

Ignác Ádám

Visszatér a múlt

Populáris zene és nosztalgia a késő Kádár-korszakban¹

Absztrakt: Ebben a tanulmányban elsősorban azt vizsgálom, hogy mi a közös azokban a muzsikosokban, akik a hetvenes-nyolcvanas évek Magyarországon már létező zenék újrahasznosításával, a (populáris) zenei múlt reaktiválásával arattak sikereket. Mindezt egy olyan populáriszene-történet kidolgozásának reményében teszem, amely nem műfajok és generációk *egymásutánjára* épül – ahogy azt általában a rockzene trendformáló hatását kihangsúlyozó munkák teszik –, hanem éppenséggel az egyidejűségekre, a visszatérésekre, illetve az egyes műfajokon és stílusokon *belül* megvalósuló különbségekre koncentrálok. Írásomban mindenekelőtt a Hungária együttes munkásságával és a *rock and roll* műfajának különböző magyarországi megjelenéseivel foglalkozom, ezek bemutatásával igyekezvén bizonyítani, hogy a magyar populáris zene történetében bizonyos zeneszámok és műfajok egyszerre több korszakhoz és alkotói-előadói közösséghez is hozzákapszolhatók. Ahhoz, hogy átfogó képet nyerjünk a rock and roll zenei nosztalgiában betöltött helyéről, érdemes abból kiindulnunk és azt elemeznünk, hogy milyen formái léteztek a nyugati zene *utánzásának* és *feldolgozásának* az államszocialista Magyarországon.

Kulcsszavak: zenei nosztalgia, feldolgozások, államszocialista Magyarország, rock and roll, Hungária együttes

¹ Ezúton szeretném megköszönni Vályi Gábornak a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségét.

A Beatlestől Elvisig

1978-ban a Fenyő Miklós vezette Hungária² együttes a Magyar Hanglemezgyártó Vállalattól (a továbbiakban: MHV) lehetőséget kapott arra, hogy *Beatles-láz* címmel elkészítse harmadik nagylemezét, amelyen Beatles-dalok reprodukciói, illetve – egy szám (*Rock and roll verseny*) kivételével – a liverpooli együttes stílusában fogant saját szerzemények szólaltak volna meg (Gesztési és Gesztési 2006: 73–74).

Beatles-feldolgozások lemezre rögzítésével és megjelentetésével korábban (1965–1966 tájékán) már egy-két hazai beatzenekar is próbálkozott,³ ám ezek a felvételre szabott szűkös idő, a szerény stúdiókörülmények, illetve a játék- és énektudás hiányosságai következtében meglehetősen kezdetlegesek voltak, s jelentőségük mindenekelőtt az amatőr ifjúsági zene első időszakának, az úgynevezett koppintós korszaknak a megörökítésében rejlett. Ezzel szemben a Hungária minden tekintetben professzionális produkcióra készült, amelyet az is jelez, hogy a négy akkori alaptag (Fenyő Miklós, Sipos Péter, Szikora Róbert, Kékes Zoltán) mellett a munkálatokban számos ismert vendégművész (például Bergendy István, Friedrich Károly, Gőz László, Dés László) is részt vett, sőt a felvételen a Magyar Állami Operaház zenekarának vonósai is közreműködtek.

De nem ez az egyetlen különbség a beatkorszak és a Hungária szóban forgó produkciói között: funkciójuk, rendeltetésük is alapvetően eltér egymástól. A hatvanas évek első felében ugyanis a beategyüttesek egy élő, hovatovább a pályája csúcsára érkező zenekart próbáltak utánozni. Feldolgozásaik – amelyek közül az elsők már jóval az említett felvételek előtt megszülettek – részben egy új zenei játékmód-stílus elsajátítását és saját zenei identitásuk kielégülését szolgálták, részben pedig azt, hogy a populáris zene legújabb, az államhatalom által felügyelt magyar nyilvánosságban akkor még csak korlátozottan megismerhető nyugati trendjeit a lehető legkisebb fáziskéséssel közvetítsék a magyar fiatalok felé. Ezzel szemben a hetvenes évek közepére a Beatles zenéje már az államszocialista Magyarországon is széles körben elérhetővé vált, maga az együttes ugyanakkor *halott* volt, vagyis műveik újrajátszása leginkább a múltbeli sikerek megidézésére, az emlékezésre, a rajongókban keletkezett érzelmi vákuum kitöltésére volt alkalmas. Arra, hogy a felvételek készítésekor a Hungária előtt is ilyesfajta célok lebeghettek, a legszemléletesebben az 1978-as nagylemez egyik saját dala, a *Visszatér a múlt* világíthat rá. A szám szövegéből idézett alábbi sorok akár mottóként is szolgálhatnak az album egésze számára. A szövegben tapasztalható tartalmi fordulópont – a múltból a jelenbe való megérkezés pillanatát – a zene is hangsúlyozza azzal, hogy az akusztikus gitár akkordfelbontásaival megrajzolt, melankolikus alaptónus az „És visszatér a múlt, ó igen” kezdetű sornál kifényesedik, és a dob belépésével a szám új lendületet vesz:

Az éj lassan leszáll, szobámban ég még a fény.
Az álom elkerül, nem alszom én.
Egy hangra gondolkodok, mit rég nem hallottam már.
Oly szép volt a dal, de már messze, távol száll.
A lemez véget ért, a korong lassan leáll.

² Nevét az együttes egy idő után ékezetek nélkül (Hungaria) is használta. Az egyszerűség kedvéért a következőkben megmaradok a magyaros írásmódnál.

³ Például Atlantis: *Atlantis Együttes*, EP 7309, 1965 (*I Should Have Known Better*); Metro: *Help / You Know You So Misty*, SP 295, 1966.

Egy kort idézett a dal, de vége már.
Úgy tündökölt a múlt aranylón, mint a napkirály.
S a négy hódító újra győzelmes úton jár.
És visszatér a múlt, ó igen, visszatér a múlt.
És a négy srác tiszta éneke szívünkben rendet teremt.
Valahogy ez kellett nekünk, a szeretet együtt jár velünk.
És erőt ad mindenkinek, aki élni szeret.

Az itt megfogalmazott „programra” a zenekar azzal is ráerősített, hogy a teljes albumot tudatosan a Mersey-parti együttes zenéje köré építette. (Vagyis másképp járt el, mint a „koppintós” beatzenekarok, amelyek kislemezein a Beatles-dalok mellett rendszerint a korszak más népszerű előadóitól is szerepeltek slágerek.) Ráadásul a lemezen megjelenő tételeket hosszú évek során, klubkoncertek és vendéglátóipari fellépések tucatjain dolgozták ki, amelyeken nemcsak a Beatles dalainak lehető legpontosabb reprodukciójára törekedtek, de színpadképben és imázsban is igyekeztek lemásolni a szigetországiakat; ez utóbbi törekvésük az egyik 1978-as kislemezük borítóján is visszaköszön, amely ugyanabban a beállításban ábrázolja a zenekari tagok portréját, mint ahogy az az egyik ikonikus Beatles-lemezborítón (*A Hard Day's Night*) látható. Ezek alapján okkal tekinthetjük a hetvenes évek Hungáriáját az első *tribute zenekarok* egyikének (vö. Gregory 2012), amely értelmezést az sem gyengíti, hogy műsorok és lemezük a Beatles modorában írott saját számokat is tartalmazott; a Beatles zenei-színpadi stílusának professzionális imitációi⁴ vagy paródiái⁵ lényegében egyidősek az első feldolgozásokkal és reprodukciókkal, és gyakorta ezekkel egy műsorban szerepeltek.

A rockzenei paródiák – például a humoristák alkotta Gúnya együttesnek köszönhetően – a hetvenes évek második felében már a magyarországi populáris kultúrában sem számítottak teljesen ismeretlen jelenségnek, ám a zenei múlt sikereit feltámasztó előadók egyelőre csak szórványosan voltak jelen a hazai színtéren. Ebben az időszakban a Hungária is főleg külföldön (mindenekelőtt az NDK-ban, majd később az NSZK-ban) volt keresett (Gesztési és Gesztési 2006: 64–68).

A szóban forgó produkciójuk is elsősorban nemzetközi kontextusban volt értelmezhető, sőt valószínű, hogy az a magyarétól eltérő logikát követő zenei piacokra készült. A *Beatles-láz*, még ha minőségét tekintve nem is, tartalmi és esztétikai szempontból remekül illeszkedett azon *pótlékok* sorába, amelyek a nyugati szórakoztatóiparban már röviddel azok után felbukkantak, hogy a Beatles 1970-ben bejelentette a megszűnését. A tribute zenekarok az ébredő Beatles-nosztalgiaának csak az egyik lehetséges megvalósulását jelentették;⁶ hasonlóan jelentősek voltak a Lennonék slágereiből összeállított *best of* válogatások,⁷ illetve

4 Lásd például a The Knickerbockers „Lies” című számát 1965-ből.

5 Az egyik legjobb, jóllehet már a hetvenes évek végéről származó példát az Eric Idle nevével fémjelzett, *All You Need Is Cash* című filmben megjelenő fiktív együttes, a The Rutles dalai jelenthetik.

6 Shane Homan (2006: 6) szerint az első komolyan jegyzett emlékenekarok világviszonylatban is csak a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján jelentek meg: az általa említett együttesek közül a The Bootleg Beatles és a The Beatnix játszott Beatles-feldolgozásokat. Ennek fényében figyelemre méltó, hogy a Hungária vagy a frankfurti illetőségű, nyugatnémet The Beatles Revival Band már az évtized közepén ilyen irányba kísérletezett.

7 Ezek sorát egyenesen a Beatles tagjai által alapított Apple Records indította el az 1962–1966 közötti időszak slágereit tartalmazó, úgynevezett „vörös albummal” (*The Beatles – 1962–1966: The Red Album*, 1973), illetve a „kék albumnak” nevezett folytatással (*The Beatles – 1967–1970: The Blue Album*, 1973), amelyekre a zenekar utolsó menedzsere, Allen Klein válogatta össze a dalokat.

az olyan musicalek és más zenés színházi produkciók, amelyekben a színpadi események a Beatles zenéje és a zenekar története körül forogtak.⁸

A kádári Magyarország populáris zenéjének történetéből azonban számos olyan eset ismerünk, amikor a legfrissebb nyugati trendek közvetítői – olykor különböző politikai vagy kulturális sajátosságokból következően, olykor személyes rivalizálások vagy érdekellentétek okán – nem vagy nem azonnal találták meg a helyüket a hazai színtéren. A Beatles-Hungáriával is így történt: az MHV megtagadta az elkészült nagylemez kiadását, és a felvett anyagból mindössze három kislemezt⁹ jelentetett meg.¹⁰

Miután arra még a piaci és politikai szempontok együttes érvényesítésében gondolkodó MHV történetében sem sok példát találni, hogy a tetemes költségekkel járó stúdiómunkálatok után egy album nem jelenik meg, a Hungária váratlan kudarcára az irántuk ez idő tájt kevés érdeklődést mutató zenei sajtó is felfigyelt. Az MHV döntését boncolgató elemzések közül alighanem az ismert zeneszerző és újságíró, Tardos Péter írása foglalja össze a legplasztikusabban, hogy – az Erdős Péter és Fenyő Miklós között húzódó, sokszor felemlegetett személyes ellentétén túl – milyen tényezők miatt nem látták a Hungária helyét a korabeli szórakoztatóipari struktúrában. Tardos a lemezgyártól megkapott felvételek birtokában fogalmazta meg sommás véleményét:

A hazai (de a külföldi is) rock műfaj élgárdája gyakorlatilag ugyanaz, mint egy évtizede, gyarapodó zenei tudással, az új technika derék meglövagolásával. Csakhogy a Hungária nem vette igénybe a technika nagy pénzért kínált lehetőségeit. A mai felállása, két gitár, dob, ének, nem nyújt más lehetőséget számára, mint teljes erővel felkapaszkodni a zenei nosztalgia imbolygó-keskeny deszkájára. És, ha erre a deszkára nagy betűkkel azt pingálták rá, hogy Beatles, akkor ez azt jelenti, hogy minden energiájukat ennek a muzsikának a szolgálatába állították, és félgőzre eresztették a Hungária hajóját. Ez hallható a hangversenyeiken, a megjelenésre nem kerülő nagylemez anyagán. Felvetődik a kérdés: van-e szükség egy az egyben angol nyelvű Beatles-felvételekre, a Hungária előadásában? Az én válaszom: nincsen!

– írta arra hivatkozva, hogy Magyarországon immár a Beatles eredeti felvételei is nagy számban elérhetők. Tardos ezek után egyetlen lehetőséget látott arra, hogy a Hungária megmaradjon az akkori repertoárjánál:

ha (...) ma divatos diszkó átdolgozásokat készítene a Lennon–McCartney-dallamokra, azt szívesen venném. Persze, ahhoz nagyobb létszámú zenekar és énekkar kellene (Tardos 1978: 36–37).

Tardos tehát két dolgot is számonkért a Hungárián: azt, hogy „historikus” hangszereléssel és előadásmóddal kísérletezzenek, nem aknázva ki a modern technika adta lehetőségeket, és azt, hogy kreativitásukat nem a saját stílusuk fejlesztésére használják. A zenei nosztalgia terepét pedig ingoványosnak és „keskenynek” minősítette, vagyis érzékeltette annak jelenlétét, de azt a legkevésbé sem tekintette meghatározónak és trendfordítónak.

8 A legkorábbi ilyen tematikájú musicalt a brit Willy Russell jegyezte (*John, Paul, George, Ringo... and Bert*, 1974), a műfaj legismertebb darabjai (például *Rain: A Tribute to the Beatles*, 1975; *Beatlemania*, 1977) azonban nem Európában, hanem a New York-i Broadwayn futottak.

9 Hungária: *A Hard Day's Night / I Want to Hold Your Hand*, SPS 70322, 1978; Hungária: *Rock and Roll verseny / Drága kis barátnőnk*, SPS 70323, 1978; Hungária: *She Loves You / I Should Have Better / Mr. Postman / Help!*, SPS 70324, 1978. (Ez utóbbi kislemez jött ki a Beatles lemezét imitáló borítóval.)

10 A teljes anyag csak jóval a rendszerváltás után, 1997-ben jelent meg, CD-n: Hungária: *Beatles-láz*, HCD 37425, 1997.

Ma már tudjuk, hogy alig két évvel később az új tagokkal (Novai Gábor és Dolly) kibővülő Hungária együttes szinte a semmiből az ország egyik legnépszerűbb, a szakma által is elismert együttesévé vált, 1981-ben megnyerte a Tánc- és popdalfesztivált, a nyolcvanas évek elején gyors egymásutánban kiadott három nagylemeze¹¹ pedig több százezer példányban kelt el. Ez a zenekar azonban már nemcsak felállásában különbözött a hetvenes évek Hungáriájától, hanem koncepciójában és stílusában is: a Beatles *előtti* időket, az ötvenes-hatvanas évek fordulójának időszakát is felfedezte magának, azt a korszakot, amikor a nemzetközi zeneipar trendjeit még Amerika és a rock and roll műfaja formálta.

A rock and roll újrafelfedezésének, amelyet a visszaemlékezések szerint elsősorban a zenekar németországi kapcsolattartója (menedzsere), Michael Siegel szorgalmazott (Fábián 2018), az idő tájt szintén megvoltak a nemzetközi előzményei. A hajdani rock and roll sztárok (Bill Haley, Little Richard, Chuck Berry stb.) sorozatos visszatéréseivel és a futószalagon érkező nosztalgiafilmekkel (például *American Graffiti*) már a hatvanas évek legvégén megkezdődő folyamat (vö. Shumway 1999) Elvis Presley 1977-es halálát követően vált igazán látványossá, ami az Elvis-imitátorok (például Kurt Russel, Billy Craddock) és az ötvenes évek zenéjére fókuszáló emlékenekarok gyors térnyerését eredményezte.

A nyugati párhuzam – az ötlet időszerűsége – azonban aligha magyarázza a Hungária hirtelen jött hazai sikerét egy olyan közegben, amelyben a Beatles-tribute a közelmúltban megbukott, és amelyben a rock and roll visszatéréséhez ugyanekkor legfeljebb olyan, jórészt marginális események kapcsolódtak, mint amilyen Sid Levin és Bob Abel *Let the Good Times Roll* (magyarul: *Régi idők rockzenéje*, 1973) című filmjének 1976-os budapesti vetítése volt (Tardos 1976: 37). Az ötvenes évek amerikai rock and rollja időben és térben is távolabbra mutatott a hatvanas évek elejének és közepének Nagy-Britanniájánál, amely elsődleges igazodási pontként szolgált a magyarországi pop-rock zene számára. A közkedvelt magyarázat szerint ez a távolság, illetve a műfaj hazai hagyományainak a hiánya tette lehetővé, hogy a Hungária új műsorát újdonságként lehetett eladni vagy „fergeteges iróniaként” lehetett értelmezni (vö. Kappanyos 2017: 55).

A következőkben én viszont amellett érvelek, hogy a Hungária rock and roll show-ja azért lehetett sikeres, mert sokkal jobban illeszkedett a *magyar szórakoztató zene* hagyományaihoz, mint azt a Beatles-műsor tette. A kulcs az új produkció *hibriditásában* keresendő.

Már az a döntés a hibriditás irányába mutatott, hogy Fenyőék nem egyetlen előadóit, hanem egy sokszereplős színteret, egy egész korszakot és stílust próbáltak megidézni. Ráadásul e stílus határait időbeli és esztétikai tekintetben is rendkívül rugalmasan kezelték, így műsorukba a rock and roll alaprepertoárját jelentő, ötvenes évek közepén született slágerek mellé jóval későbbi, eltérő stílusú-karakterű dalokat is felvettek. És saját dalaik (parafrázisaik, stílusimitációik) is a show sokszínűségét szolgálták, amelyekben a legkülönbözőbb, a beat-rock tradíció túlmutató átfordítási és újrahaznosítási praktikáknak is teret engedtek. Mindemellét az egységes színpadképet is tudatosan megbontották: a zenekar tagjai bevallottan eltérő zenészegetiségeket igyekeztek megformálni és kifigurázni, egyszerre „ál-lítva színpadra” Elvist, Little Richardot és Paul Ankát – és Dolly érkezését követően néhány női sztárt (például Wanda Jacksont vagy Brenda Lee-t). Szorosan ehhez kapcsolódik, bár

¹¹ Hungária: *Rock and roll party*, SLPX 17645, 1980; Hungária: *Hotel Menthol*, SLPX 17684, 1981; Hungária: *Aréna*, SLPX 17743, 1982.

kevesebb szó esik róla, hogy az új Hungária előzenekara az első időkben az ötvenes-hatvanas évek slágereiből válogató nosztalgiazenekar, az 1979-ben alapított Old Boys volt;¹² ahogy arról is, hogy műsoraiknak eleinte egy angol nyelvű Elvis-blokkal Komár László is állandó szereplője volt. Utóbbival a zenekar ismét csak a Beatles előtti időkre tekintett vissza – és a hazai rockzene koppintós korszakának kezdeteit idézte meg –, hiszen Komár 1962 és 1964 között Budapest egyik legnépszerűbb amatőr együttesének, a Scampolónak volt a frontembere, amelynek repertoárján a riválisokénál jóval nagyobb számban szerepeltek rock and roll feldolgozások és stílusimitációk (Zoltán 2004, különösen 44–50). (Később Komár blokkja kikerült a műsorból, az Elvis-dalok reprodukcióit onnantól Fenyő és a zenekar alaptagjai énekelték.) Ha csak a feldolgozott-adaptált számok listáját vesszük alapul, jól látszik, hogy a Hungária műsora a kommersz „könnyűzene”, de ugyanakkor a hatvanas évek zenei ellenkultúrája irányába is nyitott volt. A Hungária műsorából azonban hiányzott az ellenkulturális elem, az irányított üzenet: a *Hotel Menthol* lemezbemutató koncertje előtt maga Fenyő Miklós nyilatkozta azt, hogy együttese elsősorban *szórakoztatni* akar, és a fellépés erejéig *megszabadítani* hallgatóit a mindennapi gondjaiktól.¹³

A Hungária rock and roll show-ja, bár külsőségeiben, szövegvilágában és persze zenéjében az ötvenes-hatvanas évek Amerikájára reflektált, valójában tehát a magyar zenés szórakozás közelmúltjához való visszanyúlás lehetőségét kínálta. Visszanyúlást ígért a zenekar saját múltjához: a hatvanas évek második feléhez, amikor a Hungária egyszer már figyelemre méltó eredményeket ért el a rock and roll *magyarosítása* terén, olyan szerzemények révén, mint a befolyásos slágerszövegíró, S. Nagy István szövegére írott „Csavard fel a szőnyeget” (1968) vagy a Fenyvesi Gabi táncdalénekekkel lemezre rögzített „Ha szól a rock and roll” (1968). Másfelől viszont a beat-rock korszak *előtt* bevett populáris zenei gyakorlatok irányába épített hidat. Ebben az építkezésben ráadásul „segítői” is akadtak: mindenekelőtt a hagyományos tánczene képviselői, akik szintén a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójától kezdve fordultak intenzíven a saját múltjuk felé, és akik a Hungáriához hasonlóan inkább kárvallottjai, mintsem kedvezményezettjei voltak annak a folyamatnak, amelynek eredményeképpen a *koncert- és pódiumzeneként* viselkedő hazai beat-rock vált a populáris zenei színtér meghatározó irányzatává.

Vajon milyen okai lehetnek annak, hogy a magyarországi zenei nosztalgia első hullámát *túlélők és visszatérők*, és nem a múlt zenéje iránt rajongó fiatalok indították útjára? S vajon miért a rockzenétől eltérő alkotói és feldolgozó gyakorlatok kerültek ekkor előtérbe, amelyek az ötvenes években és a hatvanas évek elején egyszer már népszerűek voltak? Esetleg ki-mutatható-e mélyebb, a zenein túlmutató hasonlóság vagy egyezés az így megidézett korszakok és a nyolcvanas évek között? E kérdések megválaszolása reményeim szerint az elbeszélte történet *helyi sajátosságait* is előtérbe helyezi, árnyalva azokat az értelmezéseket, amelyek a magyarországi zenei nosztalgia megindulását (is) a nyugati trendek változásaihoz kötik.

A tanulmány absztraktjában már röviden említettem, hogy a zenei múlt újrahasonosításából élő zenészek történetének feltárása segítségünkre lehet egy olyan populáriszene-történet kidolgozásában, amely nem – a kreativitás, a társadalmi küldetés és a kommersztől való elhatárolódás mítoszára építő – rockideológiák mentén, hanem különböző zenészhabitusok és alkotói-előadói tradíciók összehasonlításával íródik. Egy ilyen történetben ugyanis a pop- és

12 Lásd az együttes honlapját: <http://www.oldboys.hu/>.

13 *Hungária koncert*, rendezte: Koltay Gábor, 1982. https://www.youtube.com/watch?v=I_Yv9CWnpYE.

rockzene képviselői nem állnak élesen szemben a populáris zenei színtér más szereplőivel, miután a különbségek az egyes kategóriákon, műfajokon belül valósulnak meg. E munkához – és már az eddig hivatkozott zenei példákkal is ezt próbáltam bizonyítani – az egyik legfontosabb eszközt a nyugati (nyugati irányból globalizált) populáris zene utánzásának, a zenei feldolgozás gyakorlatának az elemzése jelentheti. A feldolgozások sokat árulhatnak el azzal kapcsolatban, hogy az eltérő nemzetközi trendek *miképpen, milyen módosulásokkal* voltak jelen a hazai zenei színtéren, de a játékmód változásairól, illetve a zenészek felfogásának alakulásáról is kellőképpen tájékoztathatnak (vö. Marc 2015; Neal 2009; Ware 2015). És nem utolsósorban azt is jelezhetik, hogy a politika és az ideológia az államszocializmusban mikor, milyen mértékben próbálta szabályozni a nyugati zene terjedését és a domesztikáció irányait.

Alapvetően két habitust és előadói gyakorlatot próbálok az alábbiakban megkülönböztetni, azt feltételezve, hogy a zenei nosztalgia folyamatát Magyarországon nagyrészt a második típus működtette.

1) Az első típushoz azokat sorolom, akik erős zenei identitással rendelkeztek, jobbára egyetlen alkotó, stílus vagy műfaj elkötelezettjei voltak, és még mások kompozícióit is saját karakterük kiérlelésére és saját zenei hangjuk megtalálására használták. Többek között azok a rock- és jazz-zenészek a tagjai ennek a csoportnak, akik a hatvanas évek második felétől a saját szerzeményeik, illetve az azokban megfogalmazott üzenet révén teljesebbek ki, amit elsősorban önálló koncerteken tártak a hallgatóik elé.

2) A második típus esetében nem létezett egy ilyen jól megragadható identitás, a kreatív tényezőt itt az *alkalmazkodás*, a folyamatos átalakulás, az ötletes újrahasznosítás jelentette. Az ilyen muzsikások repertoárjait jellemzően a *zenés szórakoztatás*, illetve a *vendéglátóipar* törvényei (és helyszínei) alakították, amelyek eleve megkövetelték a karakterek és műfajok sokszínűségét. Természetesen e zenészek is felléptek koncerteken, de a zenés klubestek, a bálók, az esztrádműsorok, az éttermek legalább ilyen fontos helyszíneit képezték művésztüknek. Fontos megjegyezni, hogy a később saját repertoárt fejlesztő beat-rock zenészek egy része is ilyen muzsikusként indult, sőt a beatzenekarok tagjainak némelyike a későbbiekben sem tudott ettől a habitustól elszakadni, még akkor sem, amikor ez az önálló magyar rockzene által dominált színtéren marginalizálódással, lemorzsolódással fenyegetett.

A hatvanas évek nyilvánosságában, az alkalmazkodás képességét, a hibriditást, illetve a műfajok és előadásmódok közötti fluktuációt támogató nagy televíziós fesztiválok és vetélkedők (például az első Táncdalfesztiválok) idején e két típus még sokkal inkább egymás mellett, egymással összefogva létezett; szétválásukra a rock (és a valamivel korábban kibontakozó modern jazz) kínálta, újszerű koncertformák megjelenése adott először lehetőséget. A megélhetés érdekében persze sokan ezt követően is *kettős életet* éltek: koncert- és hakenizénzként is rendszeresen felléptek. A professzionális magyar jazz és rock történetének számos sikeres képviselője játszott időszakos, szezonális jelleggel a vendéglátásban, vagy vett részt művelődési házakban, bel- és külföldi rendezvényhelyeken szervezett esztrádműsorokban. A kreatív mozzanatra koncentrálna mégis látható, hogy mely zenészek húztak inkább az első és második típushoz, és hogy a rock hatvanas évek végétől tapasztalható előretörése egyértelműen az első típus képviselőinek kedvezett. Ugyanakkor viszont a második típus képviselői közül sokan háttérbe szorultak, és csak a nyolcvanas évek elején, a rockzene hatásának halványodásával tértek vissza, a legkülönbözőbb csatornákon keresztül: valaki a hagyományos tánczene és az akkortájt divatossá váló diszkó berkein belül, valaki pedig éppen a rock álruhájában.

Az időzítés

Ebben az alfejezetben néhány olyan társadalom- és kultúrtörténeti fejleményre szeretném felhívni röviden a figyelmet, amely megítélésem szerint a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóját alkalmas időponttá tette a magyarországi zenei nosztalgia felvirágozásához és az alkalmazkodó muzsikások visszatéréséhez. Látszólag különböző témákról van szó, amelyek mégis számos ponton találkoznak egymással.

A rock válsága

Az 1970-es évek végére világszerte megszorodtak azok a vélemények, miszerint másfél-két évtizednyi tündöklést követően a rockzene fejlődése *megtört* és a műfaj komoly *válságba* jutott. A rock válságáról – haláláról – a korszak magyar zenei szaksajtójában és a populáris kultúra jelenségeivel foglalkozó hazai tudományos értelmiség munkáiban (Boris 1979; Klaniczay 2003 [1980]; Hadas 1983) is olvashatunk. Pedig zenei téren – ha csak a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján aktív hazai együttesek számából és a lemeztermésből indulunk ki – nem igazán mutatkoztak a hanyatlás jelei. Jóllehet a budapesti Nemzeti Sportcsarnokban megtartott 1981-es emlékkoncertjével a klasszikus felállású Illés együttes szimbolikusan is lezárta és múlttá minősítette a hazai beatkorszakot (Mátyás 1981), a kemény rock, a punk és az alternatív irányzatok éppen ekkoriban indultak virágzásnak, és a rockzenei mainstream sem tétlenkedett: a nagylemez (vagyis az LP) térhódításával egyre-másra születtek a koncepciózus albumok, de a progresszív rock, illetve space rock szubzsánerek utánpótlása is folyamatos volt.

Már ezek alapján sejthetjük, hogy egy a beat-rock zene (vélt) társadalmi rendeltetésével és ezzel összefüggésben a műfaj – a zenészek, a rajongók és a sajtó által alakított – önképével kapcsolatos problémával állunk szemben. Ezt a zenét ugyanis kezdetektől fogva egyfajta *ellenkultúráként* értelmezték, amely különleges státuszát a kommersz kultúrával és a magaskultúrával való szembefordulásának köszönhette, valamint annak, hogy új közösségeket épített, és hogy teret adott a fiatalok önkifejezésének, illetve a fennálló gazdasági, politikai, társadalmi renddel szembeni véleménynyilvánításnak, kritikának. Ez az értelmezés azonban a hetvenes évekre *kétszeresen* is tarthatatlanná vált, a rock ugyanis, miután néhány év leforgása alatt a populáris zenekultúra egészét meghatározó, globális metanyelvvé változott, a hidegháborús nyugaton és keleten egyaránt eltávolodott a neki tulajdonított eredeti célkitűzésektől. Magyarországon például a beat- és rockzenészek egy zeneileg és szociológiailag is jól körülhatárolható csoportja – amely néhány évvel korábban még az egycsatornás hazai nyilvánosságban való tartós megtapadásért küzdött, és ennek érdekében különböző kompromisszumokat is kötött a politika és a szórakoztatóipar képviselőivel – végleg kilépett az árnyéklétből, és egyértelműen a zenei *mainstream* részévé vált. Hasonlóan ahhoz, ahogy ez a Fal túloldalán történt, e zenészek is megindultak a *professzionizálódás* útján, és művészetüket technikai és esztétikai értelemben is magasművészetként interpretálták, a klubokból a „pódiumokra” költöztetve produkciójukat, amivel viszont meglazították korábbi társadalmi kötelekeiket, és megszűntek „nemzedéki” zenészeknek lenni. A professzionizálódás másik következménye – és a jelen tanulmány szempontjából most ez a fontosabb –, hogy a rockzenei produkciókban egyre nagyobb szórakoztatóipari potenciál rejtett, és ezt jó néhány muzsikusi is használta, folyamatosan keresve a rock és a kommersz

közeledési lehetőségeit. Így viszont az *ellenállás*, a társadalomkritika jórészt az extrémebb irányzatokra maradt, amelyek mögött azonban már korántsem rendeződtek olyan egységbe a rajongók, mint azt egy évtizeddel korábban mondjuk a beatzene esetében tették.

Az ifjúsági ellenkultúra jövőjét és a rockzene hegemoniáját féltőket különösen azoknak a jelenségeknek az előretörése töltötte el aggodalommal, amiket – Klaniczay Gábor fogalmát kölcsönvéve – *szuperkommersznek* (Klaniczay 2003 [1980]) nevezhetünk: mindenképp előtt a formai megoldásait és technikai hátterét tekintve magas igényű, ám zenei és tartalmi szempontból rendre elmarasztalt diszkózenéjé (vö. Gyulai és Lukács 1979), illetve az olyan, nemkülönbön professzionális kísérleteké, amelyek az ötvenes-hatvanas évek ifjúsági kultúrájának jelszavait, kellékeit használták szórakoztatózenei termékek létrehozására. Ez a leírás éppenséggel a Hungáriára is állt, akik, mint már utaltam rá, a rockzenei idiómán belül akartak szórakoztató zenét létrehozni (vö. Hadas 1983: 74).

Az efféle, jellemzően nyugati rockideológiák által fűtött hazai diskurzusoknak az a különös pikantériája, hogy éppúgy az értékes és értéktelen populáris zene kettősét hirdették, mint ahogy azt a szocialista kultúrpolitika vezetői és ezzel összefüggésben a populáris zene körül kialakuló tudományos-értelmiségi viták működtetői, illetve a populáris zene első hazai kutatói az ötvenes évek végétől kezdve tették (Ignác 2020). Ráadásul az értékes populáris zenéhez ez utóbbi csoportok által hozzákapcsolt tulajdonságok között ugyanúgy megtaláljuk a közösségépítést vagy a jelen (szocialista) társadalmára aktualizált üzenetet, mint a professzionális játéktudást, a slágerek banális zenei megoldásaitól való elemelkedés képességét vagy a hangvétele frissességét. Ez a régi generáció – ebből következően – a jelen társadalmi valóságától való elfordulást, a *nosztalgiázást*, a zenei konzervativizmus jelenségeit egyértelműen a szórakoztató „könnyűzenéhez”, a slágerek világához társította (Lévai és Vitányi 1973), és mint ilyen nem találta a kultúrpolitikai célok megvalósítására és támogatásra méltónak. (Más kérdés, hogy a kommersz szórakoztató zene ettől függetlenül is elidegeníthetetlen részét képezte a korszak populáris zenei kultúrájának.)

Az, hogy a szocialista kulturális és politikai elit a hatvanas években még folyamatosan kereste a népművelési célok közvetítésére alkalmas, akár a magasművészet irányába is ablakot nyitó nép- és tömegművészeti alkotásokat, bizonyosan hozzájárult ahhoz, hogy a magas-alacsony, értékes-értéktelen megkülönböztetések a hetvenes évekre a hazai populáris kultúrától sem voltak idegenek. Ebben az évtizedben a hatalom immár díjakkal és elismerésekkel¹⁴ is jelezte, hogy az egykori zenei ellenkultúra azon tagjait – például Presser Gábort vagy az Illés együttest –, akik az egyszerűséget és népszerűséget a technikai kivitelezés tökéletességével, zenei tudással ötvözték, bizonyos mértékig az állami kultúra részének tekinti. De eközben, az évtized közepétől, már a szórakozás szocialista kultúrában való létjogosultságát is kénytelen volt elismerni, az évtized végétől pedig egyre inkább fogytán volt a szocialista kultúra és értékrendszer kizárólagosságába vetett hite. Mindez paradox módon oda vezetett, hogy abban az időpillanatban – a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján –, amikor valóban létrejött egy olyan populáris zenei elit, amely magára is elitként tekintett, a politika már egyedül a deviancia terjedésének, a nyilvános balhéknak a megakadályozását tekintette feladatának, márpedig a nyiladozó zenei nosztalgiához kapcsolódó események, akárcsak a zenés szórakozás hagyományos megnyilvánulásai, ilyen szempontból semmilyen veszélyt nem jelentettek számára.

¹⁴ Itt többek között Presser Gábor és Szörényi Levente Erkel-díjai (1977 és 1983) vagy az utóbbi SZOT-díja (1981) említhetők meg.

Amiről az imént szó volt, már egy általánosabb, a korabeli politikai-kulturális berendezkedés egészét érintő problémához vezet tovább. A *hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között* című könyvében György Péter amellett érvel, hogy az a politikai-esztétikai konszenzus, amely a magyar kultúrát a megelőző három évtizedben meghatározta, épp a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójára kezdte végleg érvényét veszteni (2014: 11–15; 45–46). Úgy is fogalmazhatunk, hogy a szocializmus eszméje *válságba* jutott. Bár a politikai fordulat egyelőre elképzelhetetlen volt, ekkorra egyre többen kérdőjelezték meg a szocializmus *jövőbe* vetett bizonyosságát és a rendszer változtathatatlanságát. A rendszer utolsó évtizedére a korábbi népművelési elvek és tudományos-művészeti kánonok mind kevésbé érvényesültek, s tervesztésüket egyfajta pluralizálódás, illetve sokáig tabusított témák és beszédmódok (újbóli) megjelenése kísérte. A gazdasági szabályzók ezzel párhuzamosan zajló átalakításával (leépítésével), a folyamatos piacosodással pedig a magánszektor, a magánszféra is jelentősen bővülni kezdett, aminek hatásai ismét csak a kultúra területén (például az egyéni ízlés és érdeklődés szerepének felértékelődésében) mutatkoztak meg a leglátványosabban (vö. K. Horváth 2019).

E változások természetesen a műtfeldolgozásban is éreztették a hatásukat, hiszen az államhatalom pozícióinak meggyengülésével már nem kellett mindenáron és folyamatos jelleggel – a jövő érdekében – átírni a múltat. A történettudomány például a nyolcvanas évekre olyan korszakok – a Horthy-éra, az ötvenes évek sztálinista diktatúrája vagy a kádári konszolidáció évei – felé is új érdeklődéssel fordult, amelyeknek a professzionista módszerekkel történő feldolgozását korábban ideológiai szempontok nehezítették (vagy lehetetlennítették el). Onnantól, hogy a közelmúlt eseményeiről nyíltabban és szabadabban lehetett beszélni, a szóban forgó korszakok kultúrájához és művészetéhez való hozzáférés is lényegesen könnyebbé vált. Mindehhez a film bizonyult az egyik legjobb közvetítő közegnek. Hogy szűkebb témánkhoz kapcsolódóan hozunk példákat, talán az 1982-ben bemutatott *Megáll az idő* és *Cha cha cha*, vagy valamivel későbből az *Eldorádó* (1988) című alkotásokat érdemes megemlítenünk, amelyekben a negyvenes és ötvenes évek (illetve a hatvanas évek elejének) jellegzetes hazai és nemzetközi slágerei is hallhatók – a *Cha cha chá*ban épp a Hungária együttes tolmácsolásában.

Nosztalgia és technológia

A rockzene és a szocializmus története felől nézve a nosztalgia felbukkanása nem is értelmezhető másként, mint hanyatlásként, egyfajta válságtünetként. Hiszen mindkét történet háttérben egy olyan modernista-teleologikus időszemlélet munkált, amelyet a jövőbe, az állandó fejlődésbe vetett hit és a múlt meghaladásának a vágya éltetett.

Az orosz-amerikai Svetlana Boym szerint a nosztalgia voltaképpen ezzel az időfelfogással került szembe, és csak annak perspektívájából látszott a modern kultúra logikájával ellentétes jelenségnek. Boym – aki a témát többek között a kései Szovjetunió példáján keresztül vizsgálta – ezzel szemben azt állította, hogy a nosztalgia ízig-vérig modern jelenség, csak a teleologikustól eltérő időszemléletet hoz működésbe, amely a szimultaneitásra, a ciklikus-ságra, a múlt és jelen közötti folytonosságra épül (Boym 2003: 71–73; Boym 2007: 8–10).

Ma már számos kutatás foglalkozik azzal, hogy a zenében, és különösen a populáris zenében az így felfogott nosztalgia, a múltidézés és a zenetörténeti korok szimultaneitásának megjelenése milyen mértékig függ össze (zajlik párhuzamosan) a technológia, vagyis a hanghordozók és a zenelejátszó-hangkövetítő berendezések fejlődésével, illetve ezen eszközök tömeges terjedésével (Hogarty 2017; Reynolds 2011). A hanghordozók terjedése és tökéletesedése sokféleképpen változtatott a zenehallgatási szokásokon, amelyek közül a nosztalgiát alighanem a zeneválasztás korábban elképzelhetetlen szabadsága katalizálta a legnagyobb mértékben. Az élőzenén és rádióadásokon szocializálódott nemzedékekhez képest, akik alapvetően a műsorszerkesztők, a zenészek és végső soron a divatra befolyást gyakorló üzletemberek döntéseinek voltak kiszolgáltatva, a lemezek vásárlói a saját otthonukban, immár tetszőleges sorrendben ugrálhattak a különböző zenetörténeti periódusok között – már ha persze az ezekhez kapcsolódó felvételek (a megfelelő minőségben) a rendelkezésükre álltak.

Ahogy ugyanis a bőség, úgy a hiány is alapvetően meghatározhatta egy zenei piac trendjeit, a kereslet és a kínálat irányait, a globális trendek lokális megvalósulásainak az időpontját. Annak, hogy az államszocialista Magyarországon még a zenei nosztalgia is némileg később jelent meg, mint nyugaton, a politikai és kulturális sajátosságokon túl nyilvánvalóan technológiatörténeti okai is voltak. Ezek az okok aztán természetesen a fogyasztásra, sőt magára a zenélésre is visszahatottak. A lemaradás nem a hetvenes években kezdődött, hanem már jóval korábban. Az 1960-as évek elején például, amikor nyugaton a lemezejátszó már alapvető háztartási eszköznek számított, a magyar lakosságnak még csak néhány százaléka rendelkezett mikrobarázdás lemezek megszólaltatására alkalmas eszközzel (Csatári 2008: 102). A lemezejátszók terjedését az sem segítette, hogy sokáig nem is nagyon volt mit lejátszani rajtuk, a Magyar Hanglemezyártó Vállalat ugyanis meglehetősen megkésve, 1963 után állt csak át a divatjamúlt gramofonlemezekről a modernebb formátumok gyártására (Vályi 2005: 57). Így a kétszer huszonöt perc játékidejű, tehát a kislemezeknél jóval nagyobb kapacitással bíró LP-k is lényegesen később jöttek divatba, mint nyugaton; alighanem ez is hozzájárult ahhoz, hogy az albumok és egyáltalán a nagyobb lélegzetű kompozíciók még a beat-rock zenében is – ahol nyugaton már a műfaj felvirágzása idején alapvetésnek számítottak – csak a hetvenes évektől terjedtek el hazánkban (Radnai 2020). Ennél is fontosabb azonban, hogy amíg lemezeit a Kábel- és Műanyaggyár szerény körülményei között gyártatta, az MHV, ha akarta volna, akkor sem tudta volna a hatvanas évektől egyre tömegesebbé váló hazai igényeket kielégíteni. (Csakis ezzel magyarázható, hogy a magyar nyomtatott és elektronikus sajtóban még a hetvenes évek elején is alig találni lemezekre vonatkozó reklámokat és hirdetéseket, vagy lemezadási statisztikákat.) Ilyen körülmények között értelemszerűen kultúrpolitikai-népművelési szempontok mentén határozták meg, mit adnak ki, az üzleti és népjóléti szempontok pedig másodlagosak maradtak – a mérlegelésnek ugyanakkor közel sem mindig a rockzenekarok voltak a vesztesei. A sokak által keresett, ám művelődési szempontból értéktelennek minősített cigányzene vagy hagyományos tánczene előadóit is minden további nélkül érthették kellemetlen meglepetések. Az pedig, hogy a generációsan eltérő igényekkel, esetleg archív felvételek kiadásával foglalkozzanak, szóba sem jöhetett. Ezen változtatott a Dorogi Hanglemezyár felépülése 1976-ban. Később Erdős Péter, az MHV nagy hatalmú menedzsere is úgy nyilatkozott, hogy 1976 után a kapacitásproblémák rövid idő alatt teljességgel megszűntek, sőt olyan arányú volt ezen a téren a javulás, hogy folyamatos tervezést igényelt, milyen új – akár politikailag nem vagy kevésbé támogatható – anyagokkal tömjék

a kihasználatlan gyártósorokat (idézi Sebők 2002: 221). Márpedig a zenei múlt újrafelfedezése, az archív anyagok újradiadása ebben a helyzetben az egyik legkönnyebb és legkézenfekvőbb megoldásnak tűnhetett. Ezt a feltételezést a nyolcvanas évek eleji lemezkatalógusok átlapozása bőségesen alátámasztja, hiszen ezekben az időkben óriási mennyiségben jelentek meg a néhány évtizeddel korábbi zenei termésből összeállított válogatások, emléklemezek, és akár a korábban tabunak számító korszakok és előadók, így a két világháború közötti idők és a Rákosi-korszak slágerei is újra közkezen foroghattak. És ekkor már volt mivel lejátszani őket: statisztikai adatok bizonyítják, hogy a hetvenes évek végére a magyar háztartások jelentős része már rendelkezett lemezjátszóval és kisebb lemezyűjteményekkel.

Ezzel Magyarországon is adottá váltak a differenciáltabb zenehallgatás feltételei, amire jó érzékkel a Magyar Rádió is reagált, és 1979/1980-tól egyértelműen egy olyan műsorrend kialakítására törekedett, amelyben a különböző korosztályok igényeit a korábbiaknál nagyobb hangsúllyal igyekezett figyelembe venni. Az ekkor futó műsorok között nagy népszerűségnek örvendett *A rock and roll aranykora*, a *Rockarchívum*, a *Nosztalgiahullám* vagy a *Nem csak fiataloknak*, amely műsorok egyfelől az idősebb hallgatókra apelláltak, másfelől viszont azon középkorúakra és fiatalabbakra is, akiknek az ízléséhez nem állt túl közel jelenük pop-rock zenéje (Csatári 2015: 192–202).

Aligha véletlen, hogy az 1970-es évek talán legismertebb diszkó-funk zenekara, az MHV-val és személyesen Erdős Péterrel közeli kapcsolatot ápoló Neoton Família 1977-ben „Köszönjük Mr. Edison” címmel írt egy lemezeket dicsőítő dalt, amelyben a következőkről énekelt:

Ha egy új lemezt veszel,
Amit otthon felteszel,
És a lemezjátszón
Többször végighallgatod

S ha az újat már unod,
Hiszen könnyen megkapod
(...)

A préselt sztárokat
Ma már gyűjtheted, vagy ajándékba adhatod.

Újrajátszás

A zenei nosztalgia kibontakozását segítő társadalom- és kultúrtörténeti okok feltérképezését követően visszatérek a tanulmány első fejezetében megfogalmazott kérdéshez: milyen megfigyelések alapján állíthatjuk, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek fordulója bizonyos értelemben *visszanyúl* a magyar szórakoztató zene egy korábbi periódusához, az ötvenes-hatvanas évek fordulójához? E helyütt igyekszem röviden pontokba szedni, mi közelítheti a két periódust egymáshoz, hogy ezt követően a feldolgozások és átfordítások problémáján keresztül próbáljam tovább boncolgatni a hasonlóságokat és a különbségeket.

1. Mindkét korszak a kultúrpolitika korábbi gyakorlatának fellazulásáról és – ezzel összefüggésben – a populáris kultúrában (zenében) rejlő gazdasági-népjóléti potenciál felfedezéséről szólt.

2. Mindkét esetben a kulturális-népművelési missziót teljesítő, értékes szórakoztató zene – a szocialista realista nemzeti tánczene és az önálló magyar ifjúsági zene – megalkotását célzó utópikus kísérlet futott zátonyra, amelyre 1956 után és a nyolcvanas években is a (közel)múlt zenéjének reaktiválásával, illetve a nyugati zenei trendek fokozottabb importjával és domesztikációjával reagáltak.
3. Mindkét korszakban feltűnően nagy számban vannak jelen a feldolgozások, amelyek azonban inkább a vendéglátóipari (és zenés színházi) gyakorlatot követik, vagyis a megszelídítés, az ízléses átalakítások, a parodisztikus elemek, a show-jelleg kerülnek előtérbe. A kreatív mozzanatot ez esetben egy olyan zenei nyelv kiérlelése jelenti, amely sikerrel elegyíti a trendfordító nyugati populáris zenei irányzatok (elsőként a rock and roll, majd a beat-rock és végül a diszkó-funk) és a mindenkori kommersz „könnyűzene” elemeit, tulajdonságait.
4. A rock and roll mindkét korszakban jelen van, de egyszer sem a rockzenei hagyomány részeként; jelenléte éppenséggel egy sajátosan hazai előadói-átfordítói gyakorlat folytonosságát mutatja meg.

Induljunk ki a legutóbbi állításból, és vizsgáljuk most meg, milyen formákban is volt jelen a rock and roll a magyar populáris zene második világháború utáni történetében.

Itt a rocki! A Nyugat hangjai az 1956 utáni Magyarországon

1949 után a sztálinista Magyarországon a politikai vezetés – a zenetudományi és a zeneszerzői elit bevonásával – egy nyugati hatásoktól mentes, előzetesen meghatározott kompozíciós és esztétikai elvek mentén létrehozható népszerű zene megalkotásán fáradozott. Mindezzel párhuzamosan pedig a nyilvánosság valamennyi fórumáról igyekezett kiszorítani a két világháború közötti magyar és a jazz ernyőfogalma alá vont kortárs nyugati (amerikai) szórakoztató zenét, amelyet zeneietlenséggel vádolt, egyszerűsége és egészséges nemzeti kultúrát mérgező betegséggel, illetve a nyugati hatalmak háborús eszközeinek minősített. Legkésőbb 1953-ra azonban nyilvánvalóvá vált, hogy pusztán adminisztratív és tudományos eszközökkel nem érhetnek el átütő sikereket az ízlésnevelés terén, és nem reménykedhetnek abban, hogy a tiltás, valamint néhány, tervezőasztal mellett született új szerzemény majd egy csapásra felszámolja az alapvetően nyugati mintákat követő magyar szórakoztató zene addigi szerzői és előadói hagyományait. Így – összhangban a Nagy Imre miniszterelnök által 1953-ban meghirdetett új kormányprogrammal, amely a lakosság életszínvonalának haladéktalan javítását helyezte kilátásba – lassanként alábbhagyott a jazzel és a régi „könnyűzenevel” szembeni szigor (Ignác 2020: 121–184).

A szórakoztatózenei repertoár terén mutatkozó hiányt enyhítendő, 1954-től részlegesen visszaengedték a koalíciós idők (1945–1949) idején vagy akár még régebben született slágerirodalmat, illetve megalkották a „jó” vagy „szép jazz”, illetve az „ízléses táncolás” kategóriáit, lehetőséget teremtve arra, hogy az érték fogalma esetenként nyugati zeneművekhez és játékmódokhoz (valamint táncokhoz) is hozzákapcsolódhasson. Elvben tehát már nem komplett műfajok és stílusok estek tilalom alá, hanem csak azon részük, amelyre könnyebben rászűrhető volt, hogy nyíltan szembemegy a szocialista művelődéspolitikai, esztétikai és etikai normákkal. A jazzen belül például a negyvenes években idehaza is virágzó swinget és dixielandet, illetve az e tradicionális stílusok nyelvét felhasználó jazzes tánccenét jellemzően jóval

kevesebb kritika érte, mint a jazz intellektuálisabb irányzatait (például a coolt és a bebopot) vagy az ötvenes évek Nyugat-Európájában nagy népszerűségnek örvendő, ám itthon vadnak és igénytelennek minősített calypsót és boogie-woogie-t (amiket szintén a jazz oldalhajtásainak tekintettek). Az efféle értékválasztások háttérben természetszerűleg ideológiai, művelődéspolitikai és belügyi megfontolások álltak. A gyakorlat (a korabeli zenei kínálat) ugyanakkor innentől inkább az üzleti és népjóléti szempontok érvényesülését tükrözte, az elitélt-megszólt irányzatok ugyanis, ha máshogy nem, akkor átdolgozva, különböző domesztikációs és finomítási munkálatokat követően rendszerint megérkeztek a magyar piacra is.

A korszak hazai slágertermésének igen érdekes darabjai a már egyszer meghaladottnak, majd ismét rendszerkomformnak minősített zenei műfajok és táncstílusok újrafelfedezésére, terjesztésére buzdító dalok. Közülük ezúttal az „Én visszahozom a divatba a foxtrotot” című, Német Lehel által sikerre vitt 1956-os számot emelném külön is ki, amelynek zenéjét egyébiránt az e tanulmányban korábban már emlegetett Tardos Péter szerezte; a dal nemcsak dixielandes hangszerelésével, hanem Szenes Iván meglehetősen didaktikus szövegével is egy jó néhány éve elhagyott zenei és táncdivatot igyekszik feleleveníteni:

(...)

Én visszahozom divatba a foxtrotot,
Mert minden más tánc ósdi,
A pesti ember unja már a sok rockot,
Jöjj foxtrottozni, Rózszi!

Megint ez lesz a dzsessz csuda,
Ezt fújja újra Pest, Buda,
Modern idők új ritmusa megint a fox.
Színházban zengik padsorok,
Ha rádiód bekapcsolod,
Ezentúl ott is csak foxot fogsz!

Ha jobban megnézzük a most idézett szövegrészletet, akkor abban nemcsak a retrográd mozzanatra, a múltidézésére figyelhetünk fel, hanem arra is, hogy a szövegíró egy új divattól, a *rocktól* próbálja a hallgatót eltéríteni.

A rock and roll magyarországi megjelenésével a magyar populáris zene történetét feltáró munkák az eddigiekben szinte egyáltalán nem foglalkoztak; beszámolóik rendszerint annak felelegetésére szorítkoznak, hogy Martiny Lajos kvintettje (a legtöbb munka kizárólag az együttes gitárosának, Kovács Andornak tulajdonítja az érdemet) 1957-ben lemezre rögzítette Bill Haley slágerét, a „Rock Around the Clock”-ot.¹⁵ Pedig a rock and roll nem hiányzott az ötvenes évek magyar szórakoztató zenéjéből, csak éppen sajátos, szűrt formában és szórványosan volt abban jelen; hazai történetének megismerése épp a korszak ellentmondásos viszonyainak megértését szolgálhatja. Egy olyan időszakét, amikor a zenei és kulturális sajtó még *nem tehette meg*, hogy ne ellenségesen közelítsen egy, az egyén szabadságát hirdető, nyugaton is botrányok által kísért, globális divatjelenséghez, amely jelenség meghonosításának kísérletét a politika és a zenei elit mégsem fojtotta el csírájában, hanem helyet talált neki a hazai szórakoztatóiparban.

15 Martiny-együttes: *Itt A Roki / Rock And Roll*, T 7298, 1957.

A rock and roll bizonyíthatóan 1956 körül, a korabeli sajtóbeszámolókat szerint nyugatnémet és osztrák közvetítéssel érkezett meg Magyarországra. A mezőgazdászok szakszervezetének (MEDOSZ) budapesti irodaépületében működtetett Egressy Színpadon 1957 márciusában például több olyan lemezeset is rendeztek, ahol a közönségnek már nyilvánosan is lehetősége nyílt arra, hogy meghallgathassa Elvis Presley és Bill Haley lemezeit (V. J. 1957: 9). Sőt, előbb a *Szabad Ifjúság*, röviddel később pedig az *Ország-Világ* nevű lap fotóriportot is közölt a nyugati rock and roll „örületről” (Gáspár 1957: 17–18). A következő két esztendőben aztán számos kulturális és zenei szakember, illetve újságíró foglalkozott az új zenei és táncjelenséggel a sajtó hasábjain. A korszak politikai viszonyainak ismeretében abban semmi különös nincs, hogy valamilyen formában a témában született cikkek mindegyike megemlékezett a rock and roll bemutatókat Amerikában és Nyugat-Európában övező „botrányokról” és „erkölcstelenségekről”. Annál figyelemreméltóbb viszont, hogy a rock and roll „veszélyeire” a megnyilatkozók többsége ugyanazokkal a retorikai fordulatokkal hívta fel a figyelmet, mint az korábban a jazzel szemben volt szokás: a háború és a betegség metaforáit alkalmazva. A rock and roll hol „kulturális hidrogénbombaként”, az „atomkorszak anarchisztáinak” termékeként, hol „mérgeként”, hol pedig „lelki népbetegségként” tűnt fel. Témánk szempontjából azonban ennél is fontosabb, hogy a műfaj tartalmatlansága, eszmeietlensége, sőt zenei jellemzői (zeneietlensége) miatt is elmarasztalták. Ez utóbbi kritikák középpontjában a rikoltozásra emlékeztető énekhang, a kíséret monotonitása, de mindenekelőtt a dallamok hiánya és kiforratlansága állt, vagyis a rock and roll épp annak volt híján, ami a „szép zene” legfontosabb ismérvének számított. 1957-ben az akkori jazz- és szórakoztatózenei élet egyik legbefolyásosabb alakja, Martiny Lajos egy, a *Magyar Ifjúságnak* adott interjújában éppen azért nevezte a rock and rollt a jazz-zene „különcének”, „felfújtt slágernek”, mert az híján van a „szép jazz” nélkülözhetetlen komponensének: a „szép dallamnak”, amely „értelmet ad” a „vonzó” ritmusoknak. Mert „[a]z igazi jazz: tüzes ritmus és melódia” (Martiny 1957: 5).

Az *Ifjú Kommunista* jóvoltából egy évvel később még a keleti blokk egyik vezető zenei tekintélyének, a zeneszerző Dmitrij Sosztakovicsnak a véleménye is eljuthatott a magyar olvasóhoz, aki ugyanakkor úgy látta, hogy a rock and roll (illetve a boogie-woogie) zenei struktúrája és tartalmi hiányosságai között is összefüggés fedezhető fel:

A „rock and roll” (...) rövid zenei frázisok csereberélése, végnélküli ismételtetése valamilyen hangszeren, vagy akár egész zenekaron. Nincs benne semmilyen dallam, frázis következik frázis után, összekapcsolva egyetlen ritmussal, amelynek csak az a célja, hogy felingerelje és pattanásig feszítse a hallgatók idegeit.

(...) Az eszmeietlen „bugi-vugi”, „rock and roll” (...) a burzsoá kultúra hanyatlását és perspektívatlanságát jelzik. Kívül esnek a zenei művészet határain, mert nincs bennük semmi tartalom, nem fejeznek ki semmit az élő és állandóan fejlődő emberi érzésekből. Csak azt a zenét nevezhetjük művészetnek, amely hűen tükrözi az élet tartalmát, az emberi lélek vívódását, az érzések világát, amely kifejezi a hangulatokat és a törekvéseket, az eszméket és a szenvedélyeket (Sosztakovics 1958: 89).

Azt gondolhatnánk, hogy egy ilyen ellenséges közegben a rock and rollnak semmi esélye nem volt arra, hogy megkapaszkodjon. Ám érdekes módon a kritikusok inkább csak a műfaj változatlan átvételét és a korabeli viselkedési sztenderdekhez mérten ízléstelennek, vadnak tetsző kísérőjelenségeket nehezményezték, ugyanakkor több olyan technikával kapcsolatban is kifejezték a tetszésüket (vagy reményüket), amelyek a rock and roll megszélesítésére és

domesztikációjára irányultak. E technikák egy részét persze a kényszer, az ideológia által szűkösre szabott művészi-alkotói keretek szülték, ám egy másik részük a magyar populáris zene későbbi, az ötvenes évekenél oldottabb időszakában, szabad(abb) döntések eredményeként is megjelent.

