműködés 1965-ben kezdődő történetét és eredményeit kívánta összefoglalni, ugyanakkor fókuszában mégiscsak a legendásított „Illés-sztori” megteremtése állt. Az évről évre, annales-szerűen előrehaladó, egy-egy passzoló dalszövegidézetrel ellátott fejezetekben persze olvashatók részletek az 1974-ben alakult Fonográf együttesről és a Koncz Zsuzsával való közös munkáról, mégis, a kötetet körüluggi az Illés iránti feltétlen rajongás.

51 KOLTAY Gábor, *Szörényi–Bródy: Az első 15 év* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980).

Koltay sikeresen alkalmazott a pop-rockzenére egy olyan (és a korszak hasonló közéleti, populáris kiadványaiban, filmjeiben is rendre-sorra fölbukkanó) dokumentarista módszert, melynek lényege a cikkekből, véleményekből, interjúkból, nyilatkozatokból és rajongói levelekből álló heterogén szöveganyag összedolgozása volt.⁵² Ez az eljárás hatékonyan tudta a kései olvasó elé állítani az Illés-együttes berobbanását övező társadalmi pánikot, már-már tömeges hisztériát, ugyanakkor fölmentette a kötet szerzőjét a határozott vonalvezetésű elbeszélői megszólalás terhe alól. Mégsem ez a kötet leglényegesebb vonása. Jelentősége inkább abban áll, hogy – a töredékesnek tetsző szerkesztés ellenére – kronologikus narratívába helyezte az Illés nyilvános történetét, illetve a velük kapcsolatos felnagyított, legendásított, anekdotikus epikai anyagot a nógrádverőcei Expressz-táborban született első magyar nyelvű beatdaloktól a pécsi kukarugdosási ügyön át a sikertelen és tiszavirágéletű KITT-egylet megalapításáig és így tovább. Az Illés és a Fonográf húzóneveiként karakterizált Szörényi Levente és Bródy János (ellentmondásaival, konfliktusaival együtt is vonzó) alkotói együttműködésének alapját pedig egy valóban mitikus, önmagán túlmutató jelentőségű motívum teremtette meg: az *eredeti, magyar dalok* írásának mindenki mászt megelőző, ösztönös igénye. Ilyen értelemben *Az utcán*, az *Óh, mondd*, a *Légy jó kicsit hozzám* és a *Mindig veled* (1965/66) című dalokkal induló Illés-sztorit,⁵³ a Szörényi–Bródy műhely létrejöttét nemcsak „egy” zenekar történeteként, hanem egyszersmind a *magyar beat eredettörténetének* első, legfontosabb mozzanataként kívánta felmutatni a kötet.

Koltay a Szörényi–Bródy együttműködést még a későbbiekben is hatékonyan tudta serkenteni, népszerűsíteni és napirenden tartani. A nagysikerű *István, a királynak* még az 1990-es években is rendezője volt, s Szörényi későbbi rockoperáinak, oratóriumainak is egy részét ő állította színpadra. Az ezredfordulót követően azonban (Bródy után) Szörényi Leventével is megromlott a viszonya. Koltayt nem predesztinálta semmi egy átfogó hazai pop-rocktörténet megírására. Munkásságán az látszik, hogy az államszocializmusban megszerzett (s némileg átmentett) kulturális tőke révén kívánt rendezőként, valamint a kommunista rendszert bíráló kötetek sokaságát megjelentető Szabad Tér Kiadó vezetőjeként, könyvkiadóként érvényesülni, egyre görcsösebben ragaszkodva a

52 Koltay más köteteiben is hasonlóképp járt el: számos interjúrészlet, nyilatkozat, rajongói levél olvasható a John Lennon halálakor megjelent kötetében (1981), *A koncertről* (1981) és az *István, a királyról* (1983) szóló „dossziékban” is. Az említettek mellett ilyen szerkesztésű-szerkezetű kiadványokban jelentek meg a korszak sajtójában lefolytatott (irányított) „társadalmi viták” leiratai is. A korban íróként is ismert Fekete Gyula több ilyen kötetet is jegyez; minderről a *Nők Lapja* hasábjain zajlott 1979-es „Rendhagyó vita a házasságról” cikksorozat vonatkozásában korábban írtam: RADNAI Dániel Szabolcs, „A házastársi problémák és a válás megjelenése a *Nők Lapja* 1979-es évfolyamában”, *Replika* 113 (2019): 91–111.

53 Illés együttes, *Légy jó kicsit hozzám / Óh, mondd / Az utcán / Mindig veled* (Qualiton, EP 7358, 1966).

radikális jobboldal preferálta magyar történelmi témák (Horthy Miklós, Trianon) aktualizálásához.

Ha Koltay Gábort úgy képzeljük el, mint – figyelem, meredek párhuzam következik! – Homéroszt, aki a görög mitológia beláthatatlanul gazdag szóbeli hagyományából Akhilleusz haragját és Odüsszeusz sorsát emelte ki s tette meg epikus kompozíciói kiemelt témájának, Sebők János szerepe már a modern, XIX. századi történetíróé. A magyar nyelvű beatzenét értéktelítettként felmutató koncepció mindkettőjük munkásságában alapvető, de Sebők műveiben a történet főszereplője, hőse már nem egy szűkebb alkotói közösség vagy egy előadó, hanem maga a *magyar rockzene*.

A magyar pop-rockzenetörténet elmúlt hetven évét leginkább Sebők János nagy sikere, nemzedéki olvasmánnyá lett köteteiből (*Rock évkönyv '81; Magyar-rock 1–2*), illetve azok későbbi átdolgozott újrakiadásából ismerhetjük meg. Sebők, elkötelezett rockzenerajongóként és a színteret jól ismerő publicistaként, voltaképp a monopolizált hanglemezgyári üzleti törekvések ellenében, annak ellenpólusaként igyekezett történeti ívet alkotni a magyar pop-rockzenéről az 1980-as évek első éveiben. Sebők projektjében a mintegy húsz-huszonöt éves múltra visszatekintő hazai zenei mozgalom eredményeinek értékelése mellett – implicit módon – ott munkál a nyugati eredetű popzene nemzetiesítésének igénye is. Ezt nem csupán a kétkötetes rocktörténeti korszakmonográfia kézenfekvő címe (*Magyar-rock*) és az a tény sugallja, hogy Sebők külön kötetben foglalkozott a nemzetközi rockzene 1970-es évekbeli alakulásával,⁵⁴ önelvű történetként gondolva el a magyarországi fejleményeket, hanem az a kimondatlan előfeltevés is, hogy a *magyar kultúra integráns, értékes és fontos részeként* képzelte el s tárgyalta nagy terjedelemben a rockzenét.⁵⁵

Korántsem az ő szellemi terméke, de Sebők aprólékos gyűjtő-, kutatómunkájának és könyveinek köszönhető annak nyomatékos megfogalmazása, hogy az 1960-as, 1970-es évek ifjúsági ellenkultúrájának nemzedéki értelemben is szimbolikus jelentőségű, vezető populáris zenei irányzata hazánkban a rockzene lett – amiképp például Csehszlovákiában és Lengyelországban a jazz és a fúziós jazzrock.⁵⁶ Persze a magyar rockzenének (s vele együtt a szocialista Kelet-

54 SEBŐK János, *A Beatlestől az Új Hullámig: Rock a hetvenes években* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981).

55 Ezt azért is lényeges hangsúlyozni, mert bár a hanglemezgyár igen hamar, már az 1960-as években ráállt az új beatzene kiadására, a szocialista politika nem ismerte el „értékes” kultúrának a populáris zenét, s ez a támogatási rendszerben is megmutatkozott. Az ezzel kapcsolatos 1971-es rendeletre, mely magában foglalta, hogy a „tánczenéből” és népzeneből származó bevételekre kirótt magasabb adókat („giccсадó”) használják fel a kevésbé megtérülő „értékes” kultúra támogatására, Sebők is léptenyomon hivatkozik. Lásd: 6/1971. (XII.17.) MM számú rendelet a szellemi tevékenységet folytatók jövedelemadójának meghatározására. Idézi: Idézi: CSATÁRI, *Az ész a fontos...*, 150–151, 360.

56 S azon belül is a kemény hangzású, hard rockos, valamint társadalmi keretekkel és a politikai rendszerrel való szembeszegülés értéktöbbletét hordozó underground irányzatok.

Európa pop-rockzenei kultúrájának) ez a sajátos – a műfaj nyugati, angolszász gyökerei felől szemlélve paradox – nemzeti jellege egyébként is régióknak különleges tünete. Miközben a rock and roll 1940-es évekbeli berobbanásától kezdve egyértelmű volt, hogy az új ifjúsági zene nemzetközi jelenség, „anyanyelve” az angol, s hogy – a Richard Wagnert méltató Thomas Mann idézve – a földgolyó esténként a szó szoros értelmében angol nyelvű popzenébe „burkolózik”,⁵⁷ a vassfüggöny mögötti világ, a Keleti blokk egy olyan zárt, virtuális univerzumot és (hiány)gazdasági szisztémát hozott létre a populáris zenei színtér számára, amelyben elsősorban a nemzeti nyelvű produkcióknak lehetett csereértéke.⁵⁸ Bár szinte valamennyi jelentős magyar pop-rockzenei alakulat kísérletezett – többnyire minimálisnak sem mondható – külföldi, néha nyugati érvényesüléssel (turnéval, lemezkiadással), voltaképp a magyar populáris zenei konjunktúra az itthoni termelésre, az országhatárokon belüli presztízs-növelésre „nevelte” az előadókat, akik így tapasztalatlanul és védtelenül álltak a nyugati határokon túli piaci viszonyokkal szemben.⁵⁹ A jelentékeny kivételek – a nyugaton is érvényesülni tudó 1970-es, 1980-as évekbeli Omega és LGT – épp annak köszönhetette hazai népszerűség- és aktualitásvesztését, közönségük „előregedését” az 1980-as években, hogy nemcsak az itthoni popzenei divatokra, irányzatokra voltak tekintettel.

Mindezeket azért volt érdemes rögzíteni témánk szempontjából, mert Sebők János, tisztában lévén az állami dotációra épülő és aszimmetrikus, torz, nem piaci alapon működő hazai zeneipar valóságával, ennek tükrében, a hanglemezgyár támogatási elveit kritizálva alkotta meg rockzenetörténeti nagyelbeszélését, s ebből adódóan – értelemszerűen – értékállításai is a hazai sajátos „üzleti modell” kontextusában értelmezhetők. Történeti rekonstrukciójában a tehetség, a népszerűség, a nemzetközi trendekkel való szinkronizálódás (és az ezzel paradoxális viszonyban lévő eredetiség, magyar sajátságosság) elvárásai mellett döntő szerepet játszik a hazai hanglemezkiadáshoz való viszony. Így nem meglepő módon többnyire olyan zenei formációk kapnak nagyobb hangsúlyt az

57 THOMAS Mann, *Richard Wagner szenvedése és nagysága*, ford. SZÖLLÖSY Klára (Budapest: Európa Kiadó, 1983), 78.

58 Az Illés magyar nyelvű dalainak sikerén felbuzdulva szinte mindenki magyar slágerek írásába kezdett, azok az együttesek, akik pedig kitartottak a „brit gyökerek” mellett – mint Radics Béla korai zenekarai – szükségszerűen elsorvadtak.

