

DOROMB

Közköltészeti tanulmányok 13.

Szerkesztő
CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN

Munkatárs
KÁLI ANITA

reciti
Budapest • 2025

Készült az
ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja
Irodalomtudományi Kutatóintézetében

A kötet nyomtatott megjelenését
a szerzők támogatták

A borítón:
Morocco, a számoló paripa egykorú fametszeten
Maroccus Extaticus. Or, Bankes Bay Horse in a Trance... (London, 1595)



Könyvünk a Creative Commons
Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc
(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)
feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.
A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

ISSN 2063-8175

Kiadja a *Reciti*, az ELTE HTK Irodalomtudományi Kutatóintézetének
recenziós portálja és hálózati kiadója • www.reciti.hu
Technikai szerkesztő: Káli Anita
Borítóterv, tördelés: Szilágyi N. Zsuzsa
Nyomda és kötészet: Fellini Kft.

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS

Sosemvolt aranykor

A magyar pop-rockzene tudományos és emlékezeti diskurzusai 2.

György Péter emlékének

A magyarországi rendszerváltozás történetét feldolgozó történeti rekonstrukciókból tudható: az egypártrendszerre épülő „népi demokráciából” a Harmadik Magyar Köztársaságba való átmenet társadalmi-politikai előzményei már 1989/90 előtt megkezdődtek, s mindez a kultúra valamennyi területén éreztette hatását.¹ Ha e tágon értett kultúrafogalom részeként képzeljük el a populáris zene hazai történetét – s azon belül a jelen gondolatmenet tárgyát: az 1960-as, 1970-es, 1980-as évekbeli magyar pop-rockzenei színteret, illetve a pop-rockzenével kapcsolatos tudományos, társadalmi, emlékezeti diskurzusokat –, tapasztalnunk kell, hogy nagyon sok párhuzamos történet kezdődik az 1980-as évtized végén, melyek egy része még most is megírásra, tudományos feltárássra vár. Mivel a következőkben kifejezetten a pop-rockzenével kapcsolatos tudományos értelmezési kísérletek és emlékezeti gesztusok alakulástörténetére fogok fókuszálni, e sokféle ágazó alternatív elbeszéléseket csak vázlatosan érintem.

Nyilvánvalóan megváltozott maga a zene is. Bár nem áll rendelkezésre kifejezetten az 1990-es évek magyar pop-rockzenéjével foglalkozó szakmunka, néhány évtized távolából visszatekintve is egyértelmű, hogy a XX. század utolsó másfél évtizedében lényegesen megváltoztak a hazai populáris zene (s ezen belül pop-rockzene) előállításának és fogyasztásának társadalmi, gazdasági,

* A tanulmány első része: RADNAI Dániel Szabolcs, „Az ifjúsági kultúra nemzetiesítése és »rockosítása«: A magyar pop-rockzene emlékezeti diskurzusai 1.”, in *Doromb: Közköltészeti tanulmányok* 12, szerk. CSÖRSZ Rumen István, 523–548 (Budapest: Reciti Kiadó, 2024).

1 Lásd: ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században* (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 535–580; *Volt egyszer egy rendszerváltás* (Budapest: Rubicon-Ház, 2003); BOZÓKI András, *Gördülő rendszerváltás: Az értelmiség politikai szerepe Magyarországon* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2019).

technológiai keretei. S ezzel együtt a zene „belső életében” is új tendenciák regisztrálhatók: új műfajok, stílárius vonulatok ütötték fel a fejüket magyar nyelvterületen is, melyekhez (ma már többé-kevésbé rekonstruálhatóan) újszerű közönség-magatartások, nemzedéki élmények társultak.² Külön hosszú értekezések vagy kisebbfajta monográfiák tárhatnák föl – s egykoron föl is fogják – az eddigi ismereteinknél alaposabban, miképp alakult át a hazai popzene stílárius-tematikus-motivikus szempontból a recens világtrendek (új műfajok, megszólalásmódok, technológiai eljárások) beáramlása folytán; a zenefogyasztással összefüggő technológiák változása, illetve a kereskedelmi rádiózás és televíziózás megindulása, majd az internethasználat általánossá válása nyomán;³ a budapesti és vidéki koncert-, klub- és fesztiválkultúra piaci alapú átrendeződéséből következően;⁴ valamint – s talán ez a leglényegesebb – a zenei színtér generációváltásainak (s az egymást követő nemzedékek eltérő hagyományértelmezéseinek) eredményeképpen. Attraktív esettanulmányok foglalkozhatnának azzal, hogy az immár nem ifjúság- és művelődéspolitikai irányelveknek alárendelt tömegkultúra miképp dobott magasra (időlegesen) oly előadókat, akiket korábban korlátozott a Hanglemezgyár (Beatrice, Cserháti Zsuzsa), vagy a popzenei céh rekesztett ki hallgatólágoosan (Lagzi Lajcsi, Zámbó Jimmy);⁵ arról, hogy az 1990-es és 2000-es évek népszerű évek alternatív zenekarai (Kispál és a Borz, Quimby, 30Y) miképp popularizálták az 1980-as évek underground társulásai-

2 Lásd *A magyar rock története 2.* című kötet vonatkozó fejezeteit: SEBŐK János és JÁVORSZKY Béla Szilárd, *A magyar rock története 2.: Az újhullámtól az elektronikaig* (Budapest: Népszabadság, 2006), 280–327; valamint: HUBERT Áron és B. KOVÁCS Gergely, *90-es: A Kispál-nemzedék évtizede* (Göd: Rézbong Kiadó, 2017).

3 SEBŐK és JÁVORSZKY, *A magyar rock története 2...*, 280–303, 372–373; SIMON Géza Gábor, *Magyar hanglemeztörténet: 100 éves a magyar hanglemez, 1908–2008* (Budapest: Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány, 2008), 99–118; TÓFALVY Tamás, *Túl a szubkultúrán és vissza: Populáris zenei színterek, műfajok és az internet* (Miskolc: Műút, 2017); TUSKE Ferenc, *Hullámtér avagy a magyar kereskedelmi rádiózás kialakulásának története: I. rész – történeti áttekintés; a rádiózás fejlődésének két útja*, hozzáférés: 2025.12.19, https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index3ba5.html?option=com_tanelem&id_tanelem=575&tip=0; ILLÉS Gabriella, „A kereskedelmi televíziózás kialakulása és hatása Magyarországon”, *Zempléni Múza* 17, 3. sz. (2017): 33–45.

4 SEBŐK és JÁVORSZKY, *A magyar rock története 2...*, 467–475.

5 GYÖRGY Péter, „Dáridó – avagy a szocializmus vége”, *Élet és Irodalom*, 1998. május 8., 5; „Zámbó Jimmy és kora”, *Élet és Irodalom*, 2001. január 12., 5. Mint György Péter korábbi cikkének analíziséből kiderül, „a Kádár-korszakban megteremtett kulturális hierarchia” az állami televíziózásban egészen az 1990-es évek végéig megmaradt. Épp ezért nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk a kereskedelmi rádiózás és televíziózás nyilvános kereteit szabályozó 1996. évi I. törvénynek („első médiatörvény”), mely többé-kevésbé a ma is érvényben lévő médiaviszonyok előfeltétele volt. Vö.: SIPOS Balázs, *Média és demokrácia Magyarországon: A politikai média jelenkor-története – 20 év után* (Budapest: Napvilág Kiadó, 2010), 147–155, 186–210.

nak hangzásvilágát; arról, hogy milyen módon tudott hosszú távon sikeres lenni oly popzenekar, mely dallam- és témavilágában a magyar beathagyományt kívánta folytatni (Republic); hogy miképp bizonyította piaci életképességét a vidéki perifériatapasztalatokból merítkező szövegcentrikus punk-rock és metálzene (Tankcsapda); illetve hogyan vezettek utak a szintipop világából az új évezred szuperkommersz (nemzeti) slágerkultúrája felé (Kovács Ákos). Amiképp arról is, hogy hogyan váltak kínossá pár év alatt az 1990-es évek kimagaslóan népszerű hazai előadóinak slágerszámai, és sülyedtek le a táncmulatsággal végződő házibulik (szinte minden korosztályban ismert!) obligát tartozékai közé; milyen körülmények között és milyen kulturális transzferekkel jelentek meg s rétegződtek különféle irányzatokká oly műfajok a magyar zenei színtéren, amelyek korábban szinte teljesen ismeretlenek voltak (techno, house, gengszter rap);⁶ hogyan dinamizálták az rövidtávú sláger- és sztárgyártást a 2000-es évektől nálunk is meginduló televíziós tehetségkutatók és zenés showműsorok; vagy épp arról, hogy miképp izmosodott önálló irányzattá hazánkban – nem jelentéktelen előzményekkel – a nemzeti rock a 2000-es évekre.⁷ Szempontunkból azonban lényegesebb az a kérdés, hogy miképp reagáltak e változásokra az 1960-as évek közepe és az 1980-as évek vége közötti időszak azon előadói és zenei társulásai, amelyek eltérő súllyal ugyan, de valamiképp dominálták a pop-rockzenei színteret.

Az 1980-as évek utolsó harmadát és az 1990-es évek elejét a magyar pop-rockzene „nagyöregjei” szempontjából a *leállás és újrakezdés* kifejezésekkel jellemezhetjük. A hazai populáris zenei színtér 1980-as évekbeli átrendeződése – generációváltás, a politikai rendszer oldódása, alternatív gazdasági modellek, érvényesülési stratégiák, új zenei vonulatok megjelenése stb. – folytán számos ismert előadó és együttes döntött a feloszlás és/vagy a működés időleges beszüntetése mellett.⁸ Ez még oly zenei társulásokra is igaz, akik így vagy úgy átvészel-

6 SZAPU Magda, *A zűrkorszak gyermekei: Mai ifjúsági csoportkultúrák* (Budapest: Századvég Kiadó, 2002); SEBŐK és JÁVORSZKY, *A magyarrock története 2...*, 426–427; 476–501; ANGYALOSY Eszter, „Az új stílus: A magyar hip-hop kezdetei”, *Szépirodalmi Figyelő* 12, 6. sz. (2014): 26–47.

7 SEBŐK és JÁVORSZKY, *A magyarrock története 2...*, 311–316; „»A nemzeti rock nem zenei stílus, hanem tematika«: Beszélgetés a *Dübörög a nemzeti rock* című dokumentumfilm rendezőjével és producerével, Kriza Borival és Wizner Balázssal”, in *Zenei hálózatok: Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*, szerk. TÓFALVY Tamás, KACSUK Zoltán és VÁLYI Gábor, 245–260 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2011); FEISCHMIDT Margit és PULAY Gergő, „Élmény és ideológia a nacionalista popkultúrában”, in *Nemzet a mindennapokban: Az újnacionalizmus populáris kultúrája*, szerk. FEISCHMIDT Margit, 249–289 (Budapest: L'Harmattan Kiadó–MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, 2014).

8 Időlegesen feloszlott (vagy szüneteltette működését): 1982-től a Piramis, 1983-tól a Hungária, 1984-től a Fonográf, 1985-től a P. Mobil és a Karthago, 1986-tól a Korál, 1987-től az LGT,

ték a rendszerváltás éveit.⁹ S igen kevés az oly hazai szólista vagy popegyüttes, kinek működését az 1990-es években többé-kevésbé folyamatos (igaz, eltérő intenzitású) aktivitás jellemezte. E heroikus kivételek közé tartozik a Hobo Blues Band, az 1985-ben újjáalakult Edda, vagy a szólóénekesek közül Koncz Zsuzsa és Demjén Ferenc tevékenysége.

Szociológiai szempontból is izgalmas volna megvizsgálni azokat az érvényesülési stratégiákat, melyek az 1990-es években légüres térbe került előadókat jellemezték. A rendszerváltozással nemcsak a hazai popzenei konjunktúra hátterét biztosító, állami dotációra épülő gazdasági rendszer és a szocialista kultúrpolitika (némileg elitista) értékrendszere omlott össze,¹⁰ hanem azok a szűrők is eltűntek szép lassan, amelyek ha nem is megakadályozták, de legalábbis korlátozták a világszintű (nyugati) popkultúra Magyarországra áramlását. Akárhogy is: a skála a gebinezéstől a szexlapkiadáson és a lemezcégalapításon át az országgyűlési képviselő-jelöltségig terjedt.¹¹

Azok a zenészek, akik nem pusztán előadói díjakra és koncertgázsikra építették egzisztenciájukat, hanem tekintélyes és egyenletesen fiadzó *szerzői* életművel bírtak (például Szörényi Levente, Bródy János, Presser Gábor), nem voltak rászorulva sűrű fellépésekre. Másfelől sokan közülük (Fonográf, Omega, P. Mobil) már a szocializmus végóráiban lázas gründolásba kezdtek.¹² Ehhez képest egyesek az 1980-as években megkezdett (gyakran tiszavirágéletűnek bizonyuló) szólókarrierbe menekültek. Voltak, akik színházi és filmes munkáik barikádjai mögé vonultak vissza. Megint mások igen hamar feloldódtak az ébredező magyar tömegkultúra különféle alrendszereiben (vendéglátás, hakni- és fesztiválipar, televíziós szerepvállalás stb.). Bizonyos zenei társulások pedig idővel megtalálták a kiszámítható és fenntartható működés optimális kereteit a hazai piacgazdaság közegében is.

Ami azonban közös pontnak tekinthető (s némileg magyarázza az 1990-es években lezajlott zenekar-újjáalapítások és újrakezdések dinamikáját), az kétségkívül a *nosztalgikus zenefogyasztásban és rajongásban* rejlő lehetőségek felfedezése, mely sokak számára a kortárs zenei színtérről való kiszorulás elkerülésének reményével kecsegtetett. Míg a legnagyobb presztízsű, hatalmas rajongói táborral bíró magyar rockzenekarok (Illés, Omega, LGT) nagy költségvetésű,

a Prognózis és a Neurotic, 1988-tól az Omega, a V'Moto Rock és az R-GO, 1989-től a Panta Rhei, 1990-től a Neoton Família.

9 Például: Bikini, KFT, Napoleon Boulevard, Első Emelet.

10 Vö.: GYÖRGY Péter, „Kádár köpönyege”, in GYÖRGY Péter, *Kádár köpönyege*, 13–80 (Budapest: Magvető Kiadó, 2005); *A hatalom képzelete* (Budapest: Magvető Kiadó, 2014), 7–80.

11 Minderről lásd: SEBŐK és JÁVORSZKY, *A magyarrock története 2...*, 248–279, 304–311, 317–323, 382–386.

12 Uo., 133–134.

reprezentatív teltház, időnként közönségnyomásra többször megismételt búcsú- és emlékkoncertekkel, majd mérhető hallgatottságú hanglemezekkel tértek vissza – s *haszonélvezőivé* váltak a Magyarországon több hullámban intézményesülő nosztalgiaiparnak¹³ –, mások csak egy-egy jubileumi emlékkoncertre való közönséget tudtak összetrombitálni, s időnek előtte *rászoruló*i lettek az idővel (2010 után) már államilag szubvencionált retródiskurzusnak.

Hosszan lehetne értekezni arról, hogy mennyire voltak időtállóak a hajdani magyar popsztárok 1990-es évekbeli törekvései, vagy arról, hogy miképp zilálta szét a szólásszabadság és a pártpolitika a zenei színtér korábban – a hanglemezgári nyomás ellenében – többé-kevésbé összetartó, együvé tartozó (s voltaképp szakmai szolidaritást vállaló) közösségét. Mégis, tanulmányunk célkitűzését szem előtt tartva, arra igyekszünk irányítani a figyelmet, hogy miképp maradt fenn a tudományos és emlékező diskurzus szintjén a hazai pop-rockzene nemzetiesített története (mint értéktelített mitologikus önelbeszélések összessége), s ez miképp formálódott, értelmeződött át a rendszerváltozást követően.

Három, egymással összefüggő párhuzamos történet végigkövetésére tesztek kísérletet. Legelőször azt vázolom, hogy miképp maradtak fenn s formálódtak 1989/90 után a magyar pop-rockzenéről alkotott 1980-as évekbeli narratívák, valamint hogyan éltek tovább (s gazdagodtak-differenciálódtak) az ezeknek keretétől szolgáló publicisztikus műfajok, kiadványtípusok, mediális platformok. Másodsorban megkísérlem kontextualizálni, miképp regenerálódott, újult meg a populáris zenével való tudományos foglalatoskodás az ezredfordulón, s hogy ez a szűk akadémiai-egyetemi közeg miképp került szembe szükségszerűen 2010 után a hazai popzenetörténet nosztalgikus értelmezésére létrehívott kvázi-intézményrendszerrel. Végül néhány oly törekvést mutatok be rövid elemzések formájában, amelyek mindegyike valamiképp a pop-rockzenei emlékezet élővé tételét tűzte ki célul.

13 A történet már 1990-ben elkezdődött az Illés-együttes Népstadion-beli teltház koncertjével, melyet a későbbiekben több hasonló megmozdulás követett, egészen a 2010-es évekig (1996: Budapest Sportszarnok, 2001: Szuperkoncert, Népstadion; 2005: Sziget és Csíkszereda; 2014–15: országos „Illés 50” turné). Míg az Illés csak egy kislemezzel (*Kenyér és vér / Új világ*) tért vissza, az Omega az 1994-es nevezetes esős Népstadion-koncertje után nem sokkal két nagylemezt is piacra dobott (*Trans and Dance*, 1995; *Egy életre szól*, 1998); amit három újabb Népstadion-koncert (1999, 2001, 2004), illetve több hazai és külföldi turné (2004–2007; 2012–2019) követett. Az LGT a Nyugati Pályaudvaron megrendezett búcsúkoncert (1992) után további két lemezzel jelentkezett (*424 – Mozdonyopera*, 1997; *A fiúk a kocsimába mentek*, 2002), illetve két-háromévente újabb és újabb alkalmakra összeállt a zenekar, melyek közül a „Westel Kapcsolat Napon” (1999), az Óbudai Szigeten (2002, 2007) tartott koncertek, illetve a *Újrahasznosítás* (2013) című, a Budapest Sportarénában megrendezett előadások voltak a legnevezetesebbek.

Folytonosság és változás

A rendszerváltozás nyomán szükségszerűen megváltoztak a magyar pop-rock-zene történetéről szóló nyilvános beszéd feltételei. A demokrácia, a kapitalizálódó zenei piac és a szólásszabadság világában már nem lehetett *ugyanúgy* beszélni a magyar rock legendáriumáról, mint annak előtte, s mindennek kétségkívül lehetett egyfajta felszabadító hatása nemzedéki szempontból. Sor került a magyar pop-rockélet „eltitkolt történeteinek” összegyűjtésére (leginkább a lemezgyár által háttérbe szorított és a pártapparátus által vegzált előadókka, formációkka a középpontban).¹⁴ S miután igen hamar a társadalmi közbeszéd középpontjába kerültek a lankadatlan kommunista állambiztonság titkos megfigyelései, melyeknek gyakran országosan ismert közéleti figurák, művészek és ellenzéki szubkultúrák voltak a célpontjai (illetve gyakran közülük szerveztek be kapcsolattartókat, ügynököket), a 2000-es évekre már kifejezetten nagy tudás halmozódott fel e bőséges iratanyag hajdani funkcióival s személyi háttérével kapcsolatban.¹⁵

Ugyanakkor mindez nem jelentette azt, hogy azok az alapvető értelmezési sémák, amelyek a hazai popzene (erőteljesen rock-centrikus) kánonját felépítették, amelyek azt a magyar kultúra *értéktelített produktumaiként* keretezték, s amelyeknek alapjait az 1980-as években rakták le, döntően megváltoztak volna. Igaz, nemcsak lehetővé, már-már divatossá is vált nyilvánosan beszélni az 1980-as évek utolsó éveitől fogva a rendszer általi mellőzöttségről, a hanglemezgyár diszkriminatív „könnyűzenei politikájáról”, kitárgyalni Erdős Péter MHV-pop-

14 Vö.: SEBŐK János, *Rock a vasfüggöny mögött – Hatalom és ifjúsági zene a Kádár-korszakban: Perek, ügyek, dossziék* (Budapest: GM & Társai, 2002).

15 Elsőként Fonyódi Péter (a Corvina együttes egykori dobosa) adott közre egy csokornyi, saját maga által kikért jelentést a *Beatkorszak a pártállamban 1963–1973* (Budapest: XX. Század Intézet, 2003) című könyvében – ugyanebben az évben hozták létre az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárát! –, majd rövidesen Szőnyi Tamás akkurátus, tudományos igényű kutatási nyomán vált köztudommá a magyar kulturális élet állambiztonsági megfigyelésinek mehökkentő volumene és kiterjedtsége: SZŐNYI Tamás, *Nyilván tartottak: Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990* (Budapest: Tinyanyrív–Magyar Narancs, 2005); *Titkos írás: Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet*, 2 kötet. (Budapest: Noran Kiadó, 2012). Újabbán lásd: *Az ügynök arcai: Mindennapi kollaboráció és ügynökkérdés*, szerk. HORVÁTH Sándor (Budapest: Libri Kiadó, 2014); TAKÁCS Tibor, *Botrányt akarunk!: Rágalmak a Cpg és a magyar punkmozgalom ellen* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2021); *Dalos-könyv: A filológia öröme, avagy kis magyar rock and roll svindli* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2024); *Ügynökök, informátorok, jelentések: Az állambiztonsági besúgóhálózat történetei* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2024). A megfigyelési akták közzétételének és értelmezésének dilemmáiról lásd Szőnyi Tamás és Takács Tibor reflexióit: SZŐNYI Tamás, *Lapról lapra a „Dalos”-könyvben*; TAKÁCS Tibor, *Jelentések – jelentések*, hozzáférés: 2025.12.28, <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/szonyei-tamas-laprol-lapra-a-dalos-konyvben.html>.

menedzser viselt dolgait.¹⁶ Immár annak sem volt akadály, hogy a pop-rockzenei színtér szereplői a nyilvánosság közegében rendezzék (vagy hangolják újra) személyes és/vagy politikai természetű konfliktusait. Azonban mintha mindez a magyar popzenetörténet nemzetiesített narratíváit csak még inkább megerősítette volna. Ha rátekinünk az 1980-as évek utolsó harmadától egészen az utóbbi évekig keletkezett – bajosan megszámlálható – magyar pop-rocktörténeti kiadványokra,¹⁷ azt láthatjuk, hogy sem műfaji szempontból, sem alapvető értékállításaikban, sem pedig a magyar pop-rockzenére irányuló intellektuális reflexiók tekintetében nem különböznek sokban korábbi változataiknál.

A hazai könyvkultúra 1980-as évek végi kvázi-piaci átrendeződése nyomán, majd a rendszerváltozást követően a magyar pop-rockzenei színtér szinte minden fontos vagy kevésbé jelentős figurája elmondhatta a saját történetét (vagy egy-egy zenekar kalandos, megpróbáltatásokkal teli krónikáját), nemcsak újságinterjúban, tévében, hanem hitelesített önelbeszélésként. E kiadványok többsége a Koltay Gábor-féle *Szörényi–Bródy* kötet (1980) gesztusaival eleveníti meg (egyéntől függően ingadozó színvonalon és eltérő mélységben) a korszak pop-rockzenei életét. Ami a praktikus megvalósítást és a szerzőséget illeti, e könyvek főszereplői jellemzően egy-egy profi újságíró tollába mondva mesélik el saját történetüket; igaz, oly jelentős kivételek is említhetők – inkább már az utóbbi másfél évtizedből –, amikor egy-egy országosan elismert popzenei előadó mint egyedüli szerző lép színre, s a jól ismert műfaji keretektől némileg elrugaszkodva már-már irodalmi igényességgel igyekszik elevenné tenni a kelet-európai popzenészlét mindennapjait.¹⁸ A portré- és önéletrajzszerű monográfiák mellett Tardos Péter-köteteket visszaidéző, lexikonfelépítésű könyvekből is jó néhány megjelent az elmúlt évtizedekben.¹⁹ A sztorizós, anekdotikus pop-rocktörténet

16 A magyar pop-rockzenei élet szereplői által afféle antihósként emlegetett MHV-menedzser, dr. Erdős Péter visszaemlékezései röviddel halála után jelentek meg: ACSAY Judit, *Hogyan készül a popmenedzser? Erdős Péterrel beszélget Acsay Judit* (Budapest: Unió, [1990]). Pályájának és személyiségének ellentmondásos megítéléséről lásd: SZÖNYEI Tamás, *Erdős Péter két élete*, hozzáférés: 2025.12.28, https://magyarnarancs.hu/zene2/erdos_peter_ket_elete-56692.

17 Reprezentatív listát közöl e kiadványokból (2006-ig bezárólag): SEBŐK és JÁVORSZKY, *A magyar rock története 2...*, 624.

18 Ezek közül kiemelkednek Földes László *Hobo* könyvei (*Hobo Sapiens*, 1990; *Térdig a szarban, fülíg a szeretetben*, 2022); Bornai Tibor szubjektív naplója a KFT 30 évéről (*Korlátolt felelősséggel*, 2011); valamint Presser Gábor csaknem ezeroldalas visszaemlékezése (*Presser könyve 1–2.*, 2020–2021).

19 Például: Zoltán János: *Pop-Rock Enciklopédia* (1999), Miklós Attila: *Progresszív zenei lexikon* (2015).

hagyománya is eleven maradt,²⁰ amiképp road-történetek is reneszánszukat élik a mai napig.²¹

A piaci szisztéma szerint működő szabad könyvkiadás és a korábbról már ismert, bevett műfaji keretek mellett más lehetőségek is adódtak a magyar pop-rockzene mítoszainak éberen tartására az 1990-es évektől. Bár a rendszer-változás előttről is számos példa hozható popzenészekről, előadóművészekről és a korszak ifjúsági kultúrájáról szóló portré-, koncert- és közérzetfilmekre, 1990 után oly visszaemlékező filmek, portré- és riportsorozatok sokasága készült el, melyek a szinkrón látlet igénye helyett már kifejezetten a nosztalgia bűvkörébe kívánták vonni nézőiket. Néhány példára utalva, az Omega 1994. szeptemberi Népstadion-koncertjére készülve a *Rocktűkör* című műsor szerkesztői készítették hosszú interjúkat a zenekar tagjaival, melyek egy része (meglehetősen rövidre vágott formában) a koncert kazetta- és DVD-változatára is fölkerült.²² Az LGT-ről Sándor Pál készített szubjektív emlékidéző portréfilmet *Volt 1x1 zenekar* címmel (1996). Az Illésről pedig a Duna Televízió forgatott 1999-ben 13 részes dokumentumsorozatot, mely során a zenekar tagjai Londonba, ama nevezetes BBC-interjú helyszínére is elutaztak (*Illés-sztori*, rend. Vitézy László, 2000). Később a magyar pop-rockzenei élet számos jelentős figurájáról készült portréfilm Lévai Balázs *Dob+Basszus* című műsorában (2005–2007)²³ és Nagy György mikrofonja előtt a *Rocklexikon*ban (2007), melynek epizódjait éveken át vetítette a Magyar Televízió.²⁴ Hasonló ambícióval indult a jóval szélesebb méritésű *Privát Rocktörténet* (2009) is,²⁵ mely a Filmmúzeumon futott, és szintén számos epizódját kiadták DVD-n. (A Magyar Televízió *Hogy volt?! című ismeretterjesztő retróműsorának tematikus epizódjairól, az RTL Klub XXI. Század című történelmi magazinjának összeállításairól, s a Táncdalfesztiválok emlékét régi dalok feldolgozásával megelevenítő, szintén M1-es Csináljuk a fesztivált!* 2007 és 2009 közötti szériáiról pedig nem is szólunk.)²⁶

20 Koncz Dezső: *Sztárok és sztorik*, I–II (2010–11); Csatári Bence – Poós Zoltán: *Azok a régi csibészek* (2016); Csatári Bence: *Nekem írod a dalt* (2017).

21 Takács László: *Déja Vu Méter* (2015); Bálint Csaba: *A Nemes* (2019); *Roadlegendák, A legendás roadok* (2024).

22 *Omega koncertek – A bulik MÁSKÉppen – Népstadion 1994/99* [DVD] (Mega, 2002).

23 Az epizódok listáját lásd: hozzáférés: 2025.12.28, <https://hu.wikipedia.org/wiki/Dob%2Bbasszus>.

24 Az epizódok listáját lásd: hozzáférés: 2025.12.28, <https://port.hu/adatlap/sorozat/tv/rocklexikon-rocklexikon/evad-szerint/movie-92050>.

25 Az epizódok listáját lásd: hozzáférés: 2025.12.28, <https://port.hu/adatlap/sorozat/tv/privat-rocktortenet-privat-rocktortenet-private-rock-history/evad-szerint/movie-81105/1>.

26 Érdemes jelezni, hogy a hazai filmes és médiaközeg – minden bizonnyal a *Mamma Mia!* című musical 2008-as filmfeldolgozásának sikerén felbuzdulva – már a 2000-es évek végén látott fantáziát a popzenész-sztorik és a fikciós műfajok keverésében, melyek vegyes meg-

A szólásszabadság közegében – nem függetlenül a rendszerváltás után immár legálisan forgalmazott s az olvasói-rajongói igények szerint differenciálódott pop-rockzenei lapok tudásmegosztó tevékenységétől,²⁷ illetve a kibővült mediális lehetőségektől – már a 2000-es évek közepére oly mennyiségű információ halmozódott fel a Kádár-korszak popzenei világáról, hogy mindez szükségessé tette a Sebők János által megformulázott nemzeti pop-rockzenei nagyelbeszélés kibővítését. Ennek nyomán az 1983–84-ben publikált *Magyarock 1–2* mintegy kétszeres terjedelemben, az 1990-es és 2000-es évek tendenciáira is kitekintve, képek, interjúrészletek és történeti betétek sokaságával kibővítve jelent meg Sebők János és Jávorszky Béla Szilárd keze nyomán 2005-ben és 2006-ban.²⁸ A *magyarock története*nek első, az 1950-es, 1960-as évektől az 1970-es évek végéig ívelő kötetében a korábbi Sebők-kiadványok nézőpontja érvényesül – kibővítve sok-sok, rendszerváltozás után készült interjúrészlettel, illetve látványos gazdaság- és nyilvánosságtörténeti adattal –, melynek középpontjában a kommunista kultúr- és ifjúságpolitika által háttérbe szorított, ellehetetlenített (vagy a korlátozások ellenére is hatni képes) zenészfigurák és formációk állanak. Bár a második kötet 1980-as éveket tárgyaló fejezetei is továbbviszik az ellenállás- és ellenkultúra-centrikus elbeszélést, a rendszerváltozás utáni évtizedek tendenciáiról szóló részek érvelésmódja leginkább a hazai pop-rockzenei előadónak a globális zenei piachoz fűződő viszonyára helyezi a hangsúlyt, a „műfaj” értékvesztését (fizikai hanghordozók vásárlásának csökkenése; műfaji trendek külföldi beáramlása stb.) azonosítva. A második kötet (az ezredforduló zenei korszakának feldolgozatlanságából adódóan is) rendkívül érdekfeszítően és adatgazdag módon vázolja föl a rendszerváltozás utáni időszak tendenciáit, külön fejezetet szentelve a blues és a folk továbbélésének, valamint az elektro-

ítélésű, de mindenképp jövedelmező produkciókhoz vezettek. Míg a Fenyő Miklós ifjúkorát elbeszélő, Fonyó Gergely rendezte *Made in Hungaria* 224 905 főt vonzott a mozikba 2009-ben, Orosz Dénes fikciós vígjátéka, a Demjén-slágererek sokaságát felhasználó *Hogyan tudnék élni nélküled?* rövid idő alatt az 1990 utáni magyar filmgyártás legsikeresebb alkotása lett a maga 1 036 926 nézőjével. A 2025. 12. 01-i nézettségi adatok forrása: hozzáférés: 2025.12.28, https://hu.wikipedia.org/wiki/A_legn%C3%A9zettebb_magyar_mozifilmek_1990_%C3%B3ta és <https://filmforgalmazok.hu/category/filmenkenti-osszesites/?future=false>.

27 A rendszerváltozás utáni pop-rockzenei sajtóról lásd: SEBŐK és JÁVORSZKY, *A magyarock története* 2..., 542 – 543; HAVASRÉTI József, *Popzenei újságírás: Felsőoktatási tankönyv* (Pécs: PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2025), 26–34.

28 SEBŐK János és JÁVORSZKY Béla Szilárd, *A magyarock története 1.: A beatkezdetektől a kemény rockig* (Budapest: Népszabadság, 2005); *A magyarock története* 2.... A két kötet új, jócskán átdolgozott kiadása 2019-ben jelent meg a Kossuth Kiadónál; a nemzetközi pop-rockzene alakulását tárgyaló *A rock története* című könyvsorozat ezidáig utolsó, 4. kötetét – Sebők János 2013-ban bekövetkezett halála után – Jávorszky már Dömötör Endre társszerzővel jelentette meg (2017).

nikus zenei szintér kibontakozásának. A műfaj- és stílustörténeti periodizációt, mondhatni, az első kötetnél is érzékletesebb gazdasági-politikai-társadalmi betétek színesítik, s a szerzőpár a hazai „rocklegendák” ’90 utáni útkeresését is kellőképp józan, időnként kritikus látásmóddal keretezi. Mindazonáltal a kötet – leglátványosabban a paratextusok (címek, mottók) szintjén s a fejezetkezdő és -záró formuláknál tetten érhetően – azt a hanyatlástörténetet kívánja erősíteni, mely már a *Magya-rock* második kötetében érzékelhető volt. Az 1980-as évek közepéig ívelő rocktörténeti narratíva főként a hanglemezgyárnak kiszolgáltatott zenei törekvések ellehetetlenítését, az alulról építkezés kultúrpolitika általi kisajtítását illetve kritikával. Az ezredforduló láttelele leginkább azzal a mondattal volna jellemezhető, hogy „miképp teszi tönkre a globális piac, a média és a külföldről beáramló kultúrszemét a nemes gyökerekkel rendelkező autentikus magyar rockzenét, mely időközben ellenkulturális jellegét is elvesztette”. Néhány példára utalva az említett – időnként szellemeskedő, áthallásos – paratextusok közül: „Gulyáskommunizmusból a dárídódemokráciába”; „Megrockant üzlet”; „A multik bejövetele”; „Popgyarmatosítók helyett popgyarmat”; „Meggyszűnő mozgalmi jelleg”; „A video megöli a rádiószárokat”; „A média mondja meg”; „A kereskedelmi rádiók hatalma”; „Megasztárok a futószalagon”²⁹ – de talán a legjellemzőbb az utolsó nagy fejezet első egységének címe: „Az aranykor vége”.³⁰ Az 1990-es évek feltörekvő s az országos ismertség szintjéig is eljutó zenekarait tárgyaló fejezetből (*A rockvidék felemelkedése*)³¹ azt sejtethné az olvasó, hogy nincs minden veszve. Ám a kötet utolsó oldalain a nemzeti rockelbeszélés mégiscsak beletorkollik a megkonstruált aranykor nosztalgijába, s egy annak tükrében értékvesztettnek tűnő epocha kiábrándult analízisébe. Az utolsó fejezet (*A média mondja meg*) szép reményeket, ínséges esztendőket, régi adósságokat és szerzett érdemeket említő, illetve a rockzene halálát prognosztizáló előbeszéde leginkább az 1990-es években megjelent Moldova György-riportok hangvétele és elszánt kapitalizmus-kritikáját juttathatja eszünkbe:

A magyar rockpiac szereplői a rendszerváltás után nagy reményekkel kezdték újra karrierjüket, mert azt gondolták, hogy a korábbi túrt és tiltott létállapot, valamint a Kádár-korszak utolsó, ínséges esztendői után végre eljön a Kánaán, és a szabad verseny kapitalizmusban ki-ki megcsinálhatja magát, valóra válthatja régóta dédelgetett álmait. A hozzánk is megérkező világcégek azonban gyorsan lehűtötték a kedélyeket, mert nem tekintették feladatuknak sem a régi

29 SEBŐK és JÁVORSZKY, *A magyar rock története 2...*, 214, 280, 296–297, 306, 527, 538, 546.

30 Uo., 528.

31 E fejezetben kerül sor többek között Kispál és a Borz, a Tankcsapda és a Quimby tevékenységének méltatására, valamint a Sziget Fesztivál korai történetének bemutatására. Uo., 428–475.

adósságok törlesztését, sem pedig a szerzett érdemek tudomásul vételét. Ehelyett gőzerővel láttak hozzá a globális piaci stratégiájuk helyi megvalósításához: kis befektetésekkel minél rövidebb idő alatt igyekeztek előállítani azokat a zenei termékeket, amelyekből a legtöbb hasznot fölözhatték le maguknak. A magyar rockpiac ennek a válságnak a jegyében prosperált a kilencvenes évek végéig. A sajátos kelet-európai viszonyok miatt ez a rövid ideig tartó aranykor gyorsan véget ért, s elkezdődött az a folyamat, amellyel kapcsolatban egyesek a magyar rockzene elértéktelenedéséről, mások a haláláról beszélnek.³²

S az utolsó fejezet (*Epilógus: a Titanic süllyed, a zenekar játszik*) csak némileg tompít ezen a beállításon:

2006 tavaszán vagyunk most. [...] Az elmúlt hét évben a lemezpiaci forgalma valóban a felére esett vissza! 2005-ben ugyanis már minden CD-t a hipermarketekben, barkácsáruházakban, benzinkutaknál adtak el: rossz minőségű válogatásokat, stúdiózenészek által feljátszott mintha-slágereket, nagy sztárok dalainak igénytelen koppintásait – vacak kiserelésben, dömpingáron, kilóra mérve, nem ritkán ömlesztett, konténeres árusítással, kétszáz és ezer forint közötti árákon.³³ S ezzel a plázakinálattal a hanglemezboltok már végképp nem tudnak versenyezni. Mint ahogy a megasztárok, a roadshow-k, az ingyenes sör-virslis bulik is gyakorlatilag – a nyári fesztiválszezont leszámítva – csaknem teljesen kiszorították az élő rockzenét a színpadokról.

A kereskedelmi médiában pedig a törvény által előírt arányszámokon túl gyakorlatilag már nem szerepelnek magyar előadók[,] csak a szórakoztatónak mondott kvíz-, vetélkedő-, talk-show-, kibeszélős show-műsorokban. Vagyis ez már nem az a langyos tó, amelyről a Fonográf 1978-ban énekelt. Sokkal inkább egyfajta mocsár, amely kiszáradóban van. Bródy János, amikor néhány éve a műfaj helyzetéről kérdezték, ironikusan azt nyilatkozta, hogy a helyzet jó, de nem reménytelen. Szeretnénk hinni, hogy a próféta szólt belőle.³⁴

Nem dolgunk vitatni a szerzőpár érték- és ízlésítéleteit, valamint a piaci viszonyokkal kapcsolatban megfogalmazott kritikáit. Fontos említeni, hogy 2006-ban még értelemszerűen nem volt elképzelhető egy olyan, a maihoz hasonló technológiai környezet, amely a zenefogyasztás új, alternatív (akár alulról épít-

32 Uo., 527.

33 Ez az összeg a 2025-ös pénzértékinde克斯 szerint nagyjából 500 és 2500 forint közötti árat jelöl. Lásd: DANYI Pál, *Magyar pénzértékinde克斯 – árák és devizák alapján 1754-től* [2025. 10. 14.], hozzáférés: 2026.01.04, <https://artortenet.hu/magyar-penzertekindex-arak-es-devizak-alapjan-1754-tol/>.