A legegyszerűbb megoldásnak az olyan színes műsor-összeállítások tűntek, amelyek az operettől a calypsóig és rock and rollig a legkülönbözőbb műfajok népszerű darabjaiból válogattak, ám amelyekben az előadók (az énekesek [dizőzők] és a hangszeresek) személye valamiféle egységes, a műfaji sajátosságoktól függetlenedő hangzasképet garantált (Papp és Simon 1958a). A budapesti éjszakában az ötvenes évek második felében számos ilyen, az előadás helyszínének sajátosságaihoz szabott *potpourri* futott. De a zenés színházak és kabarék közönsége – elsősorban a zenéhez kapcsolódó tánc mozdulatait kifigurázó – rock and roll *paródiákkal* is gyakorta találkozhatott. Az egyik ilyen paródia a Savoyban Madár Tivadar nevéhez fűződött, akinek a műsorait azonban többször érte kritika banalitásuk, „olcsóságuk” miatt. Sokkal jobb fogadtatásban részesült a Budapesti Varieté alkalmazásában álló Ric Joker előadása; az egykoron Hollandiában és Bécsben is sokat vendégeskedő, több évtizede aktív táncos az egyik korabeli beszámoló szerint maró iróniával „verte el a port a táncőrület megszállottjainak nadrágján” (Papp és Simon 1958b: 27). A „táncőrületnek” azonban nemcsak groteszk-ironikus, hanem művészi feldolgozásai is léteztek. Az ilyen koreográfiák meghonosításáért maga Gyenes Rudolf is kardoskodott, ezúton is bizonyítani akarván az akkoriban egyre többek által osztott szlogent: „nincs izléstelen tánc, csak izléstelen táncos” (Gyenes 1957: 5).

Az itt felsorolt példák mindegyike az absztrakció és a megszelídítés irányába mutat. És ugyanazt a vonalat erősítik a korszak felvételeken megőrzött rock and roll feldolgozásai. Az egyik legbeszédesebb példa a talán legismertebb: a Martiny-együttes 1957-es felvétele, amelyen a „Rock Around the Clock” instrumentális változatát hallhatjuk. Ez a felvétel éppen arra világít rá, hogy ugyanaz a zenei alapanyag teljesen különböző alkotói-előadói hagyományokhoz is hozzákapcsolódhat. Martinyék produkciójának zeneileg szinte semmi köze nincs az egykorú amerikai rock and rollhoz, így az bajosan tekinthető a *magyarországi rocktörténet nullpontjának*. A magyar muzsikusok – akiknek vezetője, mint említettem, le-sújtó véleményvel volt a műfajról – bizonyosan nem Bill Haley kanonizált felvételének reprodukcióját akarták elkészíteni (amely maga is a dal korábbi verzióinak feldolgozása volt). Az együttes sokkal inkább egy *bárjazz-zenekar modorában* nyúlt hozzá a slágerhez, a szám (és az egész műfaj) védjegyének számító énekhangot szaxofonnal pótolta, látványosan lelassította a tempót, a hangszerezést pedig a negyvenes évek végétől népszerű boogie-woogie és mambo formációkéhoz igazította. Ráadásul a szám struktúráját is felforgatta. A Haley-féle verzió egyetlen strófa (téma) ismételtetésére épül, amit csupán egy rövid gitárszóló és egy, a szaxofon által dominált instrumentális közjáték szakít meg. A magyar változatban ezzel szemben a téma bemutatása után egyből az instrumentális közjáték anyagát halljuk (amely itt egyfajta toldalékként vagy második témaként jelenik így meg), majd egymás után négy szóló (gitáron, szaxofonon, marimbán és zongorán) következik, hogy végül visszatérjen a téma és a közjáték kettőse, előbb az alaphangon, majd kétszer kis szekunddal feljebb indítva.

Egészen más miatt, de a korszakban divatos előadói-átdolgozói gyakorlatok megismerése szempontjából hasonlóan fontos példa lehet a Bágya András–G. Dénes György

szerzőpáros által jegyzett *Rock lett a divat*, amely a Martiny-féle felvétellel csaknem azonos időben (1957-ben) került forgalomba, a Magyar Rádió Táncczenekara és Hollós Ilona előadásában.¹⁶ Ez a szám voltaképpen egy parafrázis, amely különböző rock and roll dalok részleteinek felhasználásával, azok kreatív újragondolásával született (a „Rock Around the Clock” és egy másik Haley-sláger, a „Beatin’ Boogie” hatása a legegységelműbben kitapintható). Mindennek ellenére – és némileg ellentmondva annak, hogy a szöveg a rockot mint a legújabb hazai divatot népszerűsíti – egy, a hazai hagyományos tánczenei repertoárba tökéletesen illeszkedő darabról van szó, amely a kortárs rock and rollt szintén erősen *esztétizált*, a jazztörténet korábbi periódusait (például Tommy Dorsey „Boogie Woogie”-jét (1938) vagy Cole Porter „Begin the Beguin”-jét (1935)) idéző stílusban mutatja be. A szám ráadásul nemcsak hangszerelésében, de szövegében is jelzi, hogy a rock befogadását a nyugati szórakoztatóipar *korábbi* divatjainak a megidézésével képzei el, azon divatokéval, amelyek a korszak – harmincas-egyvenes években szocializálódott – magyar tánczenészeinek az anyanyelvét is jelentették. Mindezt az ismert amerikai filmes celebritást, Fred Astaire-t felemlető („No, most a két cipősarok legyen a dob, / S a ritmusod, mit a Fred Astaire kikopogott!”) sorok is alátámasztják, hiszen a világhírű táncos-énekes még a második világháború előtt aratta a legnagyobb sikereit, viszont a rock and roll (tánc) népszerűsítésében biztosan nem, legfeljebb annak kifigurázásában játszott fontos szerepet. Talán nem érdektelen megemlíteni, hogy Astaire (akkori) legújabb filmes sikere az 1957-es *Silk Stockings*ban bemutatott rock and roll paródiához („The Ritz Rock and Roll”) kapcsolódott, amelynek big band zenéje figyelemre méltó hasonlóságokat mutatott Bágya és G. Dénes slágerével – és arról vallott, hogy az idősebb generáció nyugaton is gyanakvással vegyes derűvel figyelte a fiatalok „felforgató” stílusát.

A magyar szórakoztató zenéből később sem tűnt el az az átdolgozási technika, amely úgy eredményezett új dalokat, hogy azokban konkrét nyugati slágereket parafrázeált. Az ötvenes évek rock and roll feldolgozásainak kései leszármazottja például a *Szerelmes biciklisták* (1965) című film rendkívül népszerű betétdala, Fényes Szabolcs „Táskarádió” című szerzeménye. A dal, ami a filmben is szereplő Illés együttes egyik első jelentős sikerét jelentette¹⁷ – és amit a táncdalénekes Aradszky László is repertoárjára vett –, valójában Elvis Presley „(Let Me Be Your) Teddy Bear” című szerzeményének derivátuma. A rock and roll ebben az esetben nem egy táncdal, hanem egy kvázi beatzenei kompozíció alapanyagává válik. Erre az átfordításra/elhangolásra csak egy olyan szakember lehetett képes (helyesebben csak olyasvalakinek juthatott eszébe), aki nem a rockzenei hagyomány, hanem a zenés színház, az operettek, rádiójátékok és táncdalok világa felől érkezett, és aki emiatt az egyes műfajok vagy zenélési módok iránt elkötelezett muzikusoknál szabadabban vándorolt a zenei korszakok és stílusok között. Ez a dal megítélésem szerint egyszerre reflektál a nyugati rádiók hallgatása útján megváltozó közízlésre, az immár közvetítés nélkül elérhetővé váló nyugati zenére és a korai beatzenekarokra jellemző koppintós gyakorlatra, ami a rádiókból hallgatás útján *lefűlelt* nyugati slágerek lehető legpontosabb rekonstrukciójára épült, ám amiben a rossz technikai

¹⁶ Hollós Ilona: *Táncdalok*, LPK T 7003, 1957.

¹⁷ Illés / Mary Zsuzsa: *Táskarádió / Te Szeress Legalább*, SP 265, 1965.

adottságok és a zenészek képzetlensége miatt mindig benne volt a félrehallás és a pontatlan-
ság lehetősége.

Visszatérők. Nostalgia és feldolgozások a nyolcvanas években

Amikor a „Táskarádió” 1965-ben slágerré vált, már évek óta több száz koppintós együttes működött az országban. Ez a luxemburgi stílusnak is nevezett gyakorlat mindenekelőtt abban különbözött a korábbi átfordítási gyakorlatoktól, hogy a nyugati slágerek – a rádióban és lemezeken – kanonizált verzióit tekintette kiindulópontnak, vagyis az új nyugati populáris zenei kompozíciókat nemcsak egy szabadon variálható és bármilyen előadói hagyományhoz hozzáilleszhető melódiai, harmóniai és ritmikai váznak tekintette, hanem a felvételen hallott *műegész* pontos lekövetése volt a célja, beleértve az *előadasmód lekövetését-utánzását* is. Az e gyakorlatot követő zenekarok és szólolisták azonban, miután a nyugati hanglemezekhez való hozzáférés a hatvanas évek elejének Magyarországon erősen korlátozott volt, rendkívüli mértékben ki voltak szolgáltatva a nyugati rádiók – mindenekelőtt a Radio Luxembourg és a Szabad Európa – diktálta aktuális trendeknek. Így a Brit Invázió – a Beatles elsöprő amerikai sikerének – hatására 1963-tól drasztikusan háttérbe szoruló amerikai zene, s maga a rock and roll sem került igazán a látóterükbe. A luxemburgi stílusban játszó együttesek között a Komár László nevével fémjelzett, fentebb már emlegetett Scampolo tulajdonképpen kivételnek számított azzal, hogy 1962 és 1964 között főként rock and rollra építette a repertoárját. Az amerikai zene a beatkorszak előtt elsősorban a fentebb ismertetett feldolgozási praktikák révén jelent meg Magyarországon, ha pedig az ötvenes évek végétől nagyrítkán készültek is idehaza angol nyelvű, az eredeti zenei textushoz is hű felvételek – ilyen volt például Paul Anka „You Are My Destiny” és „Diana” című dala, amelyet 1960-ban Breitner János énekelt lemezre a Martiny-együttes kíséretével¹⁸ –, akkor azok túlnyomórészt az amerikai szórakoztató zene *szolidabb, kommerszebb irányzatait* reprezentálták. A magyarországi beat-rock fejlődésében viszont kezdetektől fogva a *brit zene* trendjei voltak a meghatározók, az amerikai zene hatása mindvégig másodlagos maradt.

A magyar populáris zene amerikai zenétől való térbeli és időbeli távolság(tartás)a a beatkorszak legismertebb, 1968–1969-ben, vagyis az első nemzetközi rock and roll revival idején komponált, rock and roll tematikájú darabjaiban is megfogalmazódik. Ekkor jelent meg az Illés együttes „Little Richard”, valamint az Omega „1958-as boogie-woogie klubban” című dala, és az 1968-as *Ki mit tud?*-on aratott sikert az ez idő tájt egyébként beatben utazó Hungária együttes is a „Csavard fel a szőnyeget”, illetve a „Ha szól a rock and roll” című szerzeményeivel. E dalokban a rock and roll (és a boogie-woogie) egyértelműen a *múlt* – a jelenbe már csak lemezeken és „látomásokban” átmentett – zenéjeként jelenik meg, ami még a számok mostjában is kellemes hallgatnivaló, ám ami a magyar beat-rock zenekarok számára legfeljebb a műfaj nemzetközi történetében játszott szerepe miatt lehetett fontos, és mert első számú brit példaképeik is reflektáltak az amerikai zenei gyökerekre.

Az Illés és az Omega esetében már a dalok megjelenési dátumai a távolságtartásról árulkodnak. Ez a két együttes ugyanis 1968-ra már hosszabb ideje az önálló alkotás útján járt. Az ő esetükben a rock and roll mint téma egyszerre szólhatott egy valódi nyugati gyökerekre épülő, alternatív magyar rocktörténet megrajzolásának vágyáról és arról, hogy akkoriban még

18 Breitner János: *You Are My Destiny*, LPT 7089, 1960; Breitner János: *Diana*, LPT 7055, 1960.

a legnagyobb magyar beatzenekarok sem a pódium- és stúdiózenekarokra jellemző koncepciók mentén, egységes stílusú és hangvételű dalokból építették fel műsoraikat, hanem a külföldi rétegigények figyelembevételével, őrizve valamit azokból az időkből, amikor négy-hat órás klubesteken egy összetételében és érdeklődésében meglehetősen heterogén közönséget kellett kiszolgálniuk. Tartalmi értelemben a „Little Richard” és az „1958-as boogie-woogie klubban” társtalanok a korabeli Illés és Omega repertoárjában, de épp e tulajdonságuk miatt találhattak maguknak helyet az együttesek első nagylemezein, amelyeken olykor drasztikusan eltérő hangvételű és tematikájú szerzemények sorakoztak egymás mellett.¹⁹

Több szempontból is rendhagyó azonban a Hungária együttes esete. A rock and roll nosztalgia náluk ugyanis nem fiktív, hanem konkrét emlékekre épült: Fenyő Miklós 1956-tól fiatalon egy részét valóban az Egyesült Államokban töltötte, ahol személyes bevallása szerint még Elvis Presley egyik fellépését is látta (Gesztesi és Gesztesi 2006: 14). Ugyanakkor, mint említettem, a Hungária 1968 tájkán az éppen divatos beatzenével próbálkozott, ezt cserélte a *Ki mit tud?* közép- és elődöntőjében (beatzenei hatásokat is mutató, magyar nyelvű) rock and rollra, hogy aztán a döntőben ismét váltson, és a versenyt egy, a magyar népzene, a mulatós zene és a beat tulajdonságait ötvöző paródiával („Nem bújok én többé már a súbába”) nyerve meg. A rock and roll nosztalgia számukra csak az egyik, de nem az egyetlen út volt a vágyott sikerhez, és ennek érdekében akár egy versenysorozaton belül is képesek voltak stílust váltani.²⁰

A rock and roll zenéről (és az amerikai zenei színtérről) tehát Fenyőnek kortársai nagy többségénél pontosabb és élőbb ismeretei voltak, ugyanakkor már pályája kezdetén, a beatkorszakban sem kapcsolta magát hozzá egyetlen stílushoz vagy irányzathoz: a rockzenei idiómán belül váltogatta a hangját, folyamatosan figyelve az aktuális nemzetközi (és/vagy hazai) divatok változásait. És végeredményben az 1980-as évek elején, a jampi Hungáriával sem tett mást. Egyfelől a rock and roll revival Elvis halála után kibontakozó második hullámára szeretett volna felkapaszkodni, másfelől a saját (személyes és zenekari) múltjához próbált visszatérni. Amiért ez a lépés Fenyő karrierjében a korábbiakhoz képest mégis elképzelhetetlen méretű sikert eredményezett, az megítélésem szerint nem a személyes érdeklődés és a nemzetközi trendek összetelalkozásában keresendő, és nem is abban, hogy a hazai társadalom a korábbiaknál is nagyobb fogékonyságot mutatott volna az ötvenes-hatvanas évek Amerikája és a szövegekben megénekelte gazdagság-csillogás iránt. Az, hogy valaki ismét feldolgozásokon keresztül próbál valami újjal előhozakodni, akár a tetszés ellenében is hathatott volna egy olyan időszakban, amikor a koppintás aktusából már hiányzott az ellenkulturális él, és a feldolgozott zenék egy része eredetiben is hozzáférhető volt.

A tanulmányom elején elmondottakat megismételtem azt feltételezem, hogy a Hungária show-ja a *magyar szórakoztató zene* azon hagyományait támasztotta fel – mégpedig többet is

19 A „Little Richard” a *Nehéz az út* (1968) című Illés-lemezen, az „1958-as boogie-woogie klubban” pedig a *10000 lépés* (1969) című Omega-albumon kapott helyet.

20 Jegyezzük meg, hogy rock and roll tematikájú dalok a hatvanas évek végén nem csupán a beatzenei színtérről kapcsolatba hozható muzsikások tollából születtek. Az említett Hungária-slágerok izgalmas párhuzamát jelenti a táncdalénekes Aradszky László repertoárján szereplő, „Feltámadt a rock and roll” című dal, amelynek zenéjét Bágya András, szövegét S. Nagy István írta. Ez az énekes *Aradszky* című, első nagylemezére (LPX 17389, 1968) is felkerülő dal tartalmát, szövegvilágát tekintve leginkább a „Ha szól a rock and roll” című Hungária-dalra hajaz, zenéjében ugyanakkor az eddig említett Illés-, Omega- és Hungária-szerzemények mindegyikénél messzebbre távolodik a rock and roll hagyománytól, a korai progresszív rock, illetve pszichedelikus rock stíluselemeit elegyítve tánczenei alapokkal.

egymással *egyidejűleg* –, amelyek éppenséggel a másfél évtizedre hegemon helyzetbe kerülő magyar beat-rock zene hatására szorultak a háttérbe. Azt is mondhatnánk, hogy a Hungária precedenst teremtett, és megmutatta a visszatérés receptjét azoknak, akik az említett hagyományoknak akár több évtizede aktív képviselői voltak. Számos hasonló habitusú muzsikusi lépett ki ekkoriban az árnyéklétből, köztük a beatgeneráció azon tagjai, akik az önálló stílus kifejlesztése helyett (továbbra is) a nemzetközi slágerek reprodukciójában vagy a vendéglátóipar törvényei szerint összeállított vegyes műsorokban találták meg magukat; illetve olyan, jellemzően a táncdalok és a jazz világából érkező, professzionális zeneszerzők vagy előadók, akik a populáris zene valamennyi korszakában határátlépésekkel, a legújabb zenei nyelvek el- és kisajátításával biztosították a túlélésüket. A magyarországi zenei nosztalgia nyitányaként ezek a zenészek rendszerint olyan műsorokkal és felvételekkel jelentkeztek, amelyek csak a legritkább esetben ragaszkodtak egy konkrét műfajhoz, zenetörténeti periódushoz, játékmódhoz vagy hangzskáphez – a műsorok többségének lényege a fentebb már emlegetett hibriditásban rejlett.

Mindezt ismét a feldolgozásokon keresztül lehet a legjobban szemléltetni. A Hungária műsoraiban szereplő, kanonizált felvételek alapján készített reprodukciók – amelyek közül jó néhányat a *Rock and roll party* című lemez is megörökített – például egyértelműen nemcsak maguknak a daloknak, hanem a koppintós korszakban használatos gyakorlatoknak is emléket állítanak. Ezekben a reprodukciókban – pláne, ha egymás után, egyetlen blokkon belül játsszák őket – ugyanis különböző stílusok és korszakok torlódnak egymásra: a feldolgozott dalok egyike-másika már bőven a hatvanas évekből való (a lemezen is szereplő „Boss Guitar” című Duane Eddy-dal például 1963-as), míg a rock and roll klasszikusai (például a lemezen szintén szereplő „Jailhouse Rock”, 1956) az ötvenes évek közepén születtek. A hatvanas évek elején éppilyen eklektikus lehetett a zenei ismereteiket nyugati rádióadókon és csempésztett lemezeket keresztül szerző magyar fiatalok ízlése és műveltsége – és az első beatzenekarok, valamint a vendéglátóiparban később elhelyezkedő beatmuzsikások repertoárja.

Teljesen más, jóllehet időben és a szereplőket tekintve a beatkorszak legelejével átfedéseket is mutató hagyományt elevenít fel a „Limbó hintó” vagy a „Dzsungel rock”. A magyar címek megtévésztőek lehetnek, de ettől még e dalok is feldolgozások: egy-egy ismert nyugati sláger (The Champs/Chubby Checker: „Limbo Rock” [1961/1962], illetve Bill Haley: „See You Later Alligator” [1956]) parafrázisai, kreatív újragondolásai. A zenekar ezekben az esetekben szinte az alapelemekig visszabontotta az eredetiket, és magyar szöveggel, a nyolcvanas évek aktuális zenei trendjei (például a diszkó) felé is ki-kikacsintva, erősen átesztétizált formában építette újjá azokat. Ez a technika, mint azt a korábbiakban is igyekeztem megmutatni, jobbra idegen volt a hazai beat-rock zenekaroktól, és inkább az ötvenes évek második felének vendéglátóipari muzikusaihoz, valamint az ötvenes-hatvanas évek tánczenéjéhez és zenés színpadaihoz kapcsolódik. Úgyis felfoghatjuk tehát a Hungária műsorait, mintha azokban különböző tradíciókból érkező zenészeket kértek volna fel arra, hogy játsszák újra az ötvenes-hatvanas évek fordulójának számukra kedves slágereit, mindenki a maga modorában.

Ennek a művészetnek a feldolgozás, a stílusimitáció, a parafrázis és a paródia a lényege – a kreatív mozzanatot alapvetően *ezek*, és nem a szó magasművészeti értelmében elgondolt *saját szerzemények* jelentik. Aligha lehet véletlen, hogy a zenekari tagok későbbi karrierjük során is – igaz, eltérő hatékonysággal és sikerrel – ezt a gyakorlatot folytatták tovább: Fenyő Miklós Miki nevű projektjében, a Dolly és Novai Gábor vezetésével megalakuló Dolly Roll-ban vagy Szikora Róbert bravúros paródiamezein (például *Így jácctok ti*, 1986).

A Hungária történetét – függetlenül attól, hogy sikereiket egy új korszak kezdeteként vagy válságtünetként értelmezik – alapvetően a hazai pop-rock zene történetének részeként szokás elbeszélni. Ez azonban csak addig helytálló, amíg a tagok karrierképe, illetve a zenekar által felhasznált zenei alapanyag (ti. hogy beatet és rock and rollt is játszottak) jelenti az elbeszélés alapját. Márpedig ha a hazai populáris zene történetét nem ezek, hanem a tanulmányban több helyütt emlegetett muzsikusi habitusok és feldolgozási eljárások felől gondoljuk végig, a magyarországi rock and roll revivalt a hagyományos tánczene ugyanekkor lezajló nosztalgikus fordulatával is párhuzamba állíthatjuk. Ezt a fordulatot a dorogi lemezgyár 1976-os megnyitása után egyre-másra megjelenő archív felvételek készítették elő. Ennek hatására a nyolcvanas évek elején már a 20. századi magyar slágerirodalom jelentős része elérhető volt hanglemezen, olyan anyagok is, amelyek korábban tabunak számítottak: 1982-ben például *Köszönöm, hogy imádott* címmel kiadták a két világháború közötti magyar hangosfilmek leghíresebb dalait, az ötvenes évek slágereit egybegyűjtő, *2x2 néha 5* című albumra (1984) pedig a Rákosi-korszak szocialista realista táncdalainak némelyike is felkerült. A negyvenes, ötvenes, hatvanas évek legjelentősebb, még életben lévő slágerszerzőinek (például Gyöngy Pál, Horváth Jenő, Fényes Szabolcs) műveiből összeállított első válogatások már a hetvenes években megjelentek, és az érdeklődő közönség az évtized végétől még az olyan, politikai okokból sokáig nemkívánatos előadókat is újra meghallgathatta, mint az országot 1950-ben örökre elhagyó Karády Katalin.²¹

De az ilyen kompilációk mellett olyan válogatások is születtek, amelyek a közelmúlt tánczenei slágereinek *modernizált, újrhangszerelt* verzióit, feldolgozásait tartalmazzák. 1981-ben *Baracknyílás idején* címmel Horváth Jenő, *Csak egy kis emlék* címmel pedig Fényes Szabolcs dalaiból készült például ilyen lemez. E felvételeket nem feltétlenül a dalokon végzett átalakítások teszik emlékezetessé, hanem elsősorban az, hogy több esetben is olyanok alkották ezeket, akik évtizedekkel korábban elsőként vittek egy-egy dalt sikerre, és most (hangszerelőként) megpróbálták újragondolni azokat, illetve (előadóként) az új verzióhoz is a nevüket adták.

Ezek közé tartozik az *Ibusz kiszasszony* című, 1958-ban bemutatott rádióoperett „Csak félig lenne meg” című betétdala, amely maga is átdolgozás volt: Fényes Szabolcs ugyan a sajátjaként tüntette fel, de a szám valójában a spanyol-kubai zeneszerző, a latin stílust meg-alapozó Xavier Cugat 1935-ben komponált, „Para vigo me voy” című szerzeménye alapján született. Záray Márta eredetileg szintén a Magyar Rádió Tánczenekarának *latinos* kíséretével énekelte a dalt, de két évtizeddel később az énekesnőt kísérő Stúdió 11 – a Tánczenekar utódja – és a karmester-hangszerelő Bolba Lajos immár diszkó- és esztrádelemekkel átszőtt popstílusban játszott, amely a többé-kevésbé változatlan ének ellenére is jelentősen átszínezte a kompozíciót. Átszínezte? Az eredetit (amely ebben az esetben maga is átírat volt)? Vagy inkább arról van szó, hogy a szórakoztató zenét számtalan esetben olyan dalok látják el új munícióval, amelyek nincsenek konkrét stílusokhoz, hangzásképekhez hozzáláncolva, és amelyek bizonyos idő elteltével – és persze a jelenre aktualizált csomagolásban – újrashn-síthatók? Érdemes lenne egyszer összegyűjteni és összehasonlítani a magyar slágerrepertoár azon örökzöldjeit, amelyek különböző korszakokban új hangszerelésben (vagy akár egészen új stílusokban) születtek újjá. Számos olyan kompozíció létezik ugyanis, mint amilyen például a „Te vagy a fény az éjszakában”, amelyet Horváth Jenő még 1946-ban, a *Házasság hár-*

21 Például Karády Katalin: *Karády Katalin*, LPX 17606, 1979.

masban című operetthez komponált, és amelynek két évtizeddel később beates, újabb két évtized múltán pedig diszkós feldolgozása is készült – szórakoztatózenészek, vendéglátósok jóvoltából.

Az, hogy melyek lesznek a feltámasztott dalok, az örökzöldek, és azok milyen idiómában születnek újjá, leginkább azon múlik, hogy egy adott ország különböző történeti periódusai-ban mely zenészközösségek vesznek (vettek) részt a legnagyobb számban a vendéglátóipar-ban és a zenés (akár zenés színházi) szórakoztatásban. A kádári Magyarországon például a modern jazz művelői szinte teljesen kiestek ebből a körből, a rockzene és később a diszkó-pop képviselői között viszont szép számban akadtak olyanok, akik nem vagy nem csak a saját zenéjükből éltek, és igényelték a vándorló dalokat.

A negyvenes-ötvenes-hatvanas évek magyar zenéi és a Magyarországon akkoriban elérhető nyugati slágerek azóta sem koptak ki a hazai zenei életből, de ma is jól körülhatárolható, milyen zenészközösségek karolják fel és tartják távol maguktól ezeket. Különösen a fiatalabb nemzedékek esetében láthatók a törésvonalak (hiszen az idősebb zenészgeneráció tagjai ma már szinte mindannyian nosztalgiaprodukciókban utaznak). A Hot Jazz Band például, amely lényegében a *Köszönöm, hogy imádoztam* lemez dalainak élőzenei előadásaival teremtett a kilencvenes évek végén új hagyományt és vált országosan ismertté, dixieland és trad jazz együttesként, a nyolcvanas évek közepén kezdte pályafutását. A 2007 óta létező Budapest Bár alapító zenészei pedig a kávéházi cigányzene felől érkeznek, noha vendégénekesnek a hazai alternatív zenei színtér képviselőit is rendszerint meghívják, vagyis olyan zenészeket is sikerrel integrálnak a produkcióikba, akik egyébként saját zenéjükkel szereztek maguknak hírnevet. A Hungária széthullása után breakkel és diszkó-poppal is kísérletező, hetvenhárom esztendőes Fenő Miklós ma újfent rock and roll show-kkal járja az országot. A hozzá hasonló idősebb muzikusok és a vendéglátásban szocializálódó fiatalok tesznek elsősorban arról, hogy bizonyos dalok mindig, minden korszakban kortárs zeneként legyenek jelen.

Hivatkozott irodalom

- Boris János (1979): Rock – a hetvenes évek végén. *Valóság* 22(6): 45–52.
- Boym, Svetlana (2003): Nostalgia és posztkommunista emlékezet. *Magyar Lettre Internationale* (48): 71–75.
- Boym, Svetlana (2007): Nostalgia and its Discontents. *The Hedgehog Review* 9(2): 7–18.
- Csatári Bence (2008): *A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem. (Doktori disszertáció).
- Csatári Bence (2015): *Jampecek a pagodában*. Budapest: NEB.
- Fábián Títusz (2018): A magyar rock and roll svindli. *Recorder* (2018. március 2.). Interneten: https://recorder.blog.hu/2018/03/02/a_magyar_rock_and_roll_svindli_a_nagy_hungaria_indulasa
- Gáspár Margit (1957): Divat, anarchia, járvány. *Ország-Világ* 1(1): 17–18.
- Gesztesi Ildikó és Gesztesi Albert (2006): *Egy jampi szív*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Gregory, Georgina (2012): *Send in the Clowns. A Cultural Study of a Tribute Band*. Bristol: Equinox.
- Gyenes Rudó (1957): Nincs izléstelen tánc, csak izléstelen táncos. *Magyar Ifjúság* 1(26): 5.
- György Péter (2014): *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest: Magvető.
- Gyulai László és Lukács János (1979): Egy egész világot átölelő szertartás. Jegyzetek a discoról. *Kritika* 8(1): 23–25.
- Hadas Miklós (1983): Úgy dalolok, ahogy én akarok. A popzenei ipar működésének vázlata. *Valóság* 26 (9): 71–79.
- Hogarty, Jean (2017): *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era*. New York: Routledge.
- Homan, Shane (2006): *Access All Eras: Tribute Bands and Global Pop Culture*. Maidenhead: Open University Press.

- Ignác Ádám (2020): *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- K. Horváth Zsolt (2019): Bevezető. In *A Petőfi Csarnok. Ifjúsági kultúra és szabadidő-politika 1985–1993*. K. Horváth Zsolt és Ignác Ádám (szerk.). Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 6–9.
- Kappanyos András (2017): Az ellenkultúra domesztikálása: Táncdalfesztivál 1966–1968. In *Populáris zene és államhatalom*. Ignác Ádám (szerk.). Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 54–71.
- Klaniczay Gábor (2003[1980]): Szuperkommersz. Tömegkultúra és magaskultúra a hetvenes években. In *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Klaniczay Gábor. Budapest: Noran, 25–42.
- Lévai Júlia és Vitányi Iván (1973): *Miből lesz a sláger?* Budapest: Zeneműkiadó.
- Marc, Isabelle (2015): Travelling Songs: On Popular Music Transfer and Translation. *IASPM Journal* 2. Interneten: https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/738.
- Martiny Lajos (1957): A közönségnek a szép jazz tetszik. *Magyar Ifjúság* 1(26): 5.
- Mátyás Győző (1981): Az elmaradt kegyelemdőfés. A beatról, Koltay Gábor filmjét nézve. *Mozgó Világ* 7(12): 91–97.
- Neal, Jocelyn (2009): *The Songs of Jimmie Rodgers: A Legacy in Country Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Papp László és Simon Gy. Ferenc (1958a): A jóízlés nevében. *Ifjú Kommunista* 2(3): 23–29.
- Papp László és Simon Gy. Ferenc (1958b): Varieté és igényesség. *Ifjú Kommunista* 2(5): 24–27.
- Radnai Dániel (2020): Egység és heterogenitás. A Fonográf FG-4 című lemeze és a hetvenes évek magyar koncepcióalbumai. In *A magyar populáris zene története(i)*. Ignác Ádám (szerk.). Budapest: Rózsavölgyi és Társa (megjelenés előtt).
- Reynolds, Simon (2011): *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sebők János (2002): *Rock a vasfüggöny mögött*. Budapest: GM & Társai.
- Shumway, David (1999): Rock 'n' Roll Sound Tracks and the Production of Nostalgia. *Cinema Journal* 38(2): 36–51.
- Sosztakovics, Dmitrij (1958): Beszélgetés az ifjúsággal. *Ifjú Kommunista* 2(6–7): 87–91.
- Tardos Péter (1978): Beat-pop-rock. *Ifjúsági Magazin* 12(12): 37.
- Tardos Péter (1978): A dallam világhírei. *Ifjúsági Magazin* 14(4): 36–37.
- V. J. (1957): Rock and roll Budapesten. *Kanadai Magyar Munkás* (1957. március 28.): 5.
- Vályi Gábor (2005): Valami tempósabb lemezed nincsen? *Café Babel* 52: 51–60.
- Ware, Evan Randall Eliot (2015): *Their Ways: Theorizing Reinterpretation in Popular Music*. University of Michigan. (Doktori disszertáció.)
- Zoltán János (2004): *Vesztesnek születünk. A Scampolo-story*. Budapest: Music City.

Ignác Ádám

Zenetörténész, BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum, tudományos munkatárs

BUKSZ

Főszerkesztő: Wessely Anna
 Harsányi Tamás (tördélfőszerkesztő), Sebes Katalin (szöveggyongozó)
 A szerkesztőbizottság elnöke: Laki Mihály
 Szerkesztőbizottság: Bodnár M. István, Gyáni Gábor, Kálmán C. György, Klaniczay Gábor, Lakner Judit,
 Madarász Aladár, Majtényi László, Pajkossy Gábor

32. évfolyam 2-3. szám 2020. nyár - ősz

LEVELEZÉS

Zódi Imre: Emberi hajlékot 79

BÍRÁLAT

Techet Péter:
A „maffiaállam”
magyarázó ereje Bálint Magyar – Bálint Madlovics: The Anatomy of Post-Communist Regimes A Conceptual Framework 80

Rafael Pablo Labanino:
A NER gazdaságtana Scheiring Gábor: Egy demokrácia halála Az autoriter kapitalizmus és a felhalmozó állam felemelkedése Magyarországon 83

Szabadfalvi József:
Ottlik László újrafelfedezése Ottlik László: Válogatott írások Szerk. Molnár Attila Károly 90

Klaniczay Gábor:
Szent László és a többi
szent király Kerny Terézia: Uralkodók, királyi szentek Válogatott ikonográfiai és kultusztörténeti tanulmányok Szerk. Mikó Árpád 96

Boros Gábor:
A lomb, a törzs, a gyökerek Értelem és érzelem az európai gondolkodásban Tanulmányok a 60 éves Boros Gábor tiszteletére Szerk. Olay Csaba és Schmal Dániel 103

Lővei Pál:
Rom-séták passzióból Zoltán Somhegyi: Reviewing the Past The Presence of Ruins 115

PROBLÉMA

Gyáni Gábor Trianon – a traumadráma természetete 120

Mélyi József Mi lesz az emlékművekkel? 129

Szabó Á. Tőhötöm Lehet-e sikeres kulturális antropológiát művelni Kelet-Közép-Európában? Néhány gondolat Berta Péter új, angol nyelvű kötetek kapcsán 137

Zódi Zsolt Platformgazdaság 143

SZÖVEGEK ÉS FORDÍTÁSOK

Takó Ferenc A protestáns etika és Max Weber szelleme 153
 A kritikai kiadás alapján készült új fordítás

SZEMLE

Tatár György Tim Crane: A hit jelentése A vallás egy ateista szemszögéből 161

Fazakas Noémi Kontra Miklós: Felelős nyelvészet 165

Melhardt Gergő Tóth Csilla: Küzdelem a polgári identitásért Identitás és narratív technika Márai Sándor pályáján, 1930–1935 167

Bene Adrián Z. Varga Zoltán: Önéletírás és fikció között: történelmi történetek 20. századi történelmi és társadalmi traumák irodalmi és önletrajzi reprezentációi 169

Soós Károly Attila Brave New Hungary Mapping the „System of National Cooperation” edited by János Máttyás Kovács and Balázs Trencsényi 172

MI A PÁLYA?

Közgazdaságtan erkölcsi irányítúvel? 178
 A jóléti gazdaságtan a múltban, a jelenben és a jövőben – Pódiumbeszélgetés Amartya Sennel

BUKSZ szerkesztősége
 E-mail <BUKSZ@c3.hu>
 Kiadja a Budapesti Könyvszemle Alapítvány.

A BUKSZ hálózaton a
<http://bucs.c3.hu>
 címen érhető el.

A grafikai-tipográfiai arculatot Pohárnok Mihály és Harsányi Tamás tervezte. Szedte a BUKSZ-Stúdió. Nyomta a mondAT Kft., Vác. Felelős vezető: Nagy László