59 Többek között ezért volt paradox és lehetetlen vállalkozás a hanglemezgyár popmenedzsereként a hazai popéletet irányító Erdős Péter „magyar világsztár”-konceptiója is, mely 1979-ben – hazai popzenészek nyugati és KGST-piacokon való erőltetett promotálására építve – három éven belül magyar világsztárokat ígért. Az idézett cikk: GALLA [Miklós], „Három éven belül világsztárunk lesz”, *Magyar Ifjúság* 23, 3. sz. (1979): 37. A rendszerváltozás bebizonyította, hogy nemcsak az újabb zenei irányzatoknak és a nemzedékváltásoknak lett a következménye, hogy az 1990-es években nagyon kevés, korábban sikeres zenekar és előadó tudott idomulni a kialakuló kapitalista keretekhez – voltaképp a nosztalgia és a retró zeneipari kontingenssé válása kellett ahhoz, hogy egynémely inaktívvá vált hajdani sztár újra színpadra lépjen.

elbeszélésben, amelyek ha nem is voltak betiltva-ellehetetlenítve, de legalábbis konfliktusba kerültek a hanglemezgyárral, nem illeszkedvén az aktuális üzleti (és politikai) irányelvekhez.⁶⁰

Az 1983–84-ben a Zeneműkiadónál megjelent *Magya-rock* című kétkötetes munka⁶¹ stílusában, nyelvhasznában követi a korábbi másfél évtizedben kiformalódott fésületlen ifjúsági-rockzenei újságírás eljárásait. A Koltay-féle Illés-sztorihoz képest széles szociológiai, kulturális, gazdasági és politikai háttérrel vázol föl a pop-rockzene nagyelbeszélése mögé. A bevezető fejezeteken kívül, a rendszerezett, kategorizált műfaji-stiláris törekvések ismertetése, az előadók és zenekarok pályafutásának részletgazdag bemutatása mellett számos esetben társadalmi (műveltségi, nemzedéki) vagy gazdasági (hanglemezgyári célok, eladhatóság stb.) tényezőkből vezeti le egy-egy zenei közösség értékelését, „mérlegét”. Nagyelbeszélésének legfontosabb, értéktelített csomópontjai a rock and roll hazai, 1950-es évek végi megjelenése; a beatkorszak, a magyar nyelvű dalok megszületése az Illés-együttessel az előtérben; az évtizedforduló ígéretes, ám rövid úton ellehetetlenült progresszív-underground törekvései; majd a 1970-es évek végi rock–diszko vita; végül az új hullám és az 1980-as évek tendenciáinak összegzése.

A Sebők-kötetekben föltároló értékrendszert alapvetően két tényező határozza meg: egy rockcentrikus műfaji hierarchia, valamint az alulról építkezés és a kommercializálódás közötti ingamozgás. A kötetek valamennyi fejezete azt a folyamatot mutatja meg, hogy miképp sajátítja ki a „rocküzlet” az ígéretes előadókat, s ez miképp hat vissza az alkotásmódra, szemléleti tájékozódásra, stiláris törekvésekre, illetve nem utolsó sorban egy-egy zenei műhely népszerűségére. Esztétikai ítéleteiben a szerző jól láthatóan a kommercializálódás ellenében is eredetinek mutatkozó, önelvű előadók és együttesek felé húz. Emellett, a progresszív rockzene jellegzetes logocentrikus értelmezésével (az „eszmei mondanivaló” fontosságával) és a zenei igényesség kívánalmával a háttérben, szükségszerűen azok a műfajok és zenei törekvések kapnak kiemelt szerepet az elbeszélésben, amelyek reflexiót (adott esetben kritikus reflexiót) fogalmaztak meg a fönnálló társadalmi renddel szemben. Ebből a két tényezőből – a rockzene idealizált képzetéből és a progresszív irányzatok szűkös lehetőségeiből – következik, hogy Sebők meglehetősen kritikusan viszonyult az e koordinátarendszerbe nem illeszthető irányzatokhoz, mint amilyen a „middle of the road” típusú slágerze-

60 Épp ezért kapnak kiemelt szerepet Sebők történeti rekonstrukciójában az 1960-as, 1970-es évek fordulójának ellehetetlenített progresszív törekvései (Kex, Syrius, Taurus stb.), a Beatrice rövid „punk” korszaka, valamint unikális megszólalását és népszerűségét a tiltások, korlátozások ellenére az 1980-as években is megőrző Hobo Blues Band. Vö. SEBŐK János, *Magya-rock 1.: A beat–hippi jelenség 1958–1973* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), 175–220, 258–314; *Magya-rock 2*, 203–210, 224–244.

61 SEBŐK, *Magya-rock 1*; *Magya-rock 2*.

ne, a funk, vagy lehangsúlyosabban a diszkó. A korai (még Csuka Mónikával föllépő) Beatrice, Szűcs Judith és a Neoton Família 1970-es, 1980-as évekbeli ténykedésével összekapcsolódó hazai „diszkóláz” nem csupán a brit fehér bluesból eredő, gitárközpontú és szövegcentrikus progresszív rockzene értéktelített esztétikájával nem fért össze. Rossz sajtóját tovább növelte, hogy a táncparkett zenéjének tartott és a hedonista fogyasztói magatartáshoz kapcsolt diszkózenét a hanglemezgyár kifejezetten támogatta.⁶²

Mint minden, műalkotásokat (is) elemző-értelmező történeti rekonstrukciót, úgy a *Magya-rock* történetét is determinálta szerzőjének ízlése. Ugyanakkor Sebők nyelvhasználatát – a rockzenei újságírás gyakori szubjektivizmusával szemben – inkább általános érvényű megfogalmazások, deklaráció jellegű nyelvi formulák jellemzik;⁶³ mintegy konszenzuális tudásként ágyazza narrációba saját értékrendszerét. Vannak ugyan elmúlt évtizedek fényében fölülbíráható, esendő (vagy épp igazságtalan) mozzanatai a köteteknek,⁶⁴ az biztos állítható, hogy szerzőjük csakugyan egy leüledett tudást foglalt össze; lezajlott sajtóviták, kifulladás divathullámok, lezárult és klasszicizálódott karrierutak summázatát kívánta nyújtani a magyar rockzene alakulástörténetéről. Bár a második kötet zárófejezete után egy jól ismert, a rockzenéről szóló optimista és jövőbe tekintő, folklorizálódott prófécia áll, melyet Schuster Lóránthoz szokás kötni („A rock örök és elpusztíthatatlan”),⁶⁵ a könyv utolsó lapjait – különösképp a rockzene elüzletiesedését, intézményesülését tárgyaló részeket – meglehetős melankólia lengi körül. A „magya-rock” 1984-ig tartó története kevésbé a rock jövőjéhez, örökkévaló fennmaradásához fűzött reményeket ébreszti fel az olvasóban, sokkal inkább a nemzedéki zene múltba zárulásának érzetét, annak tapasztalatát, hogy valami egyértelműen *véget ért*, már csak *múlt időben jelenlég*, s csak *addig él, amíg emlék*.⁶⁶

62 Vö.: SEBŐK, *Magya-rock* 2, 111–125. A funk és a diszkó hazai megítéléséről átfogóan lásd: HAVASRÉTI József, „Csak a zene...»: A funk története Magyarországon”, in HAVASRÉTI, *Csak a zene?...*, 84–109, különösen: 86–87.

63 Ellentétben például az évtized végének másik nagyszabású pop-rocktörténeti vállalkozásával, Szőnyi Tamás *Az új hullám évtizede* című kétkötetes munkájával, melynek stílusa már-már a gonzói újságírás beszédmódját idézi.

64 A hasonlóan népszerű, s az 1980-as években a kifáradás látható jeleit mutató (a nemzetközi karriertől egyre távolabb kerülő) LGT és Omega esetében Sebők láthatóan előbbi preferálta jobban; fölülbíráható továbbá, hogy a Píramis 1970-es évek végi egyértelmű népszerűségét szinte kizárólag külső tényezőkből vezette le. S talán az sem a legelegánsabb megoldás, hogy a szinte semmilyen erőforrással nem rendelkező KFT-t – a Hungarotonnal kötött, a zenekar számára inkább terhet jelentő – exkluzív lemezszerződés miatt a hanglemezgyár által erőltetett „hivatalos» új hullám” címszó alatt tárgyalta. Vö.: SEBŐK, *Magya-rock* 2, 50–65, 155–160, 277–287.

65 SEBŐK, *Magya-rock* 2, 318.

66 Koncz Zsuzsa, *Véget ért* (Szörényi–Bródy) – *Valahol* (Pepita, SLPX 17569, 1979).

Apokrif iratok – roadok, kisegítők, keményfiúk

Az 1980-as évek megélénkülő pop-rockzenei könyvkiadásáról szólva ki kell térni azokra a kiadványokra, melyek – már az évtized második felében – nem a zenészek, „világstárjelölt” popikonok nézőpontjából láttatták a hazai pop-rockzenei színtér működését, hanem az egyre inkább intézményesülő zeneipar háttérére irányították a figyelmet. A magyar rockzene nem kanonizált, apokrif iratainak adatközlői azok a technikai munkatársak (hangmérnökök, hangosítók, színpadépítők – összefoglalóan: „roadok”) voltak, akik a magyar pop-rockzene minden lényeges pillanatánál ott voltak a háttérben, s láthatatlan munkájukkal tevékenyen hozzájárultak egy-egy zenei műhely hosszútávú sikeréhez – s ha úgy volt, együtt buktak sorstársaikkal. A roadokkal készített „mélyinterjúkra” épülő 1980-as évek végi könyvek, érdekes módon, beszédmódjukban, nyelvhasználatukban egyáltalán nem különböztek el a rockzenei újságírás alapnyelvére épülő egyéb rockzenetörténeti kiadványoktól (életrajzoktól, monográfiáktól), mégis unikálisak a tekintetben, hogy egyfajta alulnézeti perspektívából jelenítették meg a mindent meghódító rockzene történetét, kiemelve, árnyalva vagy ironikusan zárójelbe téve a körülrajongott sztárok portréját, sok esetben a nagyközönség számára nem ismert erényeket és gyarlóságokat állítva a középpontba. Az első ilyen kiadvány Boros Lajos *Stage pass* című könyve volt (1986), melyben Kraft Tamás („Tomó”) osztotta meg tapasztalatait az olvasóval.⁶⁷ Az LGT, Demjén Ferenc, Koncz Zsuzsa, Radics Béla, az Omega, a Karthago, a Skorpió, a Bikini, Tátrai Tibor, a Píramis, az Apostol, a KFT, Deák Bill Gyula, Fenyő Miklós és sok más popzenész mellett dolgozó Tomó roadélményeinek „eladhatóságára” felfigyelve jelentette meg rövidesen a magyar rockzene alternatív történeteit összegyűjtő kötetét a korszak híreshírhedt újságírója és sokoldalú médiavállalkozója, Ómolnár Miklós *A rock napszámásai* (1987) címmel.⁶⁸ Ómolnár, aki korábban, a Radics Béla derékba tört, legendásított karrierjéről szóló *R&B kapitány avagy pengék és halak* (1986) című kötettel⁶⁹ már széles körű ismertséget szerzett magának, némi terepmunka után, Kraft Tamás segítségét is igénybe véve,⁷⁰ egy csokornyi keményfiú anekdotakincsét gyűjtötte össze kötetében. A rockzene tolvajnyelvén rendesen csak beceneveikről⁷¹ ismert roadok („Béka”, „Pék”, „Nemes”, „Cini” stb.) tör-

67 BOROS Lajos, *Stage pass: Rock&roll kipakolás* (Budapest: IRI, 1986).

68 ÓMOLNÁR Miklós, *A rock napszámásai* (Budapest: IRI, 1987).

69 ÓMOLNÁR Miklós, *R&B kapitány avagy pengék és halak* (Budapest: Budapest: IRI, 1986).

70 Lásd: BÁLINT Csaba, „Mi az, hogy rólam könyvet írnak? Hisz még élek!” – Kraft Tamás és a *Stage Pass* Újraolvasó – Hogy szólnak a beatkönyvek a 21. században?, *Beatkorszak.hu*, <https://tinyurl.com/4nzjspsvm> (hozzáférés: 2024. 11.20).

71 Reprezentatív, annotált listát közöl a magyar rockzenében tevékenykedő roadokról a Könnyűzenei Technikusok Egyesületének honlapja: *Roadok*, hozzáférés: 2024. 11.21, <https://kotegy.hu/roadok/>

ténetei nem pusztán azért izgalmasak, mert a korabeli, már a Kádár-rendszer keretei között is érzékelhető *bulvárosodás* piaci logikáját érvényesítve keretették újra a rockzene mítoszait, vagy, hogy új oldalukról, voltaképp résztvevő megfigyelőként mutatták meg a legsikeresebb hazai előadókat. Szerepük abból a szempontból is jelentős, hogy az efféle visszaemlékezésekből, anekdotákból többet meg lehet tudni az 1970-es, 1980-as évekbeli popzeneipar gazdasági hátteréről, mint a korabeli lapokból, a Sebők-féle rocktörténetből vagy épp a különféle előadókkal készült interjúkból.

Kitekintés

A magyar pop-rockzenei színtér az 1989–90-es rendszerváltozás következtében tökéletesen megváltozott. A korábbi évtizedek legtöbb jelentős előadója időlegesen visszavonult, új előadók, irányzatok jelentek meg. A magyar közönség lassacskán hozzászokott a nyugati populáris zenei előadók, produkciók látványosabb jelentlétéhez és a kapitalista logikára épülő zeneipar kiépüléséhez. Külön lapra tartozik, hogy az 1990-es évtized magyar pop-rockzenéjéről nem készült még átfogó, gazdasági-kulturális-társadalmi és politikai aspektusokat is érvényesítő, ám a műfaji-stiláris törekvésekre fókuszáló összefoglalás. Ugyanakkor érdemes megemlíteni, hogy már ebben az időszakban is új lendületet kapott – s piaci szegmenssé vált – a Kádár-kori pop-rockzene emlékezetének ápolása, a hajdanvolt ellenzékiesség és az érdekegyesítő nosztalgia *egyidejű* hangsúlyozásával. A Kádár-rendszer cenzurális viszonyainak elmúltával már a politikai elvárásoknak való megfelelés kényszere nélkül lehetett még gazdagabban, részletesebben és időben is kitágítva elbeszélni a magyar pop-rockzene történetét (különösen úgy, hogy a popzenei élet állambiztonsági megfigyeléséről tudósító akták is megnyíltak). Noha hosszútávon nem tudott intézményesülni, legalábbis szárba szökkenett több pop-rockzenei magazin, valamint az 1970-es, 1980-as évek rockzenei könyvkiadásának jellegzetes hagyományai is virulensek maradtak, hiszen ebben az évtizedben készült el sok-sok popzenei életrajz, portré és életútinterjú. Végül, eleinte ugyan más utakon, mint az 1950-es, 1960-as években, de újraindult a populáris zene tudományos tanulmányozása is.

Mindazonáltal az 1990-es évek (és még hangsúlyosabban, a 2000-es évek) kommemorációs törekvései már új utakon, a könyvkiadás és a sajtó lehetőségein túllépve igyekeztek napirenden tartani a magyar pop-rockzene történetét.⁷²

72 A 2000-es évektől beinduló kommemorációs törekvések elemzésére a kétrészes tanulmány második egységében keríték sort.

A spontán emlékezeti gesztusok mellett pedig 2010 után folyamatosan annak lehattünk, lehetünk tanúi, ahogy a magyar rockzenével kapcsolatos diskurzust – nem jelentéktelen előzményekkel – egyre látványosabban kisajátítja a politika.⁷³ De ez már egy másik történet.

73 Mindehhez lásd: HAVASRÉTI, „Megőrzés, kultusz, emlékezet...”; RADNAI Dániel Szabolcs, *A magyar popzenetörténet helye a NER emlékezetpolitikájában*, <https://tinyurl.com/e3783jwh> (hozzáférés: 2024. 11.20).