34 SEBŐK és JÁVORSZKY, *A magyarrock története 2...*, 555.

kező) útjait tette lehetővé (közösségi média, *streaming*).³⁵ A szerzők a vinyl-kultúra reneszánszát és a kortárs hazai popzene ízlés- és véleményformáló szerepének napjainkban érezhető megerősödését sem láthatták előre. Szempontunkból lényegesebb a passziótörténetet megalapozó retorika: az értéktelenedés, kiüresedés hangsúlyozása („mintha-slágerek”, „koppintások”, „plázakínálat”, „mocsár”), az élő zene féltése és a hazai előadók marginalizálódásának fenyegető veszélye a sorok között – nem mellesleg a beatkorszak egyik emblematisztikus figurájára, Bródy Jánosra (mint tekintélyre) való hivatkozással a zárlatban.

Sebők János és Jávorszky Béla Szilárd grandiózus vállalkozása mindezekkel együtt is alapvető jelentőségű munka. A történeti források, a műfaj- és stílustörténeti törekvések és a társadalmi-gazdasági tényezők szintjén hiteles képet ad fél évszázad magyar pop-rockzenei kultúrájáról. Hogy mindez kissé fésületlen megfogalmazásban, időnként sarkos kijelentésekkel történik, és egy tendenciózus elbeszélésszerkezet keretei között valósul meg, azon pedig nincs csodálkoznivaló, hiszen a mintegy ezeroldalasra duzzadt kiadvány mégiscsak Sebők János 1980-as évek eleji látásmódjára alapozódott. Gondolatmenetünk szempontjából leginkább lényeges a nemzetiesített (pop-)rocktörténet által létrehozott aranykor-képzet hathatós továbbéltetése. Ez a gondolati alakzat *A magyarrock története* című vállalkozás keretei között, jó adag melankóliával telítődve, mintha még csak az elkötelezett rockzenészek és -rajongók elkeseredett segélykiáltásaképp olvastatná magát. Ám épp ez a megkonstruált aranykor-elképzelés játszik alapvető szerepet a hazai pop-rockzene 2010-es évekbeli politikai kisajátításában, s még inkább értéktelített nemzeti kultúrkincként való értelmezésében (a nosztalgiaipar piaci lehetőségei között).

Mielőtt belefognánk az utóbbi évtizedek magyar pop-rockzenével kapcsolatos kommemoratív projektjeinek bemutatásába (s e koncepciók intellektuális mérlegelésébe), érdemes vázolni, miképp szerveződött újjá a populáris zenével való tudományos foglalatosskodás az ezredforduló Magyarországon, s hogy e szűkebb akadémiai közeggel párhuzamosan milyen megismerési stratégiákat érvényesítve fordult a hazai pop-rockzenei emlékezet ügyéhez egy másfajta értelmező közösség, mely leginkább az állami szintre emelt retró- és nosztalgia-diskurzusban érdekelt.

Kritikai kultúrakutatás és a hazai *popular music studies*

Az, hogy az 1950-es évektől intézményi keretek között működő (jelentős XX. századi előzményekre visszatekintő) hazai populáris zenei kutatások, azaz a marxista zeneszociológia és a zeneiélet-szociológia folytonossága miatt szakadt

35 Vö.: TÓFALVY, *Túl a szubkultúrán...*

meg a rendszerváltozás éveiben, több tényező együttállására vezethető vissza. A populáris zenéről (s ezen belül leginkább a pop-rockzenéről) való nyilvános diskurzust már az 1960-as évektől jól érzékelhetően az éledező rockzenei újságírás uralta az akadémiai zenetudomány és társadalomkutatás helyett.³⁶ Lényeges tényező továbbá, hogy a Kádár-rendszer utolsó két évtizedében a politikai és társadalmi célú (valóságfeltáró és ízlésformáló ambíciójú, kultúrpolitikai prioritásként kezelt) ifjúság- és zeneszociológiai kutatások szerepe jelentősen lecsökkent. Ignác Ádám történeti rekonstrukciójából az derül ki, hogy már e folyamat tükröződik Vitányi Iván és munkatársai a Népművelési Intézet keretei között végzett, a zenei kreativitás társadalmi összetevőire és a populáris zene oktatási hasznosíthatóságára irányuló 1970-es évekbeli kutatásainak felemás visszhangjából is. Ahogy írja, a Vitányi-féle kutatási koncepció sikertelenségének oka

a politika és a tudomány közti kötelékek fokozatos meglazulásában keresendő. Tulajdonképpen a generatív zenei készségek vizsgálata tekinthető az utolsó olyan populáris zenei fókuszú, nagyszabású magyarországi kutatásnak, amelyet elsődlegesen kultúrpolitikai célok motiváltak.³⁷

Hogy „az első generáció (különösen Maróthy és Vitányi) [...] munkái mostanra szinte teljesen feledésbe merültek”,³⁸ nemcsak abból adódik, hogy ez utóbbiak, „mint a múlt rendszerhez kapcsolódó, »ideologikusnak« mondott művek többsége”,³⁹ sokáig problematikusnak tűntek a történeti kutatás számára, hanem abból is, hogy a hazai *popular music studies* intézményi feltételei is megváltoztak. Jóllehet az MTA Zenetudományi Intézet Maróthy János által vezetett Zeneszociológiai Osztálya elvben 1990 után is megmaradt, nemcsak azt osztályt irányító Maróthy-nak, hanem fiatalabb, a populáriszene-kutatás „második generációjához” tartozó munkatársainak, Szeverényi Erzsébetnek, Tokaji Andrásnak

36 Mindehhez lásd a korábbi közlemény vonatkozó szakaszait: RADNAI, „Az ifjúsági kultúra nemzetiesítése és »rockosítása«”, ..., 535–539.

37 IGNÁCZ ÁDÁM, „A populáris zene kutatásának kezdetei az államszocialista Magyarországon”, *Korall* 69. sz. (2017): 169–196, 193.

38 Hogy mennyire igaz Ignác Ádám megállapítása, arra Havasréti József 2005-ös tanulmányának részlete lehet a példa: „az életmód kérdéseivel vagy a devianciákkal foglalkozó (akár a rendszerváltás előtti) szociológiai kutatásokra, kérdésfelvetésekre, tehát létezik olyan szemléleti és intézményi háttér, amelyre a kritikai kultúrakutatás egyes törekvéseit – némi profilizálás árán – rá lehet építeni. Mindez nem mondható el például a popzenéről: a populáris zene szakszerű elemzésének nincsen hazai hagyománya – leszámítva Szemere Anna és Hadas Miklós korai publikációit –, maradnak a »rock-újságírás« viszonylagos értékű eredményei.” HAVASRÉTI JÓZSEF, „A kaleidoszkópon kívül/belül: A kritikai kultúrakutatás Magyarországon”, *Helikon* 51, 1–2. sz. (2005): 149–164, 150.

39 IGNÁCZ, „A populáris zene kutatásának...”, 193.

és Szemere Annának is némileg másfelé fordult a kutatói érdeklődése (és/vagy más irányt vett a pályája).⁴⁰ S bár e „második generáció”⁴¹ alkotásait [...] ma is intenzíven használják a korszakkal foglalkozó kutatók, és az ismeretterjesztő munkák szerzői is gyakran támaszkodnak rájuk”,⁴² elmondható, hogy a rendszerváltozás után főleg nem az 1950-es és 1980-as évek közötti kelet-európai (és magyar) zeneszociológia nyomdokain indult újra a populáris zene tudományos kutatása Magyarországon. Mi több, a rendszerváltozás előtti évtizedek jelentős – a nyugati kutatásokkal is termékenyen szinkronizálódni képes – populáris zenei kutatásait utólag kellett visszaemelni a hazai tudományos emlékezetbe.⁴³

A populáris zenével való szakszerű foglalatossá válás – a popzenei újságírás terrénján kívül – leginkább a humántudományok „kulturális fordulata”⁴⁴ nyomán indult újra Magyarországon a rendszerváltozás után. Az egyik leginkább uralkodó (tágra értett) módszertani megközelítés, amely alkalmasnak találtatott a populáris kultúra produktumainak újszerű értelmezésére, az az angolszász kritikai kultúrakutatás (*cultural studies*) lett.⁴⁵ Az antropológiai gondolkodást megújító (s jó ideig a humántudomány egészét átható) irányzat klasszikus formájában főként kisebbségi közösségek, sajátos szubkultúrák értelmezői gyakorlatai által megformált színterek vizsgálatát tűzte ki célul, nem nélkülözve az identitáspolitikai (etnikai, társadalmi nemi, társadalmi osztályhoz kötődő stb.) meghatározottságokat. Szükségszerűen kerültek e efféle vizsgálódások középpontjába oly kulturális produktumok, amelyek egyfelől populárisnak minősíthetők, s (a tudomány és a magaskultúra nézőpontjából) alacsony

40 Noha Szemere Anna csakugyan a populáris zene kutatójaként futott be karriert, de 1987-ben elhagyta az országot, majd az Egyesült Államokban telepedett le. Lásd: SZEMERE Anna, BARNA Emília és IGNÁ CZ Ádám, „Utak, esélyek és dilemmák a hazai populáriszene-kutatásban: Beszélgetés”, in *A magyar populáris zene története(i): Források, módszerek, perspektívák*, szerk. IGNÁ CZ Ádám, 433–452 (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020), 432–436. Ezzel párhuzamosan az idősebb generációból a zenei élet szociológiájával foglalkozó Losonczi Ágnes kutatói érdeklődése az 1970-es évektől leginkább az életmód-szociológiára helyeződött át, míg Vitányi Iván tudományos aktivitását politikai szerepvállalása sodorta el.

41 Jól tükrözi a populáris zenével kapcsolatos nyilvános diskurzus összetettségét, hogy Igná cz e „második generáció” tagjai közé sorolja Kőbányai János és Sző nyei Tamás pop-rockzenei újságírókat is.

42 IGNÁ CZ, „A populáris zene kutatásának...”, 193.

43 Mindez legemebben a Maróthy János hagyatékát feldolgozó Igná cz Ádám kutatásaiban tűnik alapvető célkitűzésnek a 2010-es évek eleje óta. Összefoglalóan lásd: IGNÁ CZ Ádám, *Milliók zenéje: Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020), 299–318.

44 Ezzel kapcsolatban az egyik legtöbbet hivatkozott szakmunka: David CHANEY, *The Cultural Turn: Scene-setting Essays on Contemporary Cultural History* (London: Routledge, 1994).

45 A terminust Vörös Miklós és Nagy Zsolt fordítási javaslata alapján használom: Vörös Miklós és NAGY Zsolt, „Kultúra és politika a mindennapi életben”, *Replika* 17–18. sz. (1995): 153–156.

elismertséggel bírnak; illetve olyan közösségi törekvések, amelyek önmagukat valami módon „a többségi kultúra hegemoniájával való szembehelyezkedés formáin (kreatív félreolvasás, kisajátítás, barkácsolás stb.) keresztül határozzák meg”.⁴⁶ Mint Havasréti József írja, a kritikai kultúrakutatás hazai fogadtatása

egyrészt *töredékes*: a szakirodalmi áttekintéseket nem számítva a legtöbb kutatás és publikáció a saját témájához igazodva szelektál az irányzat kérdésfelvetései, koncepciói, módszertani megfontolásai közül, ezzel szemben az elméleti keretek következetes, „egy az egyben” történő átvételére viszonylag kevés példát találhatunk. A fogadtatás ugyanakkor *nem előzmények nélküli*, a kritikai kultúrakutatás hazai recepciója a legtöbb esetben régi és új tudományos kontextusok összeolvadásaként értelmezhető. [...] A régi és az új kontextusok találkozásával kapcsolatban az a körülmény is megemlíthető, hogy bizonyos kutatási témák jobban konvertálhatók a megszokott, már korábban intézményesült megközelítésmódok felé, így például a szubkultúrák vizsgálata átváltható a társadalmi rétegek különbségeivel, az életmód kérdéseivel vagy a devianciákkal foglalkozó (akár a rendszerváltás előtti) szociológiai kutatásokra, kérdésfelvetésekre, tehát létezik olyan szemléleti és intézményi háttér, amelyre a kritikai kultúrakutatás egyes törekvéseit – némi profiligazítás árán – rá lehet építeni.⁴⁷

Más területeken (a szociológiai kutatásokban és a média tanulmányozásában) valóban jelentős előzményekre építhetett a hazai kritikai kultúrakutatás. A populáris zenével kapcsolatos tudományos leírásokat azonban revelatív módon újította meg ez a metodológia és fogalomkészlet, melynek mibenlétéről s kutatási tradíciójáról az 1990-es és 2000-es években a magyar társadalomtudományi lapok némelyike következetesen közölt fontos fordításokat és tudománytörténeti összefoglalásokat.⁴⁸ E módszertani elmozdulás szükségszerűen meghatározta a kutatások témaválasztásait és értelmezői körét is. Az 1950-es, 1960-as, 1970-es években a hazai populáris zenei jelenségek értelmezésében-kutatásában még jelentős szerep jutott klasszikus zenetudomány nagy zenei műveltséggel rendelkező szakembereinek is a marxista szociológia képviselői mellett (itt említhetők Szabolcsi Bence, Ujfalussy József, Pernye András, Gonda János és a már említett

46 HAVASRÉTI, „A kaleidoszkópon kívül/belül...”, 149.

47 Uo., 150 [kiemelés az eredetiben].

48 Itt leginkább a *Replika* című társadalomtudományos folyóirat tematikus blokkjai említhetők: *Replika* 13–14. sz. (1994, A kultúrakutatás esélyei); *Replika* 17–18. sz. (1995, *Kritikai kultúrakutatás: Cultural studies*). Lásd még: *Helikon* 55, 1–2. sz. (*Kritikai kultúrakutatás*, 2005). A kritikai kultúrakutatás 1960-as évekbeli gyökereit és történeti alakulását átfogóan bemutatja: KACSUK Zoltán, „Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek: A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma”, *Replika* 53. sz. (2005): 91–110.

Maróthy János munkái).⁴⁹ Az ezredforduló környékén megélénkülő újabb, spontán módon szerveződő kutatások viszont leginkább egy színes bölcsészközeg (irodalmárok, nyelvészek, néprajzosok, esztéták, történészek) lazán összetartó szellemi közösségéhez köthetők. Emellett a kritikai kultúrakutatás intellektuális lehetőségeihez illeszkedve a populáris zenével (s azon belül a Kádár-kori populáris zenei színtérrel) való foglalkozást is meghatározta a fokozott érdeklődés a zenei élet szubkulturális jelenségei és a kulturális-politikai-társadalmi ellenállás különböző eljárásai iránt. Ekképp az új évezred úttörő jelentőségű hazai kutatásaiban nagy hangsúly került a korábban deviáns csoportokként leírt ifjúsági szubkulturák ideológiai és stílári törekvéseire, az alternatív (underground) zenei színtér és a társművészetek kapcsolódásaira, vagy épp a hazai neoavantgárd művészet pop-rocktörténeti vonatkozásaira.⁵⁰ Ebben azonban semmi meglepő nincs, hiszen a kommunista kultúrpolitika által háttérbe szorított (vagy épp szankcionált) csoportok iránt tanúsított kultúrakutatói érdeklődés mondhatni általános jelenségnek tekinthető a szovjet blokk szétesése utáni évek-évtizedek kelet-közép-európai tudományosságában. Hammer Ferenc megfogalmazása találó:

A keleti blokkban a hidegháború során létrejött popzene elemzői többnyire az olyan zenészekkel, illetve munkákkal foglalkoztak, amelyek valamilyen módon átlépték a pártvezetés szabta kultúrpolitikai vagy a szó szerint vett politikai határokat. Eltekintve a társadalomkutatók feltételezhető személyes ízlésétől, elég világos oka lehet e témaválasztásnak, hiszen az emberi társulások természete normáik működése mentén ismerhető meg igazán, legyen az a társulás egy tizenéves szerelmespár vagy a Szovjet Szocialista Köztársaságok Szövetsége, a normák természete pedig akkor látszik legjobban, ha megsértik azokat. Az 1989 körüli időszakban jó néhány monográfia, tanulmánykötet és folyóiratcikk foglalkozott orosz rockerekkel, lengyel punkokkal, magyar alter-szcénákkal és egyéb olyan zenei vállalkozásokkal Szlovénia és Szibéria között, amelyek értelmezhetők voltak valamiféle nonkonformizmusként vagy ellenállásként. Jóllehet e szerzők mintaszerűen igyekeztek távol tartani magukat ezen ellenkulturális kezdeményezések romantikus dicsőítésétől, ám ettől még e tanulmányok figyel-

49 Vö.: IGNÁCZ, *Milliók zenéje...*, 113–277.

50 A teljesség igénye nélkül lásd: SZAPU, *A zürkorszak gyermekei...*; HAVASRÉTI József és K. HORVÁTH Zolt, szerk., *Avantgárd, underground, alternatív: Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon* (Pécs: BTK Kommunikációs Tanszék, 2003); HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek: A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Budapest: Typotex, 2006); HORVÁTH Sándor, *Kádár gyermekei: Ifjúsági lázadás a hatvanas években* (Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2009).

me értelmezhető e gyakran cenzúrázott, betiltott vagy elszigetelt kezdeményezések utólagos elismeréseként.⁵¹

S mindez kétségkívül igaz Szemere Anna sokat hivatkozott, angol nyelvű munkájára is (*Up from the Underground*), mely a kulturális és politikai ellenállás magatartásformáit állítja a középpontba, s e magatartásformák kísérleti terepeként értelmezte az 1970-es, 1980-as évekbeli magyar underground zenei színteret.⁵²

Idővel persze a módszertani alapvetések és a témaválasztások is differenciálódtak. Az ezredfordulótól a 2020-as évek elejéig számos olyan jelentős cikk, tanulmánykötet és monográfia született – részben egy újabb kutatónemzedék önállósulása nyomán –, mely termékenyen tudta bővíteni a *cultural studies* perspektíváit, s a kulturális ellenállás mellett a *mainstream* popzene produktumaira is érzékenynek bizonyult. A 2010-es években önálló irányzattá izmosodott a populáris zene gazdasági-technológiai és ideológiai vonatkozásainak értelmezése, integrálódva a digitális korra jellemző globális tudástermelés társadalomtudományos vizsgálatába (leginkább Barna Emília és Tófalvy Tamás kutatásaiban).⁵³ A Pierre Bourdieu-i mezőelmélet tanulságait is sikerült adaptálni a zenei színterek strukturális elemzésében (Havas Ádám).⁵⁴ A szubkultúrakutatás ellenállás-centrikus kérdésirányai mellett jelentős tanulmányok születtek a szélesebb körben fogyasztott zenei és zenés-színházi műfajok (funk, diszkó, operett, musical) 1960-as, 1970-es, 1980-as évekbeli hazai fejleményeiről (leginkább György Péter, Kappanyos András, Hammer Ferenc, Havasréti József, Heltai Gyöngyi és Jákfalvi Magdolna írásai).⁵⁵ S a popzenével való kultúrakutatói foglalkozás hazai tudományos legitimálódását mutatja az is, hogy míg a korábbiakban magyar kutatók jellemzően külföldi doktori programokban szereztek fokozatot ilyen témájú kuta-

51 HAMMER Ferenc, „A dalok ugyanazok maradnak: A retro kultúrpolitikai szerkezetei a magyar popzenében”, in *Populáris zene és államhatalom: Tizenöt tanulmány*, szerk. IGNÁCZ Ádám, 282–294 (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017), 282–283.

52 ANNA SZEMERE, *Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2001).

53 TÓFALVY, *Túl a szubkultúrán...*; EMÍLIA BARNA és TAMÁS TÓFALVY, szerk., *Popular Music, Technology, and the Changing Media Ecosystem: From Cassettes to Stream* (Cham: Palgrave Macmillan, 2020). Lásd még a KDFI (Kultúra a digitális forradalom idején) konferenciasorozat köteteit: hozzáférés: 2026.01.11, <https://sites.google.com/view/kdfi/kdfi-sorozat/k%C3%B6nyvek?authuser=0>.

54 ÁDÁM HAVAS, *The Genesis and Structure of the Hungarian Jazz Diaspora* (London: Routledge, 2022). A magyar pop-rockzenei színtér Bourdieu-i elemzésének korai példája: HADAS Miklós, „»Úgy dalolok, ahogy én akarok«: A popzenei ipar működésének vázlata”, *Valóság* 26, 9. sz. (1983): 71–78.

55 Tanulmányaikat lásd a 60–61. lábjegyzetben hivatkozott kötetekben.

tásokkal,⁵⁶ az elmúlt másfél évtizedben született már disszertáció az EMO stílus-közösségéről, a magyar jazzszcénáról és a Syrius együttes emlékezetéről is hazai társadalom-, történet- és irodalomtudományi doktori programok keretei között.⁵⁷

Mindez nem független attól, hogy a populáris zene kutatóinak szűk közössége a 2010-es években bizonyos értelemben igyekezett lépéseket tenni a diszciplína intézményesüléséért is. Erre mutat, hogy ez idő tájt több egyetemi tan-széken is létesült kutatócsoport a populáris kultúra (vagy kifejezetten a popu-láris zene) tanulmányozására.⁵⁸ Az IASPM (International Association for the Study of Popular Music) magyar tagozataként megalakult a Zenei Hálózatok Egyesület Tófalvy Tamás vezetésével.⁵⁹ Maróthy János hagyatékának kutatója, Ignác Ádám az [MTA] Zenetudományi Intézet berkeiben, mintegy egyszemélyes intézményként, igyekezett oly széles kitekintésű konferenciákon össze-te-relni a hazai *popular music studies* kutatóit, melynek eredményei tanulmány-kötetek sorában jelentek meg 2015 és 2020 között.⁶⁰ A kritikai kultúrakutatás angolszász hagyományaiból kinőtt, s új megközelítésekkel gazdagodó magyar zenei szubkultúra- és színtérkutatás nemzetközi szinkronizációját – egyben a XXI. századi magyar populáriszene-kutatás eddigi legtermékenyebb korszakát, a 2010-es éveket – három jelentős tanulmánykötet fémjelzi: a Kacsuk Zoltán, Tófalvy Tamás és Vályi Gábor szerkesztésében megjelent *Zenei hálózatok* (2011), a Havasréti József és Guld Ádám szerkesztette *Zenei szubkultúrák médiareprezentációja* (2012), valamint a Routledge kiadó „Made in...” sorozatában megjelent *Made in Hungary* című angol nyelvű gyűjtemény, melynek szerkesztői Tófalvy Tamás és Barna Emília voltak.⁶¹

56 Példaképp: Vályi Gábor a Goldsmiths College (University of London) szociológia PhD-programján szerezte fokozatát, míg Barna Emília a liverpooli Institute of Popular Music hallgatójaként.

57 GULD Ádám, *Az EMO: Egy stíluskultúra karrierje a médiában* (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2018); HAVAS Ádám, *Szegény rokonok: A magyar jazzszcéna szerkezete és rétegződése*, doktori értekezés (Budapest: Corvinus Egyetem SZDI, 2018); WAGNER Sára, *Mítosz, emlékezet és jelentés: A Syrius együttes (1970–1973) recepciója*, doktori értekezés (Budapest: ELTE BTK, 2025).

58 A PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékén dolgozó Havasréti József tanítványi köre mellett érdemes említést tenni a BME GTK „Média Oktatási és Kutató Központja”-ról (2002), az ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék Hammer Ferenc vezette „Kommunikáció- és médiatudományi munkacsoport”-járól (2016), illetve a komáromi Selye János Egyetem „MA Populáris Kultúra Kutatócsoport”-járól (2013).

59 Vö.: SZEMERE, BARNA és IGNÁCZ, „Utak, esélyek és dilemmák...”, 437–440.

60 IGNÁCZ Ádám, szerk., *Műfajok, stílusok, szubkultúrák: Tanulmányok a magyar populáris zenéről* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015); *Populáris zene és államhatalom...; A magyar populáris zene története(i)...*

61 TÓFALVY Tamás, KACSAK Zoltán és VÁLYI Gábor, szerk., *Zenei hálózatok: Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában* (Budapest: L'Harmattan

Az utóbbi években kissé talán alábbhagyott a hazai *popular music studies* lendülete. A Zenei Hálózatok Egyesület évek óta nem ad hírt létéről, az említett kutatócsoportokat is változékony aktivitás jellemzi, s a Zenetudományi Intézet által szervezett populáris zenei konferenciák sora is megszakadt 2019-ben. Ugyanakkor mindez magyarázható a terület sokoldalú kutatóinak szerteágazó érdeklődésével, más lekötöttségeikkel, s legalább ennyire a humán- és társadalomtudomány hazai alulfinanszírozottságával. Reményre ad okot azonban, hogy a bölcsészettudomány területén, különösen fiatal irodalmárok és média-kutatók körében, továbbra is nagy népszerűségnek örvend a magas művészet és a tága értett populáris kultúra érintkezéseinek (ezen belül például a popzenei dalszövegek) vizsgálata.⁶² Az utóbbi években oly együttműködéseknek, egyéni projekteknek is tanúi lehettünk, amelyek valamiképp a klasszikus (vagy művészi) zene megközelítéseit, s a régi énekköltészet hagyományait igyekeznek tudatosítani a populáris jelenségek tudományos megismerésében.⁶³

Érdemes összegezni a hazai *popular music studies* ezredforduló utáni, több hullámban lezajló megújulásának néhány látványos következményét. Egyfelől a populáris zenével foglalkozó szakemberek mind jobban elrugaszkodtak a magyar rockzenei újságírás jellegzetes hagyományaitól, illetve a hazai pop-rockze-

Kiadó, 2011); GULD Ádám és HAVASRÉTI József, szerk., *Zenei szubkultúrák médiareprezentációja* (Pécs–Budapest: PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék–Gondolat, 2012); Emília BARNÁ és Tamás TÓFALVY, szerk., *Made in Hungary: Studies in Popular Music* (London: Routledge, 2017).

62 Lásd: *Replika* 49–50. sz. (2005, *Gépszerű zene*); *Replika* 53. sz. (2005, *Szubkultúrákutató?*); *Prae* 6, 3. sz. (2006, *Pop-szöveg*); *Replika* 64–65. sz. (2008, *Extrém szinterek*); *Replika* 78. sz. (2012, *Zenébe hálózva*); *Replika* 115–116. sz. (2020, *Replika* 30); *Prae* 25, 1. sz. (2025, Taylor Swift); BALÁZS Imre József, „Dalszövegológia”, *Élet és Irodalom*, 2020. augusztus 19. Itt érdemes utalni Halmi Tamás, Urbán Andrea, Fodor Péter, Lengyel Zsanett, Melhardt Gergő, Szemes Botond és Borbíró Aletta inspiratív dalszöveg-elemzéseire. S újabb fejleményekként jegyezhetjük föl az MMA Művészelméleti és Módszertani Kutatóintézetének ellenkultúratörténeti konferencia-sorozatát (*Az utolsó garabonciások*, I–II, 2021, 2022); a Budapest Music Centerben lezajlott *A dal kimozdítása* című interdiszciplináris konferenciát (2023. okt. 28.); az IKONIK (azaz Irodalom, Könnyűzene, Olvasat, Narratíva, Identitás) Kutatócsoport megalapítását, amely előbb *Az őszi sanzontól a mocsos időkig* (2024. nov. 21–22.), majd *A zene mindenkié* (2025. dec. 11–12.) címmel rendezett konferenciát a Magyar Zene Házában; az ELTE Esztétika Tanszéke által szervezett első interdiszciplináris metálkonferenciát (2025. nov. 28–29.); valamint a Havasréti József vezette „Popzenei újságírás: történet és elmélet” kutatócsoport 2025-ös megalapítását a PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékén.

63 Itt leginkább Csörsz Rumen István irodalomtörténész-régizénész és Fazekas Gergely zene-tudós sokoldalú tudásmegosztó tevékenységére utalnék; lásd: FAZEKAS Gergely, „Zene és szöveg (Jelenetek egy házasságból)”, *Alföld* 77, 3. sz. (2026): 36–46; CSÖRSZ Rumen István, „Régi magyar énekköltés – mai kérdések”, *uo.*, 46–56; „Van szöveg, mely falsít dallamán?: Ke-rekasztal-beszélgetés Kemény Zsófi, Csörsz Rumen István, Fazekas Gergely és Fodor Péter részvételével”, *Alföld* 77, 3. sz. (2026): 46–56.

ne domináns (nemzetiesített) elbeszéléseitől. Részben azon egyszerű okból is, hogy a Kádár-kor pop-rockzenéje „nem képez kontinuitást” a „kortárs zenét meghatározó, digitális technikán, zenei idézeteken, műfaj- és stíluskeveredésen alapuló törekvésekkel”.⁶⁴ Így e frissebb kutatások kétségtelen erőnye, hogy árnyalták, szellősebbé tették azt a „kánont” is, mely a XX. század második felének magyar popzenéjével kapcsolatban sokáig meghatározónak mutatkozott. Másfelől az elszigetelt, ellenkulturális jelenségekről némileg áthelyeződött a fókusz az egykori s mai *mainstream* zenei produktumokra. Az az elkötelezett értelmező munka is figyelmet érdemel, amely történeti igénnyel megalapozta a hazai populáriszene-kutatás jelentős XX. századi előzményeinek integrálását a mai megközelítésekbe, voltaképp a tudományterület regionális (kelet-közép-európai) *tudatosodását* előmozdítva.⁶⁵ Végül egy igen lényeges folyamat, melyre (így vagy úgy) a *popular music studies* hazai művelőinek is reflektálni szükséges: az elmúlt másfél évtized során a magyar populáris zene történetének az a színtere és korszaka, melyről tanulmányunk szólni kívánt – azaz „a Kádár-korszak könnyűzenéje” – egyre érzékelhetőbben a *kulturális emlékezet* részévé vált. Ezáltal a 2010-es, 2020-as évek magyar emlékezetpolitikájának is az egyik legfontosabb témája lett. A folyamat kísérőjelenségei között éppúgy találkozhatunk spontán, alulról szerveződő kommemorációs diskurzusokkal (a muzeológia, a kulturális újságírás, az urbanisztika és a történettudomány területein), piaci indíttatású emlékezeti törekvésekkel (leginkább a lemezkiadásban), mint a politika felől érkező értelmezői ajánlatokkal és szimbolikus gesztusokkal. Ennek következményeképpen az 1960-as, 1970-es, 1980-as évekbeli magyar pop-rockzenével kapcsolatos társadalmi érdeklődés elevenebbnek mutatkozik, mint korábban. Az is jól érzékelhető, hogy a tudományos közeg jelentős részének (s ekképp a populáris kultúra hazai kutatóinak is) problémát jelent a „kutatási tárgy” megnövekedett (emlékezet)politikai szerepe (vagy terheltsége). Így a 2010-es és 2020-as évek fordulója egyfajta határpontként is leírható, melynek nyomán elszakadtak egymástól a populáris zenével szakszerűen foglalkozó muzikológusok, bölcsészek, társadalomtudósok megközelítései, valamint a Kádár-kori pop-rockzenét emlékezetpolitikai keretben értelmező aktorok törekvései. (Jóllehet oly szemléleti különbségről van szó, mellyel bizonyára korábban is mindenki tisztában

64 Az idézet forrása: HAVASRÉTI József, „Szélgjegyzetek Sebők János könyvéhez (Sebők János: Rock a vasfüggöny mögött – Hatalom és ifjúsági zene a Kádár-korszakban)”, *Jelenkor* 46, 7–8. sz. (2003): 831–834, 834.

65 Vö.: Emília BARNA és Ádám IGNÁ CZ, „Musical and Social Structures: Marxist Interpretations of Popular Music in the 1960s and early 1970s in Hungary and the UK”, *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 8, 2. sz. (2018): 2–17. Lásd még: VEDRES Csaba, *Mi az, hogy könnyűzene?* (Budapest: Kairosz Kiadó, 2006); IGNÁ CZ, *Milliók zenéje...*

volt, csak a populáriszene-kutatás korábbi, lendületes korszakában e szereplők *kooperációja* jellemezte a színteret.)

A tanulmány utolsó egységként az említett (igen heterogén) emlékezteti törekvések mérlegelésére teszek kísérletet. Felvázolom, miképp ágazott szét a hazai *popular music studies* és a Kádár-kori rockzene nosztalgiadiskurzusa. Arra is figyelmet fordítok, hogy a különféle (piaci, politikai és muzealizációs) kommemoratív termékek milyen gesztusrendszerrel és intellektuális hozadékokkal kívánják birtokba venni és alakítani az emlékezetet.

Az emlékezet ösvényei (zeneipar, nosztalgia, muzealizáció, szimbolikus politika)

Mivel eredendő célunk a magyar pop-rockzene egy bizonyos korszakáról szóló tudományos és emlékezeti diskurzusok bemutatása volt, nem vagyunk hivatottak véleményt alkotni egyetlen politikai alakulat múltbéli vagy jelenbéli emlékezetpolitikai törekvéseiről sem. Az alábbiakban felvillantott emlékezeti gesztusok értékelhetők volnának ennél polemikusabb éllel is – például: *Hogyan sajátítja ki a NER a magyar popzene emlékezetét?*; vagy *Miképp manipulálja a kormányzat a zeneipar működését?* stb. Ugyanakkor e kérdésekről már készültek lényeglátó elemzések a publicisztika⁶⁶ és az ideológiailag reflektált társadalomtudomány berkeiben.⁶⁷ E helyütt tehát arra szorítkozunk, hogy megállapítsuk: a 2010 utáni magyar politikatörténeti korszakot a korábbiaknál látványosabb (ám nem feltétlenül koherens) emlékezetpolitikai aktivitás jellemzi.⁶⁸ E törekvések egy része – a magyar történelem eseményeinek, alakjainak, korszakainak átértelmezése mellett – a Kádár-kori pop-rockzene értéktelített reprezentációjá-

66 Erre magunk is kísérletet tettünk: RADNAI Dániel Szabolcs, *A magyar popzenetörténet helye a NER emlékezetpolitikájában*, hozzáférés: 2026.01.13, <https://ujegyenloseg.hu/a-magyar-popzenetortenet-helye-a-ner-emlekezetpolitikajaban/>; lásd még: INKEI Bence, *Hogyan állította maga mögé Orbán a magyar rock nagy öregjeit?*, hozzáférés: 2026.01.13, <https://24.hu/kultura/2021/03/08/magyar-rock-nagy-oregjei-nagy-generacio-orban-viktor-fidesz/>

67 Lásd: BARNA Emília, MADÁR Mária, NAGY Kristóf és SZARVAS Márton, „Dinamikus hatalom: Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után”, *Fordulat*, 26. sz. (2019): 225–251, különösen: 237–240; PATAKFALVI-CZIRJÁK Ágnes és BARNA Emília, „»Dühöng a fősodor«: Az Orbán-rendszer populista diskurzusai a populáris zenében”, *Fordulat*, 30. sz. (2022): 181–213; „Zene, haza, család: A zenehallgatás morális ökonómiája a 2010 utáni Magyarországon”, in *Populáris kultúra és politika*, szerk. BARNA Emília és PATAKFALVI-CZIRJÁK Ágnes, 124–141 (Budapest: Typotex, 2024).

68 Jóllehet nem az emlékezetpolitika kérdését középpontba állítva, de alaposan elemzi a 2010 utáni korszak „kulturharcát” (Békés Márton *Kulturális hadviselés* című 2020-as könyvét értékelve): FARKAS Zsolt, „Kommisszárkultúra I–III”, *Magyar Narancs*, 2021. aug. 4., aug. 11., 28–30, 36–37, 40–42.

ra is kiterjed. Épp ezért a magyar pop-rockzenével kapcsolatos kommemoratív gesztusokat tágabb keretben, a kulturális emlékezet spontán és szervezett megnyilvánulásaiként értelmezzük. Abból az axiómából indulunk ki, hogy a magyar pop-rocktörténet retrospektív értelmezésének egyfelől vannak oly gesztusai, amelyek *jelenvalóként mutatják fel* az hanghordozókba és immár kulturális-tudományos leírásokba, azaz *narratívákba* (könyvekbe, visszaemlékezésekbe) zárt múltat. Másfelől e törekvések abból a szempontból is interpretációra méltók, hogy időnként a társadalom eltérő alrendszereiben (politika, gazdaság, nyilvánosság) – Jan Assmann kifejezésével – „forróvá” (relevánssá, értelmezések, értékítéletek és viták tárgyává) teszik a kihűlt emlékezetet, rámutatva a különféle múlt(re)konstrukciók, periodizációk töréseire.⁶⁹ Ahogy Havasréti József fogalmaz, az emlékezet gesztusai

egyrészt regisztrálják a különféle „töréseket”, másrészt megkísérlik valamiképp helyreállítani azokat (rengeteg a restaurációs, illetve jóvátételi mozzanat), harmadrészt pedig megjelenítik azon társadalmi kereteket, melyekre vonatkoztatva a múlt aktuálissá, jelen idejűvé, úgymond „forróvá” válik. Ilyen a politika (az *akkori* bármiféle ellenszegülés, illetve a *mai* nacionalizmus és antikommunizmus), de ilyen vonatkoztatási keret az újabb zenei és mediális trendek térhódítása is. A DJ-kultúra egyes szegmensei, illetve az idekapcsolódó (underground) produceri és kiadói törekvések aktualizálták-felértékelték például a magyar funk, a magyar jazz, a magyar diszkó, sőt a táncdal egyes teljesítményeit. Végso soron ilyen vonatkoztatási keret a nosztalgia és retrománia is [...]. Egyes tudományos irányzatok is az emlékezet motorjává válhatnak, ilyen a sztárkutatás [...], illetve az (irodalmi, történelmi, művészettörténeti) kultusz kutatás [...]. Valamely kultusz – mondjuk a Radics Béla-kultusz vagy Cseh Tamás kultusza – esetében a kultusz tárgya és a kultusz elemzése egyaránt része-terepe az emlékezet működésének.⁷⁰

A szerző a továbbiakban átfogó elemzését adja a pop-rockzenével kapcsolatos emlékezeti törekvések három markáns területének. Vizsgálja a nacionalizmus

69 Vö.: Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezet és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004), 68–70; NAGY Ádám, „»Az emlékezet forrásai«: Historiográfiai áttekintés a kollektív emlékezet, emlékezetpolitika, public history jelentőségéről, mint az emlékezetet befolyásoló, alakító és irányát meghatározó tényezőkről”, in *Doktorandusz hallgatók IX. konferenciájának tanulmányai*, Az Eszterházy Károly Egyetem Történelemtudományi Doktori Iskolájának Kiadványai – Konferenciák, műhelybeszélgetések 18, 181–196 (Eger: EKE Líceum Kiadó, 2020).

