

Wagner Sára

Szocialista kereslet, kapitalista kínálat – és fordítva

Hozzáférés a Syrius-dokumentumokhoz (1970–1973)

„A Syrius-koncerteken »süvölt a forradalom szele« – szoktam volt mondani. Ahogy ott ültünk vagy feküdtünk a matracokon, és a világon át mindent magával söprően száguldott a zene, teljesen egyértelmű volt, hogy győztünk, hogy győzünk, hogy folyamatosan győz az Igazság – és holnap miénk a világ!”
(St. Turba Tamás)

Bevezetés

Jelen tanulmány a közel egy évet Ausztráliában töltő Syrius (1970–1973) kulturális státuszát vitatja. Célja pedig az, hogy megvizsgálja az együttes magyar recepciójában állandó motívumként jelenlevő, de megkérdőjelezhető underground jelző használatát, és annak lehetséges szerepét a kultúrpolitikai és a műfaji meghatározásban.¹ Az első részben, a Progresszív rock, avagy a magyar populáris zene magaskulturális öröksége című fejezetben az underground műfaji, az azt követő, Down to the underground: függő viszonyok című blokkban pedig kultúrpolitikai kategóriaként kerül előtérbe: a tanulmány előrehaladtával egyértelművé válik, hogy a két szempont elválaszthatatlan egymástól.

Az ausztrál dokumentumok paradox módon egyszerre erősítik meg és számolják fel a Syrius magyar underground státuszát. A jelző a szocialista populáris zeneiparban a zenekar periferikusságát hivatott jelölni. Érdekes, hogy az ausztrál sajtóanyagokban maga az underground szó nem kerül előtérbe, viszont zenéjük különlegessége, egyedisége („heavy”, „meg nem alkuvo” stb.), valamint jellemzően a jazz, rock és progresszív rock műfaji megjelölése igen. Kutatásom során előtérbe került a rajongói vagy amatőr do-it-yourself (a továbbiakban DIY) gyakorlatok hatása is a zenekar narratíváját kísérő dokumentumok létrehozásában. Fontos kérdéssé vált, hogy a rajongók és a közintézmények töredékes archiválási tevékeny-

¹ A zenekar tagjai: Orszáczky Jackie (ének, basszusgitár), Ráduly Mihály (szaxofon, fuvola), Pataki László (zeneszerző, billentyűs), Veszelinov András (dobos) és a Syrius alapítója, Baronits Zsolt (szaxofon).

sége hogyan értelmezhető a populáris és az underground ambivalens jelentéseinek kontextusában, párhuzamosan a szocialista és a kapitalista zeneipar rendszereiben.

Az underground Magyarországon a hetvenes évek fordulóján egymáshoz zeneileg és/vagy ideológiailag kapcsolódó zenekarokat, progresszív rockot, jazzrockot, a jazz további alműfajait fogyasztó közösséget és közönséget jelöl, mely olyan szintéreként értelmezhető, melyben a Syrius, mint a műfajt jelölő együttes, központi helyet foglal el. A szintér fogalmának társadalomelméleti és -történeti jelentéséről, használatáról Tófalvy Tamás *Túl a szubkultúrán és vissza* című tanulmánykötetével átfogó szemléjét nyújtja a téma szakirodalmának amellett, hogy:

Gazdag elméleti és analitikai apparátust és naprakész tárgyi tudást mozgósít a zenei közösségek, a média és a technológia gyorsan változó egymásra hatásának árnyalt értelmezésében (Szemere 2017).

Hesmondhalghot idézve a szerző azt írja:

(...) egyik elterjedt koncepció sem [szubkultúra, szintér, törzs] tükrözi egyedül önmagában a zenei közösségek, csoportosulások természetét, ezért hasznosabbnak tűnhet egy már régóta meglévő fogalom, a műfaj felől megközelíteni a közösségek dinamikáját (Tófalvy 2017: 40).

Ez a megközelítés a Syriusnál azért is válik fontossá, mert a zenekar köré épülő közösség az online térben láthatóvá válik, és a rajongók emlékei testet öltenek, mely emlékek meghatározó részévé válnak a Syrius kulturális örökségként való meghatározásának. A progresszív rock, jazzrock műfajai felől szintén egyszerű megközelíteni a Syrius közönségét, recepcióját és zenetörténeti jelentőségét, különösen úgy, hogy az ezeket a műfajokat játszó magyar formációk száma, tekintettel a szocializmusra és a töredékes megőrzésre, kevés. A róluk szóló anekdoták szintén megjelennek az online platformokon, elsősorban a Syrius 1969–1973 Facebook-oldalon, a Volt egyszer egy beatkorszak blogon vagy a Rockmuseum Budapest Rockmúzeum zárt Facebook-csoportban, és időnként előkerülnek a szcénához kapcsolható képek és kommentekben kibontakozó történetek is például a Budapest régi képeken és a regifotok.hu Facebook-oldalokon is.

A tanulmