

Patakfalvi-Czirják Ágnes és Barna Emília

# „DÜHÖNG A FŐSODOR”

AZ ORBÁN-RENDSZER POPULISTA DISKURZUSAI A POPULÁRIS ZENÉBEN

*Tanulmányunk a populizmus és a populáris zene kapcsolatát vizsgálja a 2010 utáni magyar társadalom és politika kontextusában, arra keresve a választ, hogy a populáris zene milyen módon segítheti elő a populista diskurzusok terjedését. Továbbá, hogy ez milyen összefüggésben van mind a zenei esztétika és forma, mind a zenészek gazdasági, társadalmi és politikai beágyazottságával. A tanulmány a populista diskurzusokat az Orbán-rezsim hegemóniaépítésének részeként, ideológiai pilléreként értelmezi, amely a 2010 utáni kormányzás egyes elemeit alátámasztja, más elemeit pedig elfedi. Elemzésünk három dalra fókuszál: Ákos „Hazatalál” (2018), a Kowalsky meg a Vega „Tizenötmillióból egy” (2017), valamint Bródy János „Akit a hazája nem szeretett” (2020) című felvételeire. A dalok „szövegekként” történő elemzése mellett figyelembe vesszük a termelés, a terjesztés, valamint az előadások kontextusát is, amely a zeneipar kapitalista logikájának és a politikai hatalomgyakorlásnak egyszerre képezi terepét. A dalokat továbbá együtt elemezzük az előadók – adott esetben változó – zeneipari, illetve társadalmi pozíciójával. Az előadók zeneipari pozíciójában a piaci viszonyoknak és az ezzel szorosan összefüggő állami kultúr- és médiapolitikának való kitettség egyaránt megjelenik.*

## BEVEZETÉS

Tanulmányunkban a populizmus és a populáris zene kapcsolatát vizsgáljuk a 2010 utáni magyar társadalom és politika kontextusában. Arra keressük a választ, hogy a populáris zene milyen módon segítheti elő a populista diskurzusok terjedését, valamint, hogy ez milyen összefüggésben van mind a zenei esztétika és forma, mind a zenészek (szerzők, előadók) gazdasági, társadalmi és politikai beágyazottságá-

val.<sup>1</sup> A populista diskurzusok a „nép” megalkotására, megszólítására és képviselőire irányulnak egyfajta polarizáló logika mentén (a „korrupt elit” és a „hétköznapi emberek”, a „külföldi érdek” és a „nemzeti érdek”, a „mi” és az „ők” szembeállítás), további jellemző diskurzusokkal kiegészülve, mint a hazafiasság és a válságnarratívák. A populizmus különböző formáinak vannak magyarországi történeti előzményei, mint a Horthy-korszak népi mozgalma, amely bizonyos formában a szocializmus időszakában is tovább élt a kultúrában (Némedi 1985; Taylor 2021), illetve közvetlen előzményként a rendszerváltást követően is megjelent mint a jobboldali elitblokk diskurzusa, amely „a 'nemzeti érdek' érzelmi egységére és a nemzetközi tökérdék elleni védelemre” hivatkozik (Gagy 2014: 306). A 2008-as gazdasági válság, illetve a 2010-es politikai váltás utáni Magyarország kontextusában azonban a populista diskurzust az Orbán-rezsim hegemoniaépítésének (Éber et al. 2019; Gramsci 1971) részeként, ideológiai pilléreként értelmezzük. Ennek megfelelően azt vizsgáljuk, hogy mainstream popdalok hogyan ágyaznak meg a 2010 utáni kormányok jobboldali populista ideológiájának.

A tanulmányban elemzett zenei anyagok mindegyike közvetlen módon kapcsolódik az Orbán-rendszer hegemoniaépítéséhez. Annak érdekében, hogy a zenei esztétika elemzését összekapcsoljuk a tágabb politikai és társadalmi kontextussal, az elemzésünk közvetetten a Frankfurti Iskola, elsődlegesen Adorno populáris zenére, illetve kultúriparra vonatkozó elméletéhez is kapcsolódik. Adorno (Adorno és Simpson 1941), illetve Horkheimer és Adorno (1990 [1947]: 147–200) egy rendszer részeként tekint a kulturális termelés viszonyaira, a kulturális munkára, valamint a kulturális termék esztétikájára. A kultúra elemzésében ma e három szféra jellemzően különválnak, a kulturális munkával foglalkozó kritikai elemzések kevésbé foglalkoznak az esztétikával, a tartalom-, illetve szövegfókuszú elemzések pedig sok esetben vakok a termelési, illetve munkaviszonyokra.

1 Kutatásunk egy nemzetközi összehasonlító vizsgálat részét képezi, amely közös módszertan alapján öt európai országban vizsgálja a populáris zene és a populista diskurzusok összefüggéseit („Popular Music and the Rise of Populism in Europe”, Volkswagen Alapítvány 94 754 sz.). Interneten: <https://musicandpopulism.eu/>. A kutatásban részt vevő országok: Ausztria, Magyarország, Németország, Olaszország, Svédország.

Elemzésünkben a dalok mint „szövegek” mellett figyelembe vesszük a termelés, a terjesztés, valamint az előadások kontextusát is, amely esetünkben a zeneipar kapitalista logikájának és a politikai hatalomgyakorlásnak egyszerre képezi terepét. A populáris zenére úgy tekintünk, mint ami a hangzás és esztétikai jellemzők mellett magába sűríti az alkotók habitusát, valamint a társadalmi térben elfoglalt pozícióját. Továbbá mint ami a befogadói oldalon is valószínűsít bizonyos kulturális értelmezéseket, érzelmeket vagy bizonyos felhasználási módokat (DeNora 2004). Ezek a lehetséges értelmezések és felhasználási módok összefüggésben vannak a zenehallgatás társadalmi-történeti kontextusával, amelyben a műfajok, stílusok, befogadói oldalon az ízlés struktúrái formálódnak. Ez a megközelítés túlmutat azon a szemléleten, ami a politikai eszközként való felhasználásra és a közvetlen manipulációra egyszerűsíti le a populáris zene és a politika viszonyát, mint ahogy meghaladja az ok-okozati vagy kereslet-kínálati modellek sematikus kultúraábrázolását is. Az egyes dalok konkrét esztétikai elemzésén túl rámutatunk, hogy azok milyen módokon befolyásolhatják a kulturális és társadalmi jelentések kialakítását, és milyen érzéseket, tudásokat kötnek különböző ideológiai elemekhez: hogyan jelennek meg bennük az otthonosság, a hazafiasság és a társadalmi válság diskurzusai.

A politikai hatalomgyakorlás a zene előállítására, terjesztésére és fogyasztására létrejött intézményrendszer kontrollját teszi lehetővé kultúrpolitikai és -finanszírozási eszközökkel, szponzorációval, illetve a médiapolitikán keresztül. Ugyanakkor ez a viszony az ellenkező irányban úgy érvényesül, hogy a (populáris) zene alkalmas arra, hogy a politikai hatalomgyakorlás megszilárdításában részt vegyen, és a hegemonia kiépülésének folyamatát elősegítse olyan módon, hogy egyrészt a részvételt ízléskultúrákhoz köti, másrészt eltérő közösségeket, közösségeket fog össze. Emellett a populáris zene nemcsak szimbolikus jelölőrendszerként, hanem átélt élményeken, érzelmeken keresztül is hat.

## AZ ORBÁN-REZSIM HEGEMÓNIAÉPÍTÉSE ÉS A POPULIZMUS

A 2010 utáni Orbán-rezsimet Éber és társai nyomán „a második világháború utáni globális gazdasági ciklus válságának 2008 utáni fázisában kialakuló helyi hegemoniaként” értelmezzük, „amely a külső integráció követelményeinek kielégítését átmenetileg sikeresen egyezteteti össze egy új helyi oligarchia feltőkésítésével” (Éber et al. 2019: 29). Ezzel a félperifériás felhalmozási rezsim egy új, „hibrid” variánsát hozza létre, amely egyszerre épít az államosításra és a privatizációra (Gerőcs 2021: 171), a nyugati tőke munkaerővel történő kiszolgáltatására és a nemzeti tőke és burzsoázia megerősítésére (Éber et al. 2019; Scheiring 2020; Gerőcs 2021). A jelen tanulmány fókuszában lévő populistá ideológia alátámasztja a 2010 utáni kormányzás egyes elemeit, más elemeit pedig elfedi. A nemzeti összetartozás és büszkeség jobboldali és konzervatív keretben megfogalmazott ideája, amely a magyar nép morális felsőbbrendűségét hirdeti a „liberális (Nyugat-)Európával” szemben, elfedi mind a német tőkének való kitettséget, amelynek a rezsim alárendeli a magyarországi munkajogokat vagy a szakképzést (Éber et al. 2019: 50), mind „az eladósodás új geopolitikáját”, amelyben Magyarország magát az EU kapujaként pozicionálja az orosz és kínai tőkebefektetések számára (Gerőcs 2021: 188–196). E függőségek és pozicionálás ellenére a 2010 utáni kormányok kommunikációja a keresztény, „hagyományos” európai értékek védelmét hirdeti a bevándorlóbarát nyugattal szemben. A rendszer-szintű átalakítás a társadalompolitikában a jóléti juttatások újraelosztását jelentette, a középosztály megerősítésével, egyúttal „a rezsim által nem kedvezményezett, alávetett osztályok uralásá[val]” (Éber et al. 2019: 29). A Fidesz által 2014-ben kihirdetett „munkaalapú társadalom” programját ideológiailag a „hasznos”, „produktív” állampolgárok – a „nép” – és a „haszontalan” állampolgárok – a „Mások” – megkülönböztetése támasztotta alá. A közmunka rendszere megerősítette a tartós munkanélküliség és az etnikai különbségtétel kapcsolatát (Kovai 2018; Molnár, Bazsalya és Bódis 2018; Éber et al. 2019: 57). Az Orbán-rezsim genderpolitikája továbbá a 2008-as válság nyomán „a nő informális és formális munka ingyenes és olcsó erőforrásként való kizsákmányolását”, valamint a népesedéspolitikát célozza (Csányi 2019: 135–135). Ennek alátámasztásaként folytat a

kormány a genderviszonyokkal kapcsolatosan is a nyugati liberális „genderideológiával” szemben a „hagyományos értékek” védelmét hangsúlyozó szimbolikus politikát (Kováts 2017; Csányi 2019). A fent áttekintett közpolitikák az Orbán-rezsim hegemoniaépítésének alapját képezik. A strukturális átalakítások osztálypolitikai értelemben egy új középosztály létrehozására irányulnak, amelyet ideológiai síkon a megnevezett populista diskurzusok támasztanak alá.

A populáris zene és populizmus kapcsolatának elméleti megragadásához Pierre Ostiguy (2017) „szociokulturális” megközelítésére hagyatkozunk. E keret lehetővé teszi a tárgyalt diskurzusok a populáris zenében megjelenő formáinak („mi”–„ők” polarizáció és a válságrepresentációk) az osztályviszonyokkal összekapcsolt elemzését. Ostiguy a populizmust olyan érzelmi narratívaként írja le, amely a politikai és mozgósító célokat egy képviselő nélküli tömeg nevében sajátítja ki. A populista vezetők érzelmi kapcsolatot keresnek a támogatóikkal, ami során átpolitizálják ennek az érzelmi kapcsolatnak a szimbólumait és esztétikai, valamint a viselkedéshez, szokásokhoz kapcsolt, azaz habituális összetevőit. Ostiguy itt említi a politikusoktól szokatlan – közvetlen, akár bunkó vagy szexista – viselkedést, illetve az ennek megfelelő nyelvezetet. A szerző ezeket a performatív politikai gesztusokat, viselkedéseket az alsó osztályok jegyeivel való hivatkozással azonosítja. A szociokulturális jelölők, amelyek a nép autentikusságaként mutatkoznak meg, a politikusi performanszokban a „nép vezetője” és a „nép” közötti érzelmi közösségvállalást és a társadalmi, vagyoni helyzeten, sőt osztályokon átívelő közelséget jelenítik meg. A vezető és a nép társadalmi közelsége a viselkedésen túl akár tárgyasult, akár gyakorlati formában is megmutatkozhat. Magába foglalhatja annak a reprezentációját, hogy a társadalmi valóság értelmezésében, a szokások, az ízlés és az esztétikai választások szintjén, illetve a problémákkal való megküzdésben megkérdőjelezhetetlen egyetértés uralkodik a politikai vezetés és a nép között.

A populizmus szociokulturális megközelítése az ízlést a közösségépítés egyik eszközeként ragadja meg, sokban alapozva a bourdieui ízléelméletre, amelyben az ízlés mint különbségtevő gyakorlat az osztályviszonyok fenntartását szolgálja (Bourdieu 1984 [1979]). A legitim ízlést az uralkodó osztály ízlése jelenti, az alávetett osztályok ettől való eltérését megvetés, a vulgaritás vádja kíséri. Az Ostiguy által

leírt populista politikában a nép nevében fellépő politikai vezető a nép ízlésének megtestesítőjeként és legitimálójaként határozza meg azt, hogy mi az, ami autentikusan a népet jellemzi, vagy a népnek tetszik, és mi az, ami a néptől idegen. Az ízlés mint különbségtevő gyakorlat (Bourdieu uo.) meghatározása a populista vezetők számára ezért kiemelten fontos szimbolikus eszköz.

Ostiguy megközelítésének alapvető tapasztalata a dél-amerikai (főleg baloldali) populizmusok terjedésével van összefüggésben, az alsó osztályok számára ígér felemelkedést, ezek megszólítására törekszik. Ehhez képest a kelet-európai jobboldali populizmusok megcélzott közönsége a létrehozni kívánt „középosztály” (ld. például a romániai antikorrupciós populista mozgalom elemzését [Kiss és Székely 2021]). A fent ismertetett közpolitikáknak megfelelően a Fidesz-kormányhoz kapcsolódó populista diskurzusok és politikák is egy középosztály létrehozását, képviselét céllozzák, annak kulturális jellemzőit performálják, illetve az ehhez kapcsolt közízlést mutatják be normaként.

## A DALOK ELEMZÉSE: MÓDSZERTAN

Tanulmányunkban olyan mainstream popdalokat elemzünk, amelyekben az antagonizmusra épülő társadalomképhez, valamint a „kisebbségbe szorult többség” (azaz a „kiszolgáltatott nép”) áldozati, ugyanakkor morálisan felsőbbrendű pozíciójához egy kulturális, társadalmi válság fenyegető képe is társul. Az elemzésünk rámutat, hogy ez a diszkurzív struktúra nemcsak a kormányközeli, a kormány által támogatott populáris előadók slágerei esetében jellemző, hanem a kormányt kritizáló, azzal nyíltan szembenálló populáris dalok esetében is. Elemzésünk három dalra fókuszál, amelyek a következők: Ákos: „Hazatalál” (2018), Kowalsky meg a Vega: „Tizenötmillióból egy” (2017), valamint Bródy János: „Akit a hazája nem szeretett” (2020). Mindegyik dalhoz videoklip is tartozik és több verzióban is megjelentek (kislemezen és nagylemezen, CD, DVD és bakelit változatban). A kiválasztás során azt is figyelembe vettük, hogy az előadók zenei karrierje hosszú múltra tekint vissza, de máig aktívak.

Adorno a zenehallgatókat egységes tömegként képzei el, amelyre a standardizált, bejáratott sémák mentén működő alkotások az érzelmek manipulálásával gyakorolnak hatást (Adorno és Simpson 1941). A befogadásra azonban csupán a zenei struktúra elemzéséből és annak a termelési móddal való összevetéséből következtet. Richard Middleton arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a kép a populáris zene termelési módjának egy bizonyos – mainstream, nyugati – szegmensére épít, ennek a történetiségét és az ettől a sajátos történeti konstrukciótól eltérő kortárs példákat viszont figyelmen kívül hagyja (ilyenek a „Merseybeat” gyökereit képező csináld-magad skiffle mozgalom kollektív gyakorlatai, a jamaikai reggae, az afroamerikai „utcasarki” kórusok stb. [Middleton 1990: 39]). Ezen eltérő szegmensek vizsgálata láthatóvá tenné az olyan, Adorno által hanyagolt társadalmi viszonyok strukturáló szerepét, mint a rassz vagy a kapitalista világrendszerben (Wallerstein 2010 [2004]) elfoglalt pozíció. E kritikai pontokkal egyetértésben elemzésünkben a zene közösséget, közösségiséget létrehozó, alkotó funkcióját az aktuális magyarországi kontextusban, az Orbán-rezsim hegemoniaépítésének folyamatához való viszonyában vizsgáljuk. Middleton továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy a zenei forma vizsgálatakor Adorno nem foglalkozik a zenei előadás aspektusaival (a zenetudomány hagyományos nyugati gyakorlatának megfelelően, amely a kottát veszi alapul), miközben az előadásmód központi szerepet tölt be a jelentések megalkotásában. Saját elemzésünk abból indul ki, hogy a dalszövegek, műfajesztétikai jegyek, zenei megoldások megteremtik a befogadás affektív tereit, sajátos jelentéseket működtetve ezekben az affektív terekben és ezen keresztül hozva létre közönsége(ke)t.

Annak érdekében, hogy a zenei esztétikát és a befogadás folyamatát együtt elemezhessük, valamint, hogy megérthessük a zenei struktúra és a lehetséges és valószínűsíthető társadalmi jelentések közötti kapcsolatot, egyrészt az André Doebling által kidolgozott csoportos zeneelemzés módszerét alkalmaztuk (Doebling és Ginkel 2019; az elemzés szempontjaihoz lásd még: von Appen és Doebling 2017), másrészt a 2021 őszén, vidéki városokban végzett fókuszcsoportos kutatás eredményeit. A csoportos zeneelemzés egy kollektív értelmezési folyamaton keresztül teszi lehetővé egy mű zenei, hangzásbeli, illetve – ahol releváns – szövegbeli elemei, valamint a zene-

hallgatók által tulajdonított jelentések közötti viszony elemzését. A módszer egyrészt a zenei elemzés, másrészt a saját zenehallgatásunkra történő kollektív reflexió kettős perspektíváját kombinálja. A kutatás során az egyes dalokhoz egy-egy elemzési alkalmat rendeltünk, amelyekbe a saját részvételünk mellett zenei szakértőket hívtunk. Tizenhárom dal csoportos elemzését végeztük el, ezek közül jelen tanulmányban hármat vizsgálunk. A dalok kiválasztása előre meghatározott szempontok mentén történt: olyan mainstream, illetve népszerű (pl. rádiós játszások, YouTube-os megtekintések, streamek, valamint a *Zeneszöveg.hu* oldal adatai alapján) dalokat válogattunk, amelyek valamilyen módon kapcsolódnak az Orbán-kormány populistá diskurzusához és/vagy előadók politikai (kormánypárti vagy ellenzéki) szerepet vállalnak. A csoportos alkalmakra olyan folyamatként is tekintünk, amely modellezi a közös zenehallgatás szituációját, ezáltal ezek elemzése is többretegű: egyrészt rögzíteni tudtuk saját benyomásainkat, élményeinket; a szakértők bevonásával ezeket a zeneesztétika szempontrendszerei mentén tudtuk közösen értelmezni, ezáltal előkészítettük a fókuszcsoportos beszélgetések, egyúttal zenehallgatási szituációk elemzését is.

Fókuszcsoportos beszélgetéseket nyolc vidéki városban (Szeged, Kecskemét, Székesfehérvár, Tatabánya, Debrecen, Pécs, Martfű, Nagymaros) tartottunk. Az egyenként nyolcfős csoportok összetétele vegyes volt, a résztvevők foglalkozásuk, társadalmi hátterük alapján a munkás, illetve alsó középosztálybeli háttértől az értelmiségiig változtak. A férfiak és a nők aránya egyenlő volt, életkort tekintve 30 és 50 év közöttiek, a politikai vélemény szerint szintén kiegyensúlyozottan osztottuk be a csoportokat (hozzávetőlegesen egyenlő arányban vettek részt magukat inkább jobboldalra, inkább baloldalra, illetve középre sorolók, valamint minden csoportban volt a politika iránt kevésbé érdeklődő résztvevő is). A zenerajongás nem volt feltétel, csupán az, hogy a résztvevőt bizonyos mértékben érdekelje a zene. A csoportos beszélgetések a zenefogyasztási szokások és helyi lehetőségek, ízlés, a populáris zene és a politika viszonyára (zenészek politikai, közéleti szerepvállalása) irányultak, valamint a csoport közösen meghallgatta, illetve -nézte és megvitatta a három jelen tanulmányban tárgyalt zeneszám felvételét, másodsorra a hozzá készült hivatalos videoklippel együtt. Mind a zeneelemző, mind a

fókuszcsoportos alkalmakról szó szerinti átiratok készültek, amelyeket a kutatási kérdéseinknek megfelelően kódoltunk és elemeztünk. A csoportos alkalmak mellett terepmunkát végeztünk fesztiválokon, koncerteken, falu- és városnapokon, valamint olyan politikai rendezvényeken, amelyeken az adott dalok előadói megszólaltak. Emellett a dalokhoz és az előadókhoz kapcsolódó médiaelemzést is végeztünk, ami a dalok és előadók átpolitizálódásáról, a termelés és a terjesztés sajátosságairól, a dalok és előadók zeneipari, illetve tágabb kulturális kontextusáról informált bennünket.

## AZ ORBÁN-REZSIM HEGEMÓNIAÉPÍTÉSE ÉS A POPULÁRIS ZENE

*A zeneipar krémjétől már csak két tyúklépés a NER circle  
(Krúbi)*

Ahogy már több szerző rámutatott, az Orbán-rezsim kulturális hegemóniája nem redukálható kizárólag a kormány jobboldali-konzervatív ideológiájának reprezentációs felületére, hanem az abban résztvevő versengő csoportok, az igazodás, elutasítás, autonómia és a rendszerbe való inkorporáció dinamikus tereként lehet megragadni (pl. Barna et al. 2019). Különösen igaz ez a populáris zenei mezőre, ahol a zene termelése, terjesztése és fogyasztása piaci, politikai és a társadalomról és a kulturális fogyasztásról alkotott sztereotípiák mentén alakul (Csigó 2016) mint a kulturális termékek sikerességének bizonytalanságával szembeni kockázatcsökkentés, ahhoz való valamilyen mértékű alkalmazkodás (vö.: Hesmondhalgh 2007 [2002]: 1–24). A rendszer nemcsak az előző évtizedben a Jobbikhoz kötődő radikális jobboldali szubkulturákban jelentős zenekarokat képes inkorporálni (Ismerős Arcok, Kárpátia és a nemzeti rock hálózatok egyéb fontos szereplői), hanem a mainstream pop-rock színtér szereplőit is (például a Kowalsky meg a Vega vagy a televíziós tehetségkutató versenyek szereplői), valamint a rendszerváltás előtti, a rendszerellenes gesztusokkal szimbolikus erőforrásukat megalapozó, mára már a nosztalgiazenét képviselő előadókat is (Nagy Feró az egyik leginkább ismert ilyen szereplő). A kulturális mezők átpolitizálásának

egyik fontos következménye, hogy megkerülhetetlenné teszi a rendszerhez való viszonyulást: „A NER kulturális hegemoniájának kevésbé összehangolt, alulszabályozott és versengő csoportok által épített volta azzal is jár, hogy hatékonyan be tudja tagolni a korábbi hegemonia azon szereplőit, akik autonómiájuk fenntartásánál fontosabbnak tartják, hogy folytatni tudják karrierjüket, kulturális termelési és kutatási programjukat” (Barna et al. 2019: 243). A rendszerellenesség különböző kifejezései ugyanakkor egyazon diszkurzív térben, valamint kulturális és zeneipari kontextusban történnek (például Bródy János és az Ismerős Arcok ugyanahhoz a Grund Records kiadóhoz szerződtek).

Mindezek mellett 2010 óta egyértelmű jelei láthatók annak, hogy az állam a globális piaci folyamatokból fakadó változásokat – a populáris zene globális kapitalista mozgásával és a média irányításával összefüggésben – egyre sikeresebben igyekszik becsatornázni, és befolyásának megágyazni a populáris zene területén is. Ennek példája a populáris zene közvetlen állami támogatására a harmadik Orbán-kormány idején, 2014-ben a Nemzeti Kulturális Alap keretén belül útjára indított Cseh Tamás Program, ami jelenleg Hangfoglaló Program néven működik. Bár a programnak létezett előzménye a 2005-ben, az első Gyurcsány-kormány alatt indult és 2011-ig működő PANKKK (Program a Nemzeti Kortárs Könnyűzenei Kultúráért) formájában, a 2014-től működő program lényegesen nagyobb költségvetéssel és több területre kiterjedő alprogram-struktúrával működik (pl. induló előadók támogatása, előzenekar-program, zenei export, klubtámogatás, médiatámogatás, oktatás, könnyűzenei örökség). A program tehát olyan mértékű anyagi támogatást, valamint erőforrásokhoz való hozzáférést (fellépési lehetőség, szakmai kapcsolatépítés) biztosít a populáris zenei előadók és zeneipari szereplők egy jelentős szegmensének, amelyre a rendszerváltás óta nem volt példa. Az állami struktúra ilyen értelemben részben a digitalizáció és a drasztikusan lecsökkent lemezeladások nyomán meggyengült „hagyományos” piaci szereplők, különösen a lemezkiadók helyére lépett. Ugyanakkor a program a zenészek és zeneiparban dolgozók, illetve a nagyszámú kisebb zeneipari vállalkozás jellemzően bizonytalan, kiszámíthatatlan, prekár helyzete nyomán új függőségi viszonyok kiépüléséhez vezetett. Azaz az elsődlegesen és közvetlenül a piaci viszonyoknak

való kitettség helyében a piactól és az államtól való függőségnek egy új mintázata jött létre. Az előadók, zeneipari dolgozók kitettségének kedvez a kimondottan gyenge kollektív érdekvédelem – a szakszervezeti tagság alacsony, az olyan szakmai lobbicsoportok, mint a Music Hungary pedig nem válnak le az állami struktúráról. A zeneipar részben formalizált, részben informális hierarchiájában olyan szereplők – szervezők, fesztiváligazgatók – foglalnak el kulcspozíciókat, akik a kormánnyal jó kapcsolatot ápolnak (Sajó 2020). Az állami populáris zenei támogatási rendszer és az Orbán-rezsim összefonódása tovább erősödött a Covid-válság alatt, amely a korábbinál is jóval kiszolgáltatottabb helyzetbe hozta a populáris zenei előadókat és zeneipari dolgozókat (Barna és Blaskó 2021). E befolyás erősödésének szimbolikus pillanata volt Demeter Szilárd (2018-tól a Petőfi Irodalmi Múzeum főigazgatója) a könnyűzene megújításáért felelős miniszteri biztossá történő kinevezése 2020 júniusában.

A kormány befolyása mindemellett megragadható különböző kapcsolódó területek – mint a turizmus, rendezvényszervezés, a reklámpiar, a látványsportok – zeneiparhoz kapcsolásán keresztül is, ahol a kormányzathoz közeli vállalatok, állami cégek jelennek meg szponzori vagy lebonyolító szerepben. Jellemző támogatója például zenei fesztiváloknak, nagyobb koncerteseményeknek, produkcióknak (pl. Volt Fesztivál) az MVM, a Szerencsejáték Zrt. Támogatóként van jelen továbbá az MTVA is olyan eseményeknél – Nagyszínpad tehetségkutató verseny vagy Petőfi Zenei Díj – amelyek kapuőr pozíciót foglalnak el a mezőben. A Covid-járvány alatt is szerepet vállaltak a kormányközeli vállalatok, például az első hullám alatt a Volt Fesztivál főszervezésével megrendezett Maradj Otthon Fesztivál támogatásán keresztül, amely a digitális streaming technológián és közösségimédia-platformokon keresztül tett lehetővé élőben közvetített koncerteket, a részt vevő előadókat egyúttal bevonva a kormány járványkommunikációjába (a „maradj otthon” üzenet erősítésébe). A virtuális fesztivál keretén belül valósult meg Ákos rendszeres „karanténnapló” előadás-sorozata is.

A leglátványosabb példa a kormány szerepvállalására azonban az előadók megsegítésére 2020 nyarán megszervezett, őszén lebonyolított, Raktárkoncertek program. Amint azt a programmal kritikus sajtó dokumentálta (Sajó 2020), a szervezéssel a kormány egy

zeneiparon kívüli szereplőt, a Magyar Turisztikai Ügynökséget bízta meg, a technikai lebonyolítással pedig a szintén kormányközeli Antenna Hungária vállalatot. Az 5,3 milliárd forintos támogatási keret jelentős részét e technikai cég kapta, kisebb részét a programba bevásárolt előadók (a program kritikusai arra is felhívták a figyelmet, hogy ilyen módon a zeneipari szakmában dolgozó technikai háttérmunkások is kimaradtak a támogatásból) (Sajó 2020). 2021 őszén ismét a járványhelyzetre hivatkozva megítélt támogatási keretből Őszi Hacacaré címen szervezett egy 130 állomásos országos koncertsorozatot az MTÜ, amelyben azonban Fidesz-vezetésű települések szerepeltek, a koncertek pedig számos alkalmat nyújtottak a Fidesz helyi politikusainak a fellépő előadókkal történő közös fotózkodásra (Sajó 2021). A populáris zenei előadók ilyen közvetlen bevonása a politikai kampányokba a negyedik Orbán-kormány alatt, azon belül is a Covid-járvány nyomán vált igazán hangsúlyossá, összhangban a zeneipari munkások megnövekedett egzisztenciális kiszolgáltatottságával.

### ÁKOS: „HAZATÁL”

*El tudtam képzelni, hogy ülsz az autóban és mész.  
Az út visz, nincs dolgod, csak mész.*

*(részlet fókuszcsoporthoz készült beszélgetésből)*

Kovács Ákos szólókarrierjének az az országos ismertség és elismertség ágyazott meg, amelyet a Bonanza Banzai zenekar – a „magyar Depeche Mode” – frontembereként ért el az 1980-as évek végétől az 1990-es évek közepéig. Sikeréhez hozzájárult a sokféle műfaj összekapcsoló, az elektronikától az unplugged-jellegű fellépésekig, a stadionkoncertek mellett a szimfonikus zenekarral kísért előadásokig terjedő gazdag repertoár, a különböző együttműködések, valamint a szólókarrierjét beindító egyedi lehetőség, hogy a U2 vendégeként léphetett fel a Népstadionban 1993-ban. Rockzenészi életútját és népszerűségét nem a politikai támogatás generálta ugyan, de a zeneiparon belüli megbecsült pozíció fenntartása mellett a politikai

elismerések, kormányzati és kormányközeli cégek által biztosított támogatások és lehetőségek is hozzájárultak ahhoz, hogy a művészi ambícióira minden esetben finanszírozást kapjon. Politikai nyilatkozatai (és azok megválasztott időpontja), legyen szó a nemi szerepekről, a keresztény és konzervatív értékekről vagy az Európai Unióval kapcsolatos gondolatokról, támogatja, könnyen emészthetővé teszi és továbbértelmezi a kormánykommunikáció egyes témáit.

Egyéni zenei karrierje mellett Ákos meselemezek, musicalek elkészítésében is vállalt alkotói feladatokat, működött színházi darabok zeneszerzőjeként, producerként, továbbá verseket és novellákat jelentetett meg. Folyamatosan turnézott a klasszikus magyar irodalom egyes alkotásainak feldolgoásaival, valamint 2021-ben önálló novel-láskötettel is jelentkezett – ezáltal egy értelmiségi pozíciót és imázst erősített. Szólókarrierje mellett már az első Orbán-kormány időszakában (1998–2002) részt vett több állami projektben: a Magyar Telekom kommunikációjának producereként és a Terror Háza Múzeum tárlatának zenei felelőseként ténykedett. Ebbéli aktivitása a 2010-es kormányváltást követően is folytatódott: a második Orbán-kormány idején, 2013-ban az átalakított és központosított közmédia zenei producereként alkalmazta a szignálok elkészítésére. Munkája hivatalos elismeréseként 2002-ben megkapta a Magyar Köztársasági Érdemrend Tisztikeresztjét, majd tíz év múlva a Kossuth-díjat. Az állami rangú kitüntetéseit mindkét esetben az Orbán-kormány elő-terjesztésével kapta, nyilatkozatai mellett ez is megerősítette Ákos jobboldali, konzervatív előadói pozícióját.

Ákos dalain magyarok nemzedékei nőttek fel, de, ahogyan azt a fókuszcsoporthoz kutatásunk is megmutatta, a Bonanza-korszakot visszasíró közönség lelkesedése harminc év távlatából is töretlen maradt. Online terepmegfigyelésünk emellett egyértelművé tette, hogy a sokoldalú zenész munkái nemcsak nosztalgiaélményt jelentenek közönsége számára, hanem a rajongók egy-egy nehéz vagy örömteli élethelyzethez is az ő zenéjét, dalszövegeit kapcsolják. A fókuszcsoporthoz interjúinkból azonban az is egyértelműen kiderült, hogy Ákos közéleti szerepvállalásai és politikai nyilatkozatai annak ellenére megosztók, hogy művészi teljesítményét konszenzus övezi.

Ákos nyilvános reprezentációjához hozzátartozik a hangoztatott konzervatív értékrend, illetve a munkáiban következetesen megje-

lenő társadalomkritika. Ákos a globális hegemoniaharcban elképzelt, a „liberális” eszmék ellenében meghatározott nemzeti érdekek képviseletéért és a konzervatív kulturális értékek megőrzéséért vállalt szimbolikus politikát összeköti a hagyományosan rendszerellenes rockzene művelésével: „De a mi korunkban a felépítmény a liberális állameszme és a liberálisból következő hétköznapi élet-élmény. Szerintem, ha valaki ennek a népszerű vagy pop vagy rock műfajnak az antiestablishment, felépítmény-ellenes attitűdjét újra akarja élesztetni, annak nem a konzervatív értékrend ellen kell lázadnia, mert az már rég nincsen hatalomban vagy nem a székben ül” (Ákos 50 portréfilm 2018).

Szimbolikus momentumnak tekinthető Ákos megítélésében és pozíciójában egy 2015-ös botrány, amely kapcsán a kormány rendkívüli intézkedésekkel védte meg a zenészt. Egy Ákossal készült interjú szexizmusa miatt a Magyar Telekom szerződést bontott vele, amit a kormány megpróbált különböző eszközökkel megtorolni, utasítva az állami minisztériumokat és háttérintézeteket a Telekommal kötött mobilelőfizetések felmondására (24.hu 2015). Az eset jól példázta, hogy a magyar helyzetben a kulturális hegemonia politikai működtetése hogyan írja felül a multinacionális vállalatok érzékenyítő (globális) gyakorlatát. Ugyanakkor azt is megmutatta, hogy ez hogyan tette a közönség számára átélethetővé azt, amit a Fidesz a „nyugati” (gender) ideológia terjesztésével, a magyar hagyományok felszámolásával kapcsolatban kommunikált. A rajongók nemcsak online tereken védték meg a „közös nemzeti értékeket” és a „művész becsületét”, hanem koncerteken is performálták a szolidaritásukat „veled vagyunk” skandalással (Blikk.hu 2015). Ákos karrierjére, belföldi és külföldi fellépési vagy megszólalási lehetőségeire az eset nem gyakorolt jelentős hatást, 2015-től azonban karrierjének multinacionális cégek általi támogatását a magyar állami támogatások váltották fel.

Az elemzett dal, a „Hazatalál” először az azonos című középhalmozatban jelent meg 2018-ban, és ezzel egyidőben videoklip is készült hozzá, majd helyet kapott a következő évben kiadott *Idősziget* (2019) című albumon is. A zenésszel készült interjúk megerősítették, hogy a dal hazafias érzelmeket hivatott felélesztetni a közönségben, amelyek – Ákos szerint – mostanra háttérbe szorultak: „A haza fogalma körül keresendő a szövegek gyökere. Ma már nem divat hazaszeretetről, a

hazához fűződő pozitív viszonyról beszélni, holott a magyar költészet jelentős képviselői hazafiak voltak, verseikben a hazaszeretet fogalmazták meg, némelyikük szemérmesebben, némelyikük harciasabban. Az ő nyomdokukon szeretnék haladni” (InfoRádió 2018).

A „Hazatalál” a fókuszcsoporthoz tartozó interjúk és a csoportos zeneelemzés során is hasonló asszociációkat hívott elő a hallgatókból: „[A]hogy megindult a szöveg, a refrén, onnan már egy szituáció. El tudtam képzelni, hogy ülsz az autóban és mész. És akkor a szöveg is illett amúgy. Kis nyugodt, mész, nézed az utat, mész előre. Az út visz, nincs dolgod, csak mész” (részlet fókuszcsoporthoz tartozó beszélgetésből). Az utazás érzetét a dal struktúrája sugallja, miszerint a bevezetőrészben az „amerikai” és „road movie-s” belépés után a magyar zenehallgatók számára egyértelműen otthonos mainstream hangszereléssel folytatódik („alteros”, „Fishing on Orfűs”, „Petőfi Rádiós” hangszerelés; részletek a csoportos zeneelemzésből), amelyet Ákos népdalokra jellemző pentaton énekstílusa is alátámaszt. Az utazás érzetét a dalban használt visszhangeffekték is elősegítik, tág tereket létrehozva, a hangonkénti skála pedig a folyamatos „haladás”, sőt „hajszoltság” érzetét kelti. Ezt a hangszorral megteremtett mozgásérzetet egy felfelé tartó skála tetőfokán, az első átvezetésben található hosszabb szünet, „megállás” szakítja meg, a dalban itt hangzik el először a kulcsmondat: „Boldog, aki hazatalál”; majd ugyanez a skála ellentétes irányban, lefelé is megismétlődik, ugyanazzal a sorral – mintegy „hazatalál” a dallam is. Míg az első verzeben az énekhang lágy, patetikus („Létezik-e vajon a hely / Ahol élni és halni kell? / Ami földre sújt, felel / Ahol álmok kezdődnek el / Ahova vissza-visszatérhet / A nagy utazó / Ahol korhol és mindig szívvel kérdez / Az anyai szó”), addig a másodikban már felerősödik az énekhang, és a hangzás is fenyegetővé válik, egyúttal a szöveg is súlyosabb, az artikulációja keményebb („Talán pont ez az a kor / Mikor a felesleg végre leforr / Dühöng a fősodor / A kedve búskomor / Mert fordul a szél / És frissülnek mind az áramlatok / Nem csoda, ha félnek azok / Akik nem éppen ártatlanok”). Bár a dalszöveg nem jelöl ki egyértelmű ellenséget, e második verze világos határvonalat húz a „jó” és a „rosszak” (bűnösök) között.

A „Hazatalál” egyszerű popdalos felépítése és Ákos pentatonos, népdalos énekhangja és -stílusa szűk zenei tartományban tartja a dalt, ami az ismerősséget erősíti, és hozzásegít a dal egyszerű felidé-

zéséhez – vagy ahogy a fókuszcsoporthoz tartozók interjúkon a résztvevők kiemelték, „fölbemászó” jellegéhez. Az ismerősség mellett a fókuszcsoporthoz tartozók során is többen utaltak a rádió ma is érvényesülő hatalmára, amelyek a rotációba kerülő dalok gyakori ismétlésén keresztül elősegítik, hogy „hozzászokjanak” a hallgatók – kortól függetlenül is – az adott dalhoz: „az ember berakja azt az egy számot és mindenki tudni fogja. A tízévestől a hetvenévesig ismerni fogja mindenki. (...) A mai zenének a marketingje teljesen más, mint régen volt. Tegyük hozzá, hogy most megmondják, hogy neked mi kell, hogy tetszen, és lejátszszák minden órán a rádióban. Két hétig rosszul vagy tőle. Utána kezded megszokni” (részlet fókuszcsoporthoz tartozók beszélgetéséből). Az idézetben szereplő állításokat alátámasztják a *Zeneipari Jelentés* adatai, amelyek a 2010-es évek második felében évről évre azt mutatták, hogy a rádió továbbra is a legnépszerűbb zenehallgatási forma a magyar lakosság körében (pl. 2019-ben a ProArt lakossági kérdőíves felmérésében a megkérdezettek 68%-a hallgatott naponta rádiót [Jakab és Főző 2020: 31]). A gyakoriságot illetően a Jelentés szerint a 2019-es évben a zenei adók átlagosan 30 alkalommal játszottak le egy-egy számot (Jakab és Főző 2020: 68), ugyanakkor a népszerű előadók esetében ez a szám jóval nagyobb (pl. Ákos a Petőfi Rádió a második legtöbbet játszott előadó Rózsa Magdi után, a „Hazatalál” pedig az írás idején 703 alkalommal hangzott el [Mostszol.hu]). A 2018-as Jelentés emellett kiemeli, hogy a Petőfi Rádió „drasztikusan csökkent a zenei változatosság a [megelőző] két évben”, amely a magyar dalokat is érintette (Virágh és Főző 2018: 60) – ami szintén alátámasztja a fókuszcsoporthoz tartozók idézett tapasztalatát.

A dalhoz társított közönségkép Ákos egyértelmű értelmiségi önpozicionálása ellenére tág: sokak számára lehet „kellemes” és „ismerős”, ami a szellős pop-rockos – a Petőfi Rádió fősodrába sorolt – hangzás, az énekhang és a dallam mellett az említett rádiós játszásnak is köszönhető. Ezt a benyomást erősítette a 2019-ben végzett terepmunkánk is, a budapesti Arénában tartott Ákos koncert közönségének megfigyelése. A magas jegyárak ellenére az életkor és öltözködés (egyértelmű szubkulturális kötődések) szempontjából vegyes volt a közönség, és a rendezvényen részt vettek a fővároson kívülről érkezők is. Többek számára az évente hasonló időpontban megszervezett koncert már az ünnepi (karácsony előtti) családi rutin részévé

vált, amikor barátaikkal, családjukkal együtt részt vesznek az év utolsó Ákos koncertjén.

A dalt többen egyszerűnek, sőt didaktikusnak írták le, egyértelműen hazafias üzenettel. Emellett a „hazatalálás” motívumát több csoportban is összekötötték a magyar munkások migrációjával, valamint a kormány 2015-ben indított, fiatal magyar munkavállalókat, illetve vállalkozókat hazaköltözésre buzdító „Gyere haza fiatal!” programjával: „Engem nem fogott meg semmilyen mondanivaló benne. A magyarság, hazafiság valamilyen szinten. Felírtam, hogy 'Gyere haza, fiatal!', ami eszembe jutott. Hogy nem jobb sem nyugaton, sem keleten, hanem itthon jó” (részlet fókuszcsoporthoz készített beszélgetésből). Vagy: „Igen, ez a zene kb. erről szól, hogy itthon kell lenni, nem kell elmenni, mert sehol sem jobb, mint itt. [...] De nyilván egy ilyen külföldről haza-hívogató, kicsit honvágyat ébresztő...” (uo.). A dalhoz készült videoklip képi világa, amely Magyarország jellegzetes tájait (Hegyesztű, hortobágyi Kilenclyukú híd, egerszalóki sódomb) vonultatja fel, a fókuszcsoporthoz készített résztvevői szerint inkább távolította az otthonosság érzését, ehelyett erősítette a propaganda érzetét. A résztvevők jelentős része a honvágy és a haza megjelenítését egyértelműen politikai üzenetként értelmezte, amelyben az ellenségkép is megfigyelhető a kormány kommunikációjában megjelenő ellenségképeknek. Ugyanakkor a legtöbben azt is hangsúlyozták, hogy a zenéhallgatás során ezektől az üzenetektől el tudnak vonatkoztatni – a zenét és Ákos zenei tehetségét az előadó nyilvános kijelentéseitől pedig külön kezelik.

#### KOWALSKY MEG A VEGA: „TIZENÖTMILLIÓBÓL EGY”

*Mindenkinek a kedvében akar járni, amit persze nem lehet.*  
(részlet csoportos zeneelemzésből)

Ákos zenei karrierjéhez és közéleti szerepvállalásához képest a Kowalsky meg a Vega zenekar kevésbé van előtérben a magyar populáris zenei színtéren, dalaikat mégis játsszák a rádiók, koncertjeikkel sportcsarnokokat töltenek meg, és állandó fellépői az országban

szervezett fesztiváloknak. Az 1999-ben alakult zenekar ugyancsak a pop-rock műfaján belül mozog, de – mintegy kísérletezésésképpen – egyes dalaik a reggae, ska vagy hip-hop hangzásokkal is kiegészülnek. A „zsványpop” mint műfaji önmeghatározás (Langolo.hu 2016) az öntörvényű, de problémamegoldó férfias karaktert teszi központi elemmé a zenekar reprezentációjában. A maszkulin jelleget a rockos, motoros stílus is felerősíti, de mindezt ellenpontozza a dalszövegekben és a közéleti megnyilvánulásokban egyaránt megmutatkozó – leginkább a frontemberhez köthető – keleti spiritualitás. A zenekar repertoárját a rajongók életigenlőnek, vidámnak érzik, az együtttest pedig az elfogadás és a szeretet hirdetőjének tartják. Egyes, a repertoárból kiemelkedő szövegrészeket könnyen áruvá tehető szlogenekké váltak, amik segítségével a zenekar rajongói elköteleződésüket fejezhetik ki, például pólókra, táskákra, egyéb kiegészítőkre varrva, születésnapi torták díszeként, mémekként az online térben vagy tetoválások formájában. Ezek formája sokban hagyatkozik az önsegítő könyvekhez kapcsolódó gyakorlatokhoz, a könnyen befogadható és egyszerűen terjedő idézetek online használatához, ugyanakkor a frontember életvezetési tanácsadói és spirituális vezetői technikáihoz. A zenekari és az otthon készült DIY merchandise-termékek sokfélesége jól mutatja a zenekar társadalmi beágyazottságának sokszínűségét is: a rock és motoros szubkultúrák mellett a spiritualitást kereső online életmódcsoportok fontos piacot biztosítanak a zenekarnak.

A zenekar karakterét a már említett maszkulinitás és spirituális tartalmak mellett a frontember egyedi énekstílusa határozza meg. A verselő ének a koncerteken – hasonlóan az albumok dalaihoz – egy megállás nélkül instruált folyamatot kísér végig, a szöveg ismétlései pedig mantrajelleget kölcsönöznek a daloknak. A számok a megismételt részek miatt körkörös struktúrát követnek. Az elemzésre kiválasztott „Tizenötmillióból egy” (2017) című dal is hasonló szerkezetű, a különböző társadalmi problémákat és válságokat soroló szakaszokat összekötő rövidebb részek egyfajta lüktető dinamikát hoznak létre, a dal zenei szerkezete pedig egy folyamatosan körbeérő loopra épül.

A „Tizenötmillióból egy” 2017-ben jelent meg egy videoklippel együtt, amely a Magyar Honvédelmi Minisztérium és a Magyar Honvédség támogatásával készült. A videó egy gyermeküket elvesztő pár traumafeldolgozását mutatja be. Az apa, miután meghal a gyereke,

belép a hadseregbe, és egy küldetés teljesítése során megmenti egy hasonló korú kislány életét, annak árán, hogy megsebesül. Halálközeli élménye alatt újra találkozik elhunyt gyerekével, miközben az anya otthon gyászol és férje miatt aggódik. A videoklip végén található kétperces werkfilmben – amely egyúttal toborzófilm is – a zenekar megköszöni a honvédség áldozatos munkáját, miközben részleteket látunk egy katonai kiképzésből, amelyen a zenekar tagjai részt vettek.

A dal kapcsán hasonló asszociációk születtek a fókuszcsoporthoz interjúk résztvevői és a zeneelemzésen részt vevő szakértők között. A legtöbben a dal stílusa, a dalszövegben megjelenő különféle témák, a központi szimbólum, a tizenötmillió nemzeti közösségére utaló cím, valamint a videoklipben bemutatott történet közötti kapcsolat hiányát hangsúlyozták. Az énekstílus („versbeszéd”, „guru”, „MC”, „jógamentor”, „coach”, „rapper” [részletek csoportos zeneelemzésből és fókuszcsoporthozból]), a hangzás eklektikája (egy loopról épülő, olykor stadionrock, máskor katonadal, „igénytelen” szintetizátorral gyártott vonós hangsávok), a zenei hagyományok kibogozhatatlan fúziója (stadionrock, patrióta dal, rap), a dalszöveg utalásrendszerének széttartó jellege, a hozzá kapcsolt videó és annak honvédelmi kontextusa olyan sokféle irányt jelöl ki a dalnak, hogy nehéz mindezt egy narratívába kényszeríteni.

A zeneelemző csoport a dal e fókusztalanságát, illetve eklektikusságát a zenekar közönségképzéséhez kapcsolta. A zenei stílus sokszínűsége – más eszközökkel, de hasonló eredménnyel, mint az Ákos-dal generikus pop-rock esztétikája – az eltérő közönségek összekapcsolását segítheti elő. A szubkulturális jeleken túl (motoros megjelenés, rockos hangzás) az általánosan megfogalmazott, de a hegemon populista diskurzusokhoz illeszkedő dalszöveg másodlagossá teszi a zenei műfaj szerinti különbségtételt. A szöveg e fókuszpontjai közé tartozik a technológia és az elidegenedés: „Ott, ahol neten beszélgetnek már csak az emberek”; a fogyasztói társadalom: „Ott, ahol a szépség rég nem az angyalokkal kezdődik / Elég, ha egy formás celeb a lapoknak levetkőzik”; valamint a „hagyományos” értékek hiánya és a – genderviták mentén megjelenített – „progresszió” kritikája: „És vita tárgya lett, hogy mit jelent a tisztelet”; „Ahol a különbség férfi és a nő között / Lassan fogyatkozik, mint éj a kelő nap mögött”. Ez az eklektika alkalmas arra, hogy a mainstream nyilvánosság elérésének

és a nyilvánossághoz való hozzáférés szélesítésének eszköze legyen, ennek megfelelően pedig különféle kötődéseket és értelmezéseket tegyen lehetővé. E stratégián keresztül válik megfoghatóvá a fősodor olyan konstrukciója, ami a kormányzati hegemonia középosztályt célzó politikáját is jellemzi: a különböző tartalmi és stílusjegyek különböző korosztályok, szubkulturális, illetve társadalmi csoportok megszólítását szolgálják. E stratégiához hozzájárul a zene széleskörű terjesztése turnék, stadionkoncertek, városnapok, valamint a benzinkutak CD-részlegei révén, online és offline médiajelenléttel kiegészülve.

A Kowalsky meg a Vega dalairól a fókuszcsoporthoz tartozók beszélgetéseiben kétfajta attitűd és konszenzus rajzolódott ki: egy része a résztvevőknek általában kedvelte ezeket a dalokat, azt hangsúlyozták, hogy „mély értelmet láttak bennük” és elgondolkodtatónak, a „realitásról” szólónak tartották a dalszövegeket; másik része közhelyesnek, hatásvadásznak és giccsesnek találta a zenekar repertoárját. A „Tizenötmillióból egy” dalról alkotott benyomások is e két konszenzus szerint alakultak. Az elsődleges asszociáció a kormány határon túli politikájára vonatkozott, de azoknál, akik igazán kedvelték és követték a zenekart, a cím második felére, a „csillag vagy” részre került a hangsúly, ehhez kapcsolódva pedig az elfogadást és a szeretetet emelték ki, valamint a dalszövegek komolyságát és ebből fakadó minőségét: „Én Kowalskyt nagyon szeretem, szerintem jó, mert ilyen verses szövegei vannak, ilyen minőségi zene. [...] a tizenötmillióból, ez most lényegtelen szerintem, hanem az [a fontos], hogy minden ember egy egyéniség. Senki nincs elveszve, minden ember egy csillag, a maga módján. Nekem ez jön itt le leginkább a szövegből” (részlet fókuszcsoporthoz tartozók beszélgetéséből). Ugyanakkor többekben felmerült, hogy a zenekar karrierstratégiai céllal használja a kormányzati kommunikáció nemzetdefinícióját. Egyrészt ezzel a határon túli közönségek és fesztiválok felé tud nyitni („ők akarnak járni Erdélybe is, meg Szlovákiába is koncertezni” [uo.]), másrészt – ahogy azt néhányan a „Hazatalál” kapcsán is feltételezték – kormányzati megrendelésre készült a dal („Valószínű, hogy megkérték rá, hogy hangsúlyozza. Az az érzésem. Nem magától írta”; „megvett dalnak tűnik”; „Általános értékeket közvetít, a tizenötmillióval viszont elárulta, hogy ki rendelte meg a zenét. Nincs ezzel semmi baj, teljesen hallgat-

ható meg pop, meg minden, csak akinek más a politikai preferenciája, annak nem tetszik” [uo.]).

A videoklip a hegemonná tett nemzetértelmezést a megvédendő haza és azt megvédő katonák témáján keresztül indirektebb módon tematizálja. Emellett azonban a videó fent említett fő történetszálában a kormány egy másik fontos témáját, a heteronormatív családot is megjeleníti: az asszociációk tehát itt a hazaszeretet és a család, valamint haza védelmének a jelentése felé tolódnak el. A megható (más hallgatók szerint hatásvadász) családi történet középpontjában az otthon és a család védelme áll, az ezzel kapcsolatos érzelmeket nagyítja fel (aggodalom, önfeláldozás). A „hagyományos” nemi szerepek és a gyermekközpontság megjelenítése (katonaságba belépő, ezáltal férfiasságot nyerő, ugyanakkor gyerekeit feltétlenül szerető apa, és otthon maradó, gondoskodó, ugyanakkor kemény, a hazáért szolgálatot vállaló házastársát támogató anya) megfelel az Orbán-kormányok „alter-genderizmusának” (Csányi 2019: 128–129), amelynek „a család szubsztanciális és szakrális megközelítése” (uo.) központi eleme. A zene egyes elemei (a refrénnek a verzék monotonitásából kitörő „stadionrock”-érzete, a „Mert Isten előtt minden ember ugyanaz” sor alatt halkán megzendülő harangszó), a szöveg („Mondd, neked mit jelent, hogy annál nagyobb szeretet nincs / Mint ha másokért önként adnád az életed...”; „A nagy szavak bár szépek / de senkiért még semmit nem tettek / de az, aki az életedért akár a halállal szembenéz / Döntsd el te, melyik mennyit ér”), valamint a videóban megjelenített történet érzelmi töltete affektív síkon köti össze a kormányzat családmmodelljének megfelelő családképet és a haza, illetve a hazáért vállalt önfeláldozás eszméjét.

A dal, a dalszöveg általában és a vizuális anyag a valószínűsített jelentések háromféle irányát jelöli ki: egyrészt az általánosoként bemutatott, globalizációhoz kapcsolódó sematikus társadalmi problémákat és a modern korhoz kapcsolódó értékválságot, morális hanyatlást, másrészt a nemzeti összetartozás érzését, harmadrészt pedig a család iránti elkötelezettséget. A külön-külön felmerülő gondolatokat és a fentebb tárgyalt zenei és tematikai eklektikát alapvetően a kormányzati diskurzusok kötik össze és kontextualizálják, a hallgatók pedig saját társadalmi helyzetükből fakadó érzékenységeik, attitűdjeik, érzelmi állapotaik mentén alakítják maguk számára a

jelentést. A határon túli közösségek mellett volt például, aki a hadsereg megjelenítését kritizálta azon az alapon, hogy katonaként naponta tapasztalja a szegényes infrastruktúrát, a szakma feminizálódását és az anyagi kiszolgáltatottságot, a gyereket egyedül nevelő anya pedig a klipben bemutatott család története kapcsán az alkotmányban foglalt családmeghatározást sérelmezte, a klipet e modell propagálásával azonosította.

### BRÓDY JÁNOS: „AKIT A HAZÁJA NEM SZERETETT”

*Meghallgatom, de nem ez a telefonom csengőhangja.*  
(részlet fókuszcsoportos beszélgetésből)

A harmadik kiválasztott dal Bródy János 2018-as szerzeménye, amely „Akit a hazája nem szeretett” címmel jelent meg először kislemezen, majd a 2020-as *Gáz van, babám!* című albumon. Bródy a beatkorszak egyik legismertebb zenészeként tett szert országos hírnévre a Fonográf és Illés együttesek tagjaként, ismertségét pedig az azóta elmúlt több, mint negyven év során szólókarrierjével is fenn tudta tartani. A rendszerváltás után alakja és munkássága összefonódott a liberális elit antinacionalista ideológiájával. Értelmiségi szerepvállalásait és művészi ambícióit a személyes szabadság, az önkifejezés és a szólás szabadságának ideája, illetve a felvilágosodás eszméjének korunkra vetített elképzelése alapozza meg. Az elnyomás és az ellenzékiesség itt – eltérően Ákos nagyobb léptékű elképzelésétől – egyértelműen az aktuális politika által irányított és ellenőrzött kulturális hegemonia ellen nyilvánul meg. Bródy az Orbán-rendszer által legyőzött rendszerváltó liberális elit pozíciójából, e pozíciót erőforrásként hasznosítva vett részt a 2010-es években különböző ügyek mentén szervezett fővárosi tüntetéseken, illetve ellenzéki megmozdulásokon, amelyek karakterét ellenzéki értelmiségi szereplők alakították.

Mivel a 2010 utáni kormányok befolyása a kulturális szféra majdnem minden területét érintette, idővel a közszolgálati rádiókból, televíziókból kiszorultak az újabb Bródy-dalok. Ez azonban csak megerősítette a zenészben és rajongói körében egyaránt kialakult

képet, miszerint az Orbán-rendszer szimbolikus hallgatásra kényszerítette Bródy Jánost. Egy 2018-as interjúban a zenész a zeneipari struktúrák és a benne dolgozók politikai kiszolgáltatottságról nyilatkozik, ami a közönséggel fenntartott kapcsolatot is képes befolyásolni, hiszen Bródy esetében a lemezeken túl egyértelműen a koncertek jelentik a közönséggel való találkozást (és sokkal kevésbé értelmezhető az online jelenlét, mint a zenészek fiatalabb generációinál): „A színpadon való megjelenés lehetősége ma sok helyen attól függ, hogy az illető mennyire kedves a pártnak vagy azoknak a kormányzati szervezeteknek, amelyek a kultúrára pénzt adnak. A zenekari produkciók nagy része nyáron a fesztiválokból, az év többi részén különböző falunapokból, önkormányzati rendezvényekből él. Ebből tudnak fennmaradni azok, akiket a média nem támogat, nincsenek a frontvonalban. Miután az önkormányzatok nagy részét szervilisen bizonyítani vágyó pártkatonák vezetik, sokszor előfordult velem is, hogy lakossági rendezvényekre, ha meghívna is, aztán jön a furcsa zavart telefon, hogy valamiért mégse menjek. Az állami média nem is hív. [...] Nevezhetjük ezt cenzúrának is” (Balla és Németh 2018).

Bródy János karrierjében egy további fontos pont a rendszerváltás időszakának zenei szcénák közötti hitelességversenyét eleveníti fel, ami megmutatja egyúttal a jobboldali politikai hegemonia működésére adott reakciók logikáját. A rendszerváltás körül kiteljesedő underground hálózatok, amelyeknek Bródy az 1989 előtti rendszer elismert és többnyire támogatott zenészeként soha nem volt igazán a tagja, mostanra az autonóm művészet szimbólumává nemesedtek. 2017-től Bródy újjászervezett zenekarát azonban már az a Kirschner Péter vezeti, aki az Európa Kiadó, illetve a Müller Péter Sziámi and Friends zenekarokkal vált fontos alakjává a magyar undergroundnak (ld. Szemere 2001). A rendszerváltáskor még a populáris zenei mező két távol eső pólusán működő zenészek tehát mára már az ellenzéki értelmiség független alkotóiként működnek együtt. Bródy elmúlt évekbeli munkái így az 1980-as évek lázadó art-punk emlékezetéhez és nosztalgiájához kapcsolódva, annak ízlésvilágához kezdenek közelíteni.

Az „Akit a hazája nem szeretett” című dal több síkon működtetni a hatalmi elnyomásra való reflexiót. Egyrészt felvázol egy történeti ívet a két világháború közötti antiszemita faji politika különbségtévő

mechanizmusának megjelenítésével. A második síkon azzal, hogy a dal hangszerelésén, hangzásán és tempóján, lüktetésén keresztül feleleveníti egyszerre a francia sanzont és a szocialista időszak orosz bárdjainak imázsát és stílusát. Ezek az elemek Kirschner Péter zenekarvezetésével együtt, ami underground hitelességet kölcsönöz a produkciónak, az ellenkultúrát idézik meg. Harmadrészt pedig azt a magányos értelmiségi pozíciót termeli újra, ami a tudása és lényeglátása révén átlát ugyan a politikai manipulációkon, de egyre inkább teret veszít a nacionalista frázisokhoz szoktatott tömeggel szemben. Tehát a dal egyszerre jeleníti meg a faji elnyomás, a szólásszabadság és a „művelt”, „kulturált” elit pozícióvesztésének sérelmi narratíváját, illetve a zenekaron keresztül a rendszerváltás underground emlékezetét. Ez a referencialitás leginkább a fővárosi értelmiséget, amely a Bródy-rajongók megmaradt közönségének jelentős részét alkotja, képes megszólítani. Az előző két dalhoz képest, amelyek rádióbarátabb, a kulturális kontextusokon átívelő, legtágabbra nyitott referenciákat használnak, Bródy szerzeményén egyértelműbben érezhető a korcsoport- és osztállyspecifikusság.

Míg az előző két dalnál a hazaszeretet pozitív érzésekkel kapcsolódott össze, itt a fókuszcsoporthoz résztvevők inkább a komorságot, szomorúságot és az ünnepi megemlékezések hangulatát emelték ki. A dal hangszerelése, az énekes felismerhető hangja a nemzeti ünnepek légkörét eleveníti fel, ezért sem a hétköznapi zenehallgatás fórumai, sem a zeneipari struktúra nem ágyaz meg a dal mainstreamesedésének. Ebben az esetben a politikai tartalom és a fogyasztáson keresztül megélt szimbolikus ellenállás az, ami a népszerűségének kedvez. A dal vonós „intrója” a Kylie Minogue és Nick Cave által közösen előadott „Where the Wild Roses Grow” (1995) felvezető vonós dallama miatt a középkorú generáció számára egyértelműen ismerős, a vonósok lassú lüktetése pedig a Himnusz és a Szózat borús hangulatát hívja elő: „A magyar egy szomorú nemzet, ebbe tökéletesen beleillik. Úgyhogy biztos, hogy rengeteg embernek tetszeni fog, aki szeret szomorkodni. De bármit meghallgatunk, akár a Himnuszt, bármit, azért hasonlóságokat fel lehet fedezni benne. Legalábbis a gondolkodásmódot igen”; „Ez tényleg olyan, mint egy október 23-i ünnep lenne. Fújt a szél, és várod, hogy még szavaljon valaki valamit, és ropog a mikrofonba a szél. Van egy ilyen jellegzetessége” (részlet

fókuszcsoporthoz beszélgetésből). Illetve: „Igen ez, hogy szomorkás, egy ilyen novemberi időben, már csak egy kötél kell. Meg egy fa” (részlet fókuszcsoporthoz beszélgetésből).

A dal hangulata nem változik a bevezető után sem, de a Leonard Cohenre jellemző hangszerelés mellett a zenei anyaga annyira összetetté duzzad, hogy a szövegből csak az erősebb szóképek, metaforák vagy hasonlatok hallatszanak ki („igazság”, „délbáb”, „áruló”, „bélyeg”, „bálvány”). A szanzon műfaji és politikai hagyományai mellett itt a dal komplexitásának egyik összetevője, hogy a jellemző popzenei 4/4 struktúrát nem követi a gitár és a zongora („széttöredezik”), ez csak a refrénekre áll össze az énekkel és a dobbal. A refrének szövege könnyebben megjegyezhető („Lesz ez még így se, mondta, / és keserűn nevetett / Aki a hazáját nagyon szerette / De kit a hazája nem szeretett”), mivel itt a zenei sűrűség feloldódik, és a feszültséget keltő disszonancia kisimul.

A dalból kibomló értelmiségi pozíció több elemből rakódik össze, egyrészt a történeti ív a 20. századi magyar történelmet öleli fel a második világháborútól („Mikor világra jött Budapesten / Már írták a törvényeket”, ami a zsidótörvényekre történő utalásként értelmezhető) a Fidesz politikai hegemoniájáig („És a szakadék szélén állva / megint szól a harsona / Ez a világ, a lehető / Világok legjobbika / És áruló, ki a szebb jövőt / Másként képzei el / És ellenség lesz mindenki, / Aki kételkedni mer”). Másrészt a társadalomkritika alapja a „nép” manipulálhatósága, az érzelmein keresztüli megvezetése. Harmadrészt pedig az értelmiség magányát, a „néphez” való kapcsolódás problematikusságát mutatja meg. Ez a hozzáállás nem populistaként, hanem éppen elitistaként, illetve antipopulistaként írható le (Gagyi 2014). Ez az elitista pozíció azonban éppúgy illeszkedik a hegemon populizmus logikájába – a dal által megformált szerep megegyezik azzal a liberális értelmiségi szereppel, amit a rezsim jobboldali populizmusa ellenségkép formájában felkínál, ezáltal ugyanazt a diskurzust tartja fenn. Ezt a szerepet továbbá materiális értelemben is megerősíti Bródy erőforrásainak említett csökkenése a 2010 utáni években (rádiós játszás, televíziós jelenlét hiánya).

Bródy saját értelmezésében hangsúlyozza, hogy a dal a hazaszeretetet keserű, tipikusan magyar élményét bontja ki, egyfajta válaszként a radikális jobboldali, a „hazaárulással” vádolt liberális elit elleni

támadásokra: „Ez egy 20. századi történet, aminek lehet 21. századi tanulsága is. Szomorú nézni, hogy sok ember érezheti manapság megint, hogy a hazaszeretete – ez a természetes, mondhatnám, biológiai ragaszkodása a szülőföldjéhez és az anyanyelvéhez – viszonzatlan szeretet” (Balla és Németh 2018). Az interjú későbbi részében a radikális jobboldali támadásokat az Orbán-kormány kommunikációjával azonosítja (propagandának nevezve azt), ami nemcsak a fellépési, megnyilvánulási lehetőségeket képes befolyásolni, hanem a közönséget is elidegeníti a zenésztől: „De tény, hogy nagyon sokan vannak, akik elfogadják a kormányzati médiapropaganda valóságképét. És tőlük is érkezik hozzám visszajelzés, például a Facebook-oldalamra. Gyakran találkozom olyan kommentekkel, hogy ők engem valamikor nagyon szerettek, de most már utálnak, meg hogy hazaáruló lettem, Soros-bérenc vagyok, meg ilyenek. Azért ez nekem nagyon rosszul esik [sic]” (uo.).

A közönségképen keresztül a dal egy hagyományosabb, a rendszerváltás előtt kialakult viszonyrendszert éltet tovább. Itt tehát nem a populista vezető képe elevenedik meg, aki a hétköznapi emberek tömegéből lép elő vezérré, képviselve azok emancipációját, hanem a kívülről álló értelmiségi pozíció, ami az eszmének, a tudásnak rendeli magát alá. Az ő közönségét pedig azok a „felvilágosult” emberek képezik, akik osztoznak ebben a tudásban, önállóan köteleződnek el az eszme iránt. Ebből a pozícióból fontos az a megállapítás is, hogy a dal főszereplője, az egyes szám harmadik személyben megidézett élettörténet alanya nem a társadalmi változás és cselekvés motorja, hanem az igazság magányos kimondója: „Habár a dalszöveg erős, semmilyen fajta dühöt, tettekkészséget nem éreztem. Tehetetlenség, lefagyás, keserűség volt végig. A végén pedig, amikor bejön a rock, a gitárszóló, az is ilyen nagyon ironikussá teszi. Itt cselekvés kéne következzen, ehhez képest marad a lemondó, lefagyó, lehangoló hangulat” (részlet csoportos zeneelemzésből).

A Bródy-dal hangulata olyan ízlésvilágnak felel meg, ami az 1980-as évek underground és a 2000-es évek alternatív zenéje iránti általánosan létező nosztalgiát erősíti fel: szűk, városi, értelmiségi ambíciókkal bíró középosztályt szólít meg. A politikai preferenciák tekintetében ez a réteg szimbolikusan lázad ugyan a Fidesz térnyerésével és kulturális hegemoniájával szemben, de kizárólag saját

osztályát, értékeit és ízlését tekinti az autoriter rezsim áldozatának. Ehhez a kulturális regiszterhez és réteghez kapcsolódnak azok az asszociációk is, amiket a fókuszcsoporthoz tartozók során soroltak fel a résztvevők: a színház és a musical világa, ugyanakkor a megemlékezések és egyéb kulturális események hangulata:

- Csehszlovák film. (...) És te mondtad, hogy ünnepség?
- Igen, valami nagyon szép képeket raksz mögé.
- És milyen képet asszociálsz hozzá?
- Attól függ, milyen ünnepségen hangozna ez el. Én pedagógus vagyok, sokat válogatok zenét '56-hoz. Mert szoktunk műsort készíteni. Nyilván, ahogy mennek az emberek, migráció. Most úgy a képek nem ugrottak be még konkrétan. De szívesen meghallgatnám újra és újra.  
(részlet fókuszcsoporthoz tartozók beszélgetéséből)

A dalszöveg politikussága a fókuszcsoporthoz tartozók beszélgetések egyes résztvevői szerint is osztályszempontok alapján differenciálja a közönséget: „Aki fel tudta fogni, hogy mi történik vele, annak egyértelműen szól, meg aki értette a szöveget is. A szakmunkások nem biztos, hogy megértik” (uo.).

## KONKLÚZIÓK

A tanulmányunkban három eltérő előadó, illetve zenekar munkásságán és a repertoárjukból kiválasztott dalok elemzésén keresztül mutattuk be az Orbán-rezsim hegemoniaépítésének populáris zenei mezején belüli működését, valamint a hegemoniaépítés részeként működtetett populista diskurzusok megnyilvánulását. Ákos és a Kowalsky meg a Vega a Fidesz hegemoniaépítéséhez közvetlenül – a felvállalt konzervatív értelmiségi szerep, illetve a Honvédséggel való együttműködés révén – kapcsolódik, közvetett módon pedig a populista diskurzusok tematikájának megjelenítése révén. Bródy János esetében a Fidesz hegemoniájával szembeni mozgósítás során a polarizáló, ellentéteket képező beszédmód ugyanúgy megjelenik, csak nem az elnyomott többség, hanem az ellenséggé tett értelmiség képében. Mindhárom dalban beazonosítható a populista diskurzusok

jellemző formája, a „mi”–„ők” szembenállás, ami Ákos és a Kowalsky meg a Vega esetében a konzervatív közösségi értékek és az azokat pusztító külső erők közötti ellentétben jelenik meg, míg Bródy esetében az uralkodó hatalommal szemben fogalmazódik meg egy elitista pozícióból. Ez a pozíció ugyanakkor nem tudja szimbolikusan lebontani a dichotómiára épülő beszédmodot, sőt, a hegemon populista diskurzus által kijelölt „ők” szerepének felvétele és performálása révén ezt legitimálja.

A zeneipari mezőt és a szereplőinek mozgásterét egyszerre jelöli ki az állam a kultúr-, illetve médiapolitikán keresztül, valamint a zeneipar tőkeologikára épülő működése. A hegemon populizmushoz való „igazodás” ennek megfelelően a zenészek, előadók jellemzően bizonytalan megélhetését és kiszámíthatatlan karrierútjait tudja ellensúlyozni. A 2010 utáni kormányok populáris zenei mező felé való fordulását megkönnyíti az előadók anyagi értelemben vett kiszolgáltatottsága, a kreatív karrierök általános bizonytalansága, amelyre a Covid-járvány drasztikusan ráerősített.

Ákos pályafutásán keresztül végigkövethető, hogy a zeneipari és a multinacionális cégek adta lehetőségek szűkülésével vagy átalakulásával a Fidesz-kormányzatok által vezetett állam hogyan vállalja magára a kieső bevételek pótlását és az új lehetőségek felkínálását. A kormányzat díjakkal, kitüntetésekkel és külön szponzorációval erősíti meg az előadó pozícióját a populáris zenei kontextusban és az értelmiségi rétegben. A legtöbb zeneipari szereplőhöz képest Ákos nem kényszerül városnapokon, falunapokon vagy ingyen koncerteken fellépni, hanem olyan események előadója, ahol a professzionális technika, a stábtagek és a menedzsment segíti a koncertélmény megtervezését. A felépített imázsba ugyanakkor beleférnek azok a nyilatkozatok, dalainak egyes tematikái, amik jól megválasztott időszakokban visszhangozzák a Fidesz politikai kommunikációjának fontosabb elemeit, de ezek között új értelmezéseket, új kapcsolatokat is teremt. A „Hazatalál” című 2018-as dal didaktikussága, ismerőssége és melodikussága alkalmassá teszi arra, hogy a hazaszeretet és a hegemoniaharc témáit a kormány médiába beágyazva működtesse, továbbá, hogy ettől függetlenül vagy ennek ellenére is széles körben slágerré tudjon válni. A pop-rockos hangzás, a jellegzetes énekhang és a dallam könnyen fogyaszthatóvá teszi a dalt, ismerőssége és kel-

lemessége a szövegbe ágyazott válságkép és ellenségkép ellenére megteremti a lehetőségét annak, hogy a hallgatók elvonatkoztatassanak a nyílt politikai felhangoktól.

A Kowalsky meg a Vega példája jól mutatja a kormányzati hegemónia inkorporációjának folyamatát: az együttes saját fenntartásáért és közönségének szélesítéséért végzett munka sikere olyan típusú ismertséget biztosít számukra, hogy a kormányzat is érdemesnek tartja őket különböző projektekbe való bevonásra. Az emberközeliiséget és otthonosságot sugárzó imázs kiegészül a különböző életmód-kultúrákban gyökerező gyakorlatokkal: a jógához, a keleti filozófiák könnyen fogyasztható kulturális termékeihez, az életvezetési tanácsadói nyelvezethez, továbbá az önsegítő könyvek tanulságaihoz kapcsolható. Ez ilyen módon eltérő társadalmi, illetve szubkulturális csoportokat kapcsolt be a zenekar közönségépítésébe, ami ugyanakkor a zenekar számára a megélhetés fenntartásának is eszköze. A zenei, hangzásbeli és stílusbeli eklektika, valamint a dalok tematikáinak laza összekapcsolása pedig a mainstream nyilvánosság elérésének legfontosabb esztétikai eszköze. A „Tizenötmillióból egy” kapcsán felmerülő, széttartó asszociációkat a zenei és vizuális elemek mellett a kormányzati diskurzusok fűzik össze és aktiválják, a hallgatók pedig eltérő helyzetüknek, érzelmi finomhangolásuknak és érzékenységüknek megfelelően értelmezik ezeket. A dal társadalomkritikáját, válságképeit a kormányzati propaganda eltérő diskurzusai követik: többek között a határon túli közösségek szimbolikus beemelése a nemzetfogalomba, a családért és hazáért vállalt önfeláldozás, a gyermekközpontúság, valamint a hagyományos értékeket veszélyeztető külső tényezők jelennek meg benne.

Bródy János a rendszerváltás után, a zeneipar átalakuló struktúráiban könnyedén megtartotta pozícióját az előzőleg felhalmozott kulturális, kapcsolati és tudásbeli erőforrásai révén. Könnyűzenei karrierje ellenére a fővárosi kulturális elit tagjaként működött. 2017-ben zenekara újjászervezésével a rendszerváltáskor még a populáris zenei mező két távol eső pólusán működő zenészeket – a szocialista kultúrpolitika által támogatott és elismert alkotót, illetve az alternatív underground előadót – az Orbán-rendszer kritikája és az új hegemonia adta kényszerek összehozták. Az „Akit a hazája nem szeretett” hangzása, az ikonikus énekhang és a nyílt kormányellenes

pozíció sokkal inkább szűri a közönséget. A dal a hazaszeretet sajátos formáját mutatja be, ami nem az önfeláldozásra és patetikus érzelmekre teszi a hangsúlyt, hanem a történeti tapasztalat komorságára, és egyszerre idézi fel a két világháború közötti antiszemitizmus, majd a szólásszabadság korlátozásának Kádár-kori időszakát, valamint a „művelt”, „kulturált” elit 2010 utáni pozícióvesztésének sérelmi narratíváját.

Az első két mainstream dal egyszerűsége és fülbemászó jellege (a „Hazatalál” esetében), illetve a kulturális kontextusokon átívelő referenciái, eklektikája (a „Tizenötmillióból egy” esetében) mint jelölők egy tág középosztályt valószínűsítene a dalok közönségeként, összhangban az Orbán-rezsim populista diskurzusának „mi”-konstrukciójával, amely ugyanakkor a középosztály létrehozását célzó politikák ideológiai alátámasztásául szolgál. Bródy szerzeményén egyértelműbben érezhető a korcsoport- és osztályspecifikusság. Ennek közönsége ugyanakkor egybeesik a Fidesz térnyerése és kulturális hegemoniája ellen szimbolikus eszközökkel lázadókkal, akik saját osztályukat, kulturális értékeiket és ízlésüket tekintik az autoriter rezsim legfőbb áldozatának, és önmagukra ismernek az Orbán-rendszer ellenségképében.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- 24.hu (2015). A kormány felmondja az összes mobilnet-szerződését a Magyar Telekommal. 24.hu, 2015. december 17. <https://24.hu/belfold/2015/12/17/a-kormany-felmondja-az-osszes-szerzodeset-a-magyar-telekommal/>.
- Adorno, Theodor W. és Simpson, George (1941). On popular music. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 9(1), 17–48.
- von Appen, Ralf és Doebling, André (2017). Analysing Popular Music, Madonna's 'Hung Up'. *Samples* 15. [www.gfpm-samples.de/Samples15/appendoebling.pdf](http://www.gfpm-samples.de/Samples15/appendoebling.pdf).
- Ákos (2018a). *Hazatalál*. EP. MG Records.
- Ákos (2018b). *Hazatalál*. YouTube, 2018. október 16. <https://www.youtube.com/watch?v=gElePIRKBCY>.
- Ákos (2019). *Hazatalál. Idősziget*. CD. MG Records.
- Ákos 50 portréfilm (2018). M5. YouTube, 2018. december 29. <https://www.youtube.com/watch?v=4nCTTH1zWCY>.

- Balla István és Németh Róbert (2018). „Jön a furcsa zavart telefon, hogy valamiért mégse menjek” – interjú Bródy Jánossal. *Hvg.hu*, 2018. november 15. [https://hvg.hu/elet/20181115\\_Jon\\_a\\_furcsa\\_zavart\\_telefon\\_hogy\\_valamiert\\_megse\\_menjek\\_\\_interju\\_Brody\\_Janossal](https://hvg.hu/elet/20181115_Jon_a_furcsa_zavart_telefon_hogy_valamiert_megse_menjek__interju_Brody_Janossal).
- Barna, Emília és Blaskó, Ágnes (2021). Music industry workers’ autonomy and (un)changing relations of dependency in the wake of COVID-19 in Hungary: Conclusions of a sociodrama research project. *Intersections. East European Journal of Society and Politics*, 7(3), 279–298.
- Barna Emília; Madár Mária; Nagy Kristóf és Szarvas Márton (2019). Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. *Fordulat*, 26, 225–251.
- Barna, Emília és Patakfalvi-Czirják, Ágnes (2022). The ‘System of National Cooperation’ hit factory: The aesthetic of Hungarian government-commissioned songs between 2010–2020. *Popular Music* (megjelenés előtt).
- Blikk.hu (2015). Koncertjén reagált botrányára Ákos. *Blikk*, 2015. december 17. <https://www.blikk.hu/aktualis/politika/a-koltotol-idezett-majd-tapsotkert-sajat-tamogatasara/lzqmqzys>.
- Bourdieu, Pierre (1984 [1979]). *Distinction*. Cambridge, MA. Harvard University Press.
- Bródy János (2018). Akit a hazája nem szeretett. *YouTube*, 2018. november 5. [https://www.youtube.com/watch?v=sM\\_lhkcaoKg](https://www.youtube.com/watch?v=sM_lhkcaoKg).
- Bródy János (2019). *Akit a hazája nem szeretett. 7”* SP. Grund Records.
- Bródy János (2020). *Akit a hazája nem szeretett. Gáz van babám!* CD. Grund Records.
- Csányi Gergely (2019). Genderrezsím és „nőpolitika” Magyarországon 2008–2018. Történeti politikai gazdaságtani elemzés. *Fordulat*, 26, 115–141.
- Csigó, Péter (2016). *The Neopopular Bubble. Speculating on” the People” in Late Modern Democracy*. Central European University Press.
- Dehir.hu (2020). Loki-legendák, Kowáék, ultrák, rocksulisok: jótékonysági focitorna lesz Debrecenben – fotókkal, videóval. *Dehir*, 2020. január 10. <https://www.dehir.hu/debrecen/loki-legendak-kowaek-ultrak-rocksulisok-jotekonysagi-focitorna-lesz-debrecenben/2020/01/10/>.
- DeNora, Tia (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- Doehring, André és Ginkel, Kai (2019). Popular Music and the Rise of Populism in Europe. *Gfpm Conference ‘One Nation Under a Groove’*, Mainz, 2019. november 1–3.
- Éber Márk Áron; Gagyí Ágnes; Gerőcs Tamás és Jelinek Csaba (2019). 2008–2018: Válság és hegemonia Magyarországon. *Fordulat*, 26, 28–75.
- Gagyí Ágnes (2014). Az antipopulizmus mint a rendszerváltás szimbolikus eleme. *Fordulat*, 21, 298–316.

- Gerőcs Tamás (2021). *Magyarország függő fejlődése: Függőség és felzárkózás globális történeti perspektívában*. Napvilág.
- Hesmondhalgh, David (2007 [2002]). *The Cultural Industries*. Sage.
- Hoare, Quentin és Nowell Smith, Geoffrey (szerk.) (1971). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Lawrence & Wishart.
- Horkheimer, Max és Adorno, Theodor W. (1990 [1947]). *A felvilágosodás dialektikája*, Gondolat – Atlantisz – Medvetánc.
- InfoRádió (2018). „Négy új Ákos-szám a hazaszeretetről”. *Infostart.hu*, 2018. szept. 27 <https://infostart.hu/kultura/2018/09/27/negy-uj-akos-szam-a-hazaszeretetrol>.
- Jakab Gábor és Főző Zsolt (2020). *ProArt Zeneipari Jelentés 2020. Koronavírus fejezettel kiegészítve*. <https://zeneipar.info/letoltes/proart-zeneipari-jelentes-2020.pdf>.
- Kiss, Tamás és Székely, István Gergő (2021). Populism on the Semi-Periphery: Some Considerations for Understanding the Anti-Corruption Discourse in Romania. *Problems of Post-Communism*, DOI: 10.1080/10758216.2020.1869907.
- Kovai Cecília (2018). *A cigány-magyar különbségtétel és a rokonság*. L'Harmattan.
- Kováts Eszter (2017). A konszenzusok felszámolása – Jobboldali populizmus és a „genderideológia” fenyegetése. *Fordulat*, 22, 104–124.
- Kowalsky meg a Vega (2017a). Tizenötmillióból egy. *Kilenc*. CD. MFM Music.
- Kowalsky meg a Vega (2017b). Tizenötmillióból egy. *YouTube*, 2017. november 21. <https://www.youtube.com/watch?v=iApOfrBykka>.
- Langolo.hu* (2016). Újra Budapesten a Kowalsky meg a Vega. *Lángoló Gitárok*, 2016. június 3.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Moffitt, Benjamin és Tormey, Simon (2014). Rethinking populism: Politics, mediatization and political style. *Political Studies*, 62(2), 381–397.
- Molnár György; Bazsalya Balázs és Bódis Lajos (2018). A helyi foglalkoztatási kezdeményezések központi támogatásának elosztási mechanizmusai. *Műhelytanulmányok*. MTA Közgazdaság- és Regionális Tudományi Kutatóközpont Közgazdaságtudományi Intézet. <https://kti.krtk.hu/wp-content/uploads/2018/11/MTDP1827.pdf>.
- Némédi Dénes (1985). *A népi szociográfia, 1930–1938*. Gondolat.
- Ostiguy, Pierre (2017). Populism: A Socio-Cultural Approach. In Kaltwasser, Cristóbal Rovira; Taggart, Paul; Espejo, Paulina Ochoa és Ostiguy, Pierre (szerk.), *The Oxford Handbook of Populism* (73–97). Oxford University Press.
- Sajó Dávid (2020). A nagy raktárkoncerttrükk: segítségbe csomagolt NER-nyomulás. *Telex*, 2020. október 16. <https://telex.hu/belfold/2020/10/16/raktarkoncert-antenna-hungaria-konnyuzene-tamogatas>.

- Sajó Dávid (2021). Zenélhetnek, csak jó lenne még hozzá egy fotó a helyi fideszessel. *Telex*, 2021. szeptember 8. <https://telex.hu/komplex/2021/09/08/oszi-hacacare-fidesz-mutyi-koncert-1>.
- Scheiring, Gábor (2020). *The Retreat of Liberal Democracy: Authoritarian Capitalism and the Accumulative State in Hungary*. Springer Nature.
- Szemere, Anna (2001). *Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. The Pennsylvania State University Press.
- Taylor, Mary N. (2021). *Movement of the People: Hungarian Populism, Folk Dance and Citizenship*. Indiana University Press.
- Virágh Enikő és Főző Zsolt (2018). *ProArt Zeneipari Jelentés 2018*. [zeneipar.info/letoltes/proart-zeneipari-jelentes-2018.pdf](http://zeneipar.info/letoltes/proart-zeneipari-jelentes-2018.pdf).
- Wallerstein, Immanuel (2010 [2004]). *Bevezetés a világrendszer-elméletbe*. L'Harmattan.