70 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), 132 [kiemelés az eredetiben].

popzenei színrevitelének dilemmáit a Kádár-korban és azután (illetve az efféle produkciók stílári megoldásait és eredettörténeti vízióit), a rendszerváltozás utáni lemez-újra kiadások összetett hatásmechanizmusát (jóvátétel, restitúció, kuriozitás, előképiség, „mi lett volna, ha” effektusok stb.), valamint a pop-rockzenei előadókkal (és általánosságban a korszakkal) kapcsolatos kultikus beszédmód intézményesülési törekvéseit.⁷¹ Mivel ez utóbbi részegységben rövid, lényeglátó összefoglalások olvashatók a témánkhoz szorosan kötődő emlékezeti projektekről (Rockmúzeum [2014]; NKA Cseh Tamás / Hangfoglaló Könnyűzene Támogató Program [2014]), az alábbiakban nem adjuk e kezdeményezések mély elemzését. Leginkább oly törekvések rövid bemutatására szorítkozunk, melyek segítségével érzékeltethető az emlékezeti aktusok összetettsége.

Az egyik jellegadó tendencia, amire érdemes föl hívni a figyelmet: a hazai pop-rockzene *nemzeti kultúraként* való legitimálódására irányuló kísérletek sokasága, mely leginkább az állami díjak területén vált érzékelhetővé a 2010-es években. Persze nem előzmény nélküli történetről van szó. Ahogy a korabeli sajtódiskurzusban gyakran megfogalmazták, sokan a magyar beat „nagykorúsításának” egyfajta beteljesedéseként, igazolásaként (és a „könnyű műfaj” legitimálódásaként) tekintettek a legnépszerűbb hazai pop-rockzenei előadók állami díjakkal való kitüntetésére a Kádár-kor végóráiban. Az állami kultúrpolitika irányából érkező nagyvonalú gesztusrendszer nem meglepő módon elsősorban a magyar pop-rockzene első geberációját érintette. 1977-ben Koncz Zsuzsa és Presser Gábor Liszt Ferenc-díjat kapott, előbbi 1989-ben, utóbbi 1990-ben lett Érdemes művész. Szörényi Leventét 1983-ban tüntették ki Erkel Ferenc-díjjal, 1986-ban pedig (rockzenekarként elsőként) az Omega együttes tagjai vehették át a Liszt-díjat. Persze mindez magának a populáris kultúrának a feltartóztatlan térhódításával is összefügg, hiszen oly kitüntetések kiosztásáról van szó, amellyel korábban jellemzően a magas művészet (irodalom, színház, zene, alkotóművészetek, tánc, film stb.) és a népművészet jeles képviselőit jutalmazták.⁷² Nem véletlen, e folyamat folytonosnak tekinthető a rendszerváltozást követő években is, ugyanakkor a 2010-es és 2020-as évek Kossuth-díjait számba véve olyan sűrűsödés figyelhető meg, amely feltételezi egyrészt a rockzene nemzetiségítésének politikai szempontú kisajátítását, valamint a „nemzeti rockkultúra”

71 Uo., 133–151. Hasonló koncepcióval vizsgálta az *István, a király* rockopera (1983) mint nemzedéki élmény emlékezeti interpretációit: O. RÉTI Zsófia, *Nekünk nyolcvan: közlések a nyolcvanas évek magyar kulturális emlékezetéhez (korabeli stratégiák, populáris mítoszok és ezek utóélete)*, *Loci Memoriae Hungaricae* 6 (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018), 109–136.

72 A populáris kultúra nemzeti örökségként való fokozatos elismerésének egyik jelzésértékű folyamata, hogy már a szocializmus évtizedeitől is sűrűn kaptak állami kitüntetéseket (Erkel-, Liszt- és Kossuth-díjakat) népművészek, jazzmuzikusok és cigányzenészek is.

kiszélesítését. (Ne feledjük: a 2010 utáni díjazottak között ott találjuk a karrierjét a rendszerváltás után kezdő Kovács Ákost és a disszidált Leslie Mandokit is.)⁷³

Az állami kitüntetések jogosságának, politikai-ideológiai és esztétikai implikációinak elemzése egyfajta állatorvosi lova lehet oly médiaszakos diplomamunkáknak, amelyek a politikai sajtó, a tabloid és közösségi média dinamikáit vizsgálják a diskurzuselemzés módszerével, különösképp oly előadók díjazásának példáján, kiknek esetében nincs közmegegyezés az életmű értékéről (például Nagy Feró), az állami kitüntetés szabta példamutató életmód nem tűnik igazolhatónak (például Demjén Ferenc), vagy épp a díjazott életkora és ezzel együtt politikai beágyazottsága tűnik problematikusnak (például Lovasi András, Kovács Ákos). Az állami kitüntetésekkel kapcsolatos efféle diskurzusok minden esetben fölvetik a *szellemi teljesítmény*, a tömegekre gyakorolt *hatás* és az ezekről nehezen elválasztható *politikai szituáltság* kérdését, amelyek visszatérő dilemmái nemcsak az állami, de legalább ennyire a nemzetközi reprezentatív kitüntetéseknek is (mint amilyen az Oscar-díj vagy az irodalmi Nobel-díj).⁷⁴ De legalább ennyire lényegesek (és a nagyközönség számára látványosabbak!) azok a gesztusok, amelyek az állami kitüntetésekén túlmenően a szimbolikus politika⁷⁵ némileg teátrális keretei között kívánják értékteremtő és -megőrző szereppel felruházni a pop-rockzenei előadókat: az efféle törekvésekre leglátványosabban Magyarországon az ún. „Szabadságkoncert” alkalmai, azaz a Nagy Imre és mártírtársai újratemetését (1989. július 16.) felidéző, azt aktualizáló, a Hősök terén megrendezett ingyenes közösségi esemény 2014-es és 2019-es megvalósulásai szolgáltattak példát. Míg 2014-ben az Omega együttes – a régi barátság okán – a változás szeléről (1990) éneklő Scorpionsszal lépett együtt színpadra, a 2019-es rendezvény házigazdája a kommunista kultúrpolitika által ellehetetlenített kultikus zenekar, a Beatrice frontembere, Nagy Feró volt. S bár nem megtervezett emlékezetpolitikai gesztusról rendezvényről van szó, inkább

73 A rendszerváltozás utáni első Kossuth-díjat az Illés-együttes tagjai kapták 2000-ben az első Fidesz-kormány idején; 2003-ban Presser Gábor, 2006-ban Sztevanovity Zorán, 2008-ban Koncz Zsuzsa, 2010-ben Lovasi András, 2011-ben Földes László „Hobo”, 2012-ben Kovács Ákos és Demjén Ferenc, 2013-ban az Omega együttes, 2014-ben Kovács Kati, 2015-ben Tolcsvay Béla, 2016-ban Balázs Fecó, 2017-ben Frenreisz Károly, 2019-ben Koltay Gergely, 2021-ben Tátrai Tibor és Nagy Feró, 2023-ban Adamis Anna, 2024-ben Tolcsvay László és Leslie Mandoki.

74 Mindehhez lásd HERMANN Zoltán tanulmányos esszéjét: *Késő vágy: A Kossuth- és más művészeti díjakról*, hozzáférés: 2026.01.25., https://szinhaz.net/2023/02/27/hermann-zoltan-keso-vagy/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=hermann-zoltan-keso-vagy.

75 Vö.: SZABÓ Márton, „Vázlat a politika diszkurzív értelmezéséről”, in *Szövegvalóság: Írások a szimbolikus és diszkurzív politikáról*, szerk. SZABÓ Márton, 13–48 (Budapest: Scientia Humana, 1997).

spontán találkozásról, a social media közegében legalább ekkora hatása lehetett a nagyközönség számára annak a fotónak, amit Orbán Viktor 2019. december 30-án posztolt Demjén Ferenc budapesti arénakoncertjéről, melyen a magyar rockzene nagyjaival (Demjén sztárvendégeivel), Balázs Fecóval, Révész Sándorral, Kóbor Jánossal és Závodi Jánossal pózolt a kamera előtt.⁷⁶

Persze a kultikus emlékezeti gesztusok nem kizárólag a politika felől érkezhettek. Cseh Tamás, Radics Béla és Barta Tamás kultuszában sokkal inkább egy erőteljes rajongói közösség értelmező tevékenysége dominál. „Mivel az 1990 utáni és mai alternatív rockzenei törekvések részben folytonosak Cseh Tamás zenei világával, [...]”, emlékezete ma is virulens – a vonzó bárdköltő szerep aktualizálása, Cseh Tamás szerzői-előadói aurájának felidézése és sokszor hangsúlyozott (a konzervatív elemektől megtisztított s így némileg leszűkítve értelmezett) értelmiségi szerepfelfogás példaértéke napjainkig meghatározó vonásai a vele kapcsolatos diskurzusnak. A Cseh Tamáshoz (2013) hasonlóan szintén egészalakos szoborral megörökített (2005) 1983-ban elhunyt Radics Béla gitáros emlékezete is egy jól meghatározható rockzenefogyasztó közeghez kötődik, s a magyar popzenetörténet talán legfontosabb mártírtörténetének tekinthető, melyben összefonódik a korlátok közé szorított művész önpusztításának kultusza, a zenei (hangszeres) virtuozitás hangsúlyozása és a kisiklott pályákat eredményező, kilátástalan szocialista korszak bírálata. S egészen hasonló az 1974-ben Amerikába disszidált s 1982-ben tisztázatlan körülmények között elhunyt LGT-gitáros, Barta Tamás emlékezete, mellyel kapcsolatban a magyar rocktörténet sokszor átértelmezett „hogyan nem lett világsztárunk?” narratívái és a „mi lett volna, ha?” típusú gondolatfutamai aktivizálódnak.⁷⁷

Főként a Kádár-kori magyar popzenei színtérhez, s elsősorban Presser Gábor nevéhez fűződik a Magyar Dal Napja nevű mozgalom megszervezése a 2000-es évek végén. Ez – némileg a kereskedelmi rádiók műsorkínálatának és a Magyarországon nagy népszerűsége szert tett külföldi fesztiválelőadók implicit bírálatával – a magyar nyelvű popzene hagyományfolytonosságát kívánta fenntartani emlékidéző koncertnapok megszervezésével, mely során az 1960-as, 1970-es és 1980-as évek sztárjai (illetve tribute-zenekaraik) léptek föl. A kezdeményezés rövid ideig – a Sziget „nulladik napjaként” – jelentős sikert ért el, azonban a projekt rövidesen elhalt a 2010-es évek elején.⁷⁸ A kezdeményezés a világgazda-

76 Vö.: [N. n.], *Orbán Viktor és a rocklegendák*, hozzáférés: 2025.12.30, <https://www.origo.hu/itthon/2019/12/orban-viktor-es-a-rocklegendak-demjen-koncert>.

77 A Barta amerikai éveiről és haláláról szóló igen vitatott dokumentumfilm (*Siess haza, vár a mama!*, rend. Hajdú Eszter, 2019) érzékeny bírálatát adja: HAVASRÉTI József, „Tomi” és „Thomas”, hozzáférés: 2025.12.30, <https://www.jelenkor.net/visszhang/1958/tomi-es-thomas>.

78 2008-ban és 2009-ben a Sziget Fesztivál 0. napjaként rendezték meg, majd amolyan vándorkoncertté vált (Magyar Dal Fővárosa), amelyre valamennyi Budapesten kívüli város ön-

sági recesszió korszakában (2008–2015) bontakozott ki, s a Magyar Dal Napjának sorsa látványosan felszínre hozta a popzenei hagyományok iránti mérsékelt befogadói igényt (illetve: a mai zenei trendek és a magyar rocktörténet közötti szakadékot) és annak kijózanító tapasztalatát, hogy a 2000-es és 2010-es évek fordulóján egyik kormányzat sem tartotta feladatának felkarolni az élő, magyar nyelvű popzene ügyét.

Természetesen említhetők oly példák is, amelyek arra mutatnak, hogy a kulturális kormányzat adaptív módon reagál létező fogyasztói és közönség-igényekre, és sikeres kísérletet tesz különféle ízlés- és érdekközösségek kisajátítására. Ennek példája a Nemzeti Kulturális Alap 2014-ben alapított (2017-ig Cseh Tamás Program néven futó) Hangfoglaló Programja, amely – a magyar élő populáris zene, a klubélet és általánosságban a zeneipar pályázatok útján történő támogatása mellett – a magyar „könnyűzenei örökség” gondozását is prioritásként kezeli.⁷⁹ Mint Havasréti József is megjegyzi, a projekt számos üdvözlendő kulturális törekvése (oral history interjúk, poptörténeti emlékpontok, a popzenei újságírás támogatása stb.) mellett a Hangfoglaló Program közösségi eseményei (pl. az *Azok a régi csibészek* című poptörténeti talkshow-sorozat) és ingadozó színvonalú szakmai kiadványai lehetőséget teremtenek a magyar rockzene „aranykora” iránti kritikátlan nosztalgia kiélésére is.⁸⁰ Nem véletlen, hogy a 2010-es évek vége óta a hazai populáriszene-kutatók szűk közössége látványosan eltávolodott a Hangfoglaló-projekt aktoraitól, s nem vállal szerepet az általuk szervezett konferenciákon, illetve kiadványokban.⁸¹ Hasonló, széles körű tömegízlést kiszolgáló (és azt politikailag kiaknázó) adaptív gesztusnak tűnik visszatekintve a 2017-ben körzeti rádióként indult Retrő Rádió KESMA (Közép-európai Sajtó és Média Alapítvány) általi felvásárlása is. A csatorna azzal vált rövid idő alatt az ország leghallgatottabb⁸² rádióadójává, hogy kifejezet-

kormányzata pályázhatott; utójára 2015-ben rendezték meg Bükken, majd a Magyar Dal Napja Nonprofit Kft. bejelentette megszűnését.

79 A Hangfoglaló Program lényeges előzményének tekinthető a Bozóki András (az első Gyurcsány-kormány kulturális minisztere) által elindított PANKK-program (azaz: Program a Nemzeti Kortárs Könnyűzenei Kultúráért), mely 2005 és 2011 között nyújtott támogatást élő zenei produkcióknak. A 2014-ben indult NKA-program voltaképp e támogatási struktúra kibővítéséeként értelmezhető.

80 HAVASRÉTI, „Megőrzés, kultusz, emlékezet...”, 149.

81 Az utolsó olyan szakmai kiadvány, amely még a hazai populáriszene-kutatók és a Hangfoglaló Program kooperációjával készült: IGNÁCZ Ádám és K. HORVÁTH Zsolt, szerk., *A Petőfi Csarnok: Ifjúsági kultúra és szabadidőpolitika 1985–1993* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2019).

82 2025 harmadik negyedében a kereskedelmi rádiók országos napi hallgatottság toplistáját a Retrő Rádió vezette a maga 1.9 millió hallgatójával, illetve a budapesti napi hallgatottság listáján is 2. helyezést ért el. A részletes adatokat lásd: *Országos rádiós hallgatottságmérési eredmények, 2025. harmadik negyedév* (2025. november 18.), hozzáférés: 2025.12.30, <https://>

ten az 1960–1970–1980-as évek magyar (és külföldi) zeneszámaait népszerűsíti. A részben az egykori Magyar Rádió (Dévényi Tibor, B. Tóth László) és a későbbi kereskedelmi rádiók garnitúrájával működő, leginkább a régi Sláger Rádió repertoárját tovaörökítő adó műsorainak gyakori vendégei a korszak sztárjai, akik a nekik kiszabott néhány percben könnyeden, a kényesebb témákat kerülve emlékeznek vissza arra az időszakra, amikor még fiatalok voltak és aktív zenészként tevékenykedtek. Noha a magyar pop-rockzene nemzedéki mítosza alapvetően az egykori politikai rendszerrel szembeni ellenállás hangsúlyozására épül, a Retró Rádió nosztalgikus keretezésében – hasonlóképp a közmédia popzenei témájú műsoraihoz, a 2022 óta újra futó *Csináljuk a Fesztivált* zenés show-hoz és az ugyanebben az évben indult *Húrokon írt történelem* című portrészorozathoz – eltolódik a hangsúly. A Kádár-kori pop-rockzenei színtér e törései és konfliktusai (a kommunista államhatalomhoz és a hanglemezgyárhoz fűződő viszony, a korabeli relatív siker vagy sikertelenség, a szocialista kulturális konjunktúra kihasználása és/vagy bírálata stb.) jótékonyan elsimulnak, átadva a helyet a felhőtlen emlékidézésnek.

Végül, a magyar pop-rockzenetörténet kulturális örökségként történő értelmezésének látványos és tanulságos példái a különböző muzealizációs gesztusok. A sporadikus, egy-egy zenekar emlékezetének felidézésére irányuló kisebb időszaki és vándorkiállítások⁸³ mellett figyelmet érdemel a MagyaRock Hírességek Csarnoka Egyesület által 2014-ben életre hívott Rockmúzeum, amelyet az újlipótvárosi Radnóti Miklós Művelődési Központ tereiben rendeztek be.⁸⁴ A rajongói közösség törekvése nyomán, számos hazai popzenész nagylelkű felajánlása segítségével összegyűlt anyag és a szerény, letisztult kiállítótér leginkább a korszak tárgyi kultúráján keresztül (és kisebb részben rajongói emlékek, kultusztárgyak segítségével) teszi jelenvalóvá a Kádár-kori zenei színtér valóságát. A neves magyar popzenészekhez kötődő, igényes ismertetésekkel ellátott hangszerek, koncertkiegészítők, fellépőruhák mellett olyan kuriózumok is megtekinthetők a tárlaton, mint az 1960-as évekbeli hiánygazdaság viszonyait idéző vécédeszkából készült elektromos gitár és az Omega együttes „home made” füstgépe. Noha a kiállítás nem nélkülözi a kultikus gesztusokat – a kiállítási térbe belépve rögtön a „magyar hírességek csarnoka”, azaz a popzenészek

nmhh.hu/cikk/255904/Orszagos_radios_hallgatottsagmeresi_eredmenyek_2025_harmadik_negyedev.

⁸³ Az Illés-együttes relikviáinak felhasználásával már 2005-ben kiállítás nyílt a Komédiium Színházban, illetve a klasszikus felállítás 50 éves jubileumán, 2015-ben Kisorosziban. Az Omega együttesről 2018 év végén nyílt tárlat a szentesi Koszta József Múzeumban, melyet aztán Szegeden és berlini magyar nagykövetségen is kiállítottak.

⁸⁴ BÁLINT Csaba és HORVÁTH Attila, szerk., *Rockmúzeum: Kiállítási katalógus* (Budapest: Rockmúzeum–Hangfoglaló Program, 2018).

kéznymával és aláírásával ellátott tekintélyt parancsoló dicsőségfal fogadja a látogatót –, a hangsúly leginkább a tárgyi hagyaték unikalitásán van. Itt érdekes megemlíteni a Városligetben felépült, s élénk politikai, urbanisztikai és környezetvédelmi viták közepette 2022-ben megnyílt Magyar Zene Háza állandó kiállítását (*Hangdimenziók – Zenei utazások térben és időben*), amely – némileg Charles Burney *A General History of Music* (1776–1789) című utaztató zenetörténetéből inspirálódva⁸⁵ – egyfajta szellemi utazásként, interaktív módon mutatja be a világ zenetörténetének korszakait, s ennek részeként (nem különálló, abból kimetszett korszakként és diskurzusként) helyezi el a XX. század második felének technológiai robbanását, a korszak populáris zenei mozgalmait, s azon belül a magyar pop-rockzenei színteret.⁸⁶ Ugyanakkor a sokszínű kulturális profillal (zenetudományi könyvtár, családi és ismeretterjesztő programok, pop-up kiállítások stb.) rendelkező intézmény már létrejöttének első óráiban a magyar rockzenei mítoszok felidézésével kívánta felkelteni a látogatók érdeklődését. Első időszaki kiállítása, a *Nekünk írták a dalt! – A magyar populáris zene hőskora és társadalmi hatásai, 1957-től a rendszerváltozásig* című tárlat (2023. január–október), tulajdonképpen az állandó kiállítás holisztikus szemléletével szöges ellentétben, leginkább a nemzetiesített magyar popzenetörténet legendáriumának és önmítoszainak újramondására vállalkozott, s az ellenállás-narratíva és a nosztalgikus látásmód *egyidejű* érvényesítésére törekedett.⁸⁷

A szűkszavú helyzetértékelésen túlmenően az előbbiekben röviden bemutatott emlékezeti gesztusok intellektuális hozadékainak mérlegelése – a dolog természetéből adódóan – minden bizonnyal néhány évtizednyi távolból jóval kiérleltebben megfogalmazhatóvá válik majd. A magam részéről e helyütt csak az emlékezeti diskurzusok irányait és jellegadó vonásait kívántam számba venni. Az értekezés végére érve a magyar pop-rockzene történetiségével kapcsolatos emlékezeti diskurzus mozgatórugóit összegezve megkísérlek körvonalazni egy értelmezést, tágabb perspektívába helyezve az eddigieket.

85 Művéről lásd: PINTÉR Tibor, „Jöjj és hallj! Charles Burney zenei Grand Tourja Itáliában”, in *Filozófus a műteremben: Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*, szerk. SOMLYÓ Bálint és TELLER Katalin, 181–190 (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2016).

86 Kurátorok: Batta András és Horn Márton. Lásd még: *Hangdimenziók – Zenei utazások térben és időben*, hozzáférés: 2025.12.30, <https://zenehaza.hu/esemeny/hangdimenziok-zenei-utazasok-terben-es-idoben>.

87 Kurátorok: Jávorszky Béla Szilárd és Horn Márton. Kritikám a kiállításról: RADNAI Dániel Szabolcs, *Sosemvolt aranykor*, hozzáférés: 2025.12.30, <https://www.jelenkor.net/visszhang/2829/sosemvolt-aranykor>.



Részlet a *Nekünk írták a dalt! – A magyar populáris zene hőskora és társadalmi hatásai, 1957-től a rendszerváltozásig* című időszaki kiállításból (Budapest, Magyar Zene Háza, kurátorok: Horn Márton, Jávorszky Béla Szilárd, 2023. 01. 22.–2023. 10. 29.).

Fotó: Szirák Sára.

Összegzés: az aranykor mítosza

A neves brit történész és nacionalizmus-kutató, Anthony D. Smith egy gondolatébresztő előadásában részletesen bemutatta, milyen nagy szerepe volt a modern kori nacionalista mozgalmakban a különféle aranykor-képzeteknek. A XVIII–XIX. század fordulójának európai értelmező közege – a neoklasszika és a korai romantika esztétikai ideológiájával összhangban – leginkább az athéni demokráciát és a római köztársaságot tekintette aranykornak. A későbbiekben a jelen felől értelmezett *aetas aurea*-képzetek időben és térben is kiszélesedtek; a XIX. századi nemzeti mozgalmak domináns etnikai közösségei saját történelmükben vélték megtalálni a képzelt aranykor értékelített, a jelen és a jövő számára példaadó (autentikussággal fölruházott, a nemzeti közösséget inspiráló és termékenyen újraértelmezhető) periódusait.⁸⁸ A szerző szót ejt ugyan olyan „új keletű”

⁸⁸ Anthony D. SMITH, „Az »aranykor« és a nemzeti újjáéledés”, ford. HEIL Tamás, *Café Babel* 19. sz. (1996): 11–25. Minderről a 19. századi magyar irodalom vonatkozásában lásd: TAKÁTS

aranykor-képzetekről, melyeknek megalkotói nem a régmúltból, hanem a közelebbi, modern kori történelemből merítve ruháztak fel identitásépítő szereppel sajátos történeti periódusokat,⁸⁹ gondolatmenete kiegészíthető egy izgalmas, a késő modernitás szempontjából kulcsfontosságú jelenséggel. Nevezetesen azzal, hogy a modern nemzetek bizonyos történelmi periódusaiban – leginkább regresszív, a társadalmat megmerevítő folyamatok hatására, s oly időszakokban, amikor a nemzeti közösség múltjával és jövőjével kapcsolatos elképzelésekről nincs konszenzus a politikai és kulturális elitben – oly történelmi korszakok is magukra ölthetik az aranykor patináját (illetve oly időszakok iránt is támadhat nosztalgia), amelyek egyébként problematikusán illeszthetők az aranykorral kapcsolatos tradicionális érték kategóriákba, illetve ezek (Smith-féle) tipológiájába, hiszen sem *gazdasági*, sem *vallási*, sem *politikai*, sem pedig *szellemi* aranykornak nem minősíthetők teljes egészében.⁹⁰ A magyar történelemből hozva példákat: ilyen korszakokban s folyamatok hatására támadhatott rokonszenv a feudális, „táblabíró” világ iránt a századfordulón, lehetett a „boldog békeidők” korszakaként tekinteni Ferenc József uralkodására már a két világháború között, s hasonló okokból övezi nosztalgia még napjainkban is a Kádár-rendszer évtizedeit.⁹¹

Efféle sajátos aranykorként kell tekintenünk a „Kádár-kori könnyűzene” szin- tagmával illetett korszakra és jelenségcsoportra is. Ugyan bajosan jellemezhetjük a gazdasági prosperitás, a szellemi vagy politikai szabadság időszakaként, mítoszát egyszerre élteti a szocialista rendszerrel szembeni hajdani kulturális-politikai ellenállás erkölcsi fölénye és (ezzel feszültségben) a nemzedéki élmények nosztalgikus keretezése, a szintér szereplőinek (és rajongóiknak) narratív identitása. S bár a magyar pop-rockzenetörténet tudományos és emlékezeti diskurzusainak alaposabb elemzése felszínre hozza e nemzedéki élmények, erkölcsi értékállítások töréseit, kognitív disszonanciáit, minden jel arra mutat, hogy a magyar pop-rockzene nemzetiesített historikuma (mely voltaképp egy nyugatról ékező kulturális-művészeti vonulat domesztikálásának nagyszabású története) ma is értéktelített elbeszélésként, identitásalakító mítoszok sokaságaként hat a magyar társadalomra. S arra a kérdésre, hogy vajon mennyi ideig tud maradandó lenni a magyar pop-rockzene fentiekben jellemzett – önellentmondásokkal terhes – legendáriuma, csak akkor adható meg a válasz, ha a Kádár-rendszer több mint három évtizede már nem lesz hozzáférhető a kommunikatív emlékezet számára.

József, „Nemzeti ókor: A magyar irodalmi képzelet átrendeződése a 19. század közepén”, *Ókor* 21, 2. sz. (2022): 64–68.

89 SMITH, „Az »aranykor« és a nemzeti újjáéledés...”, 22.

90 Uo., 14–18.

91 Efféle korszakértelmezések szemléletes példáit adja – elsősorban az orosz kultúrtörténetből kiindulva –: Svetlana BOYM, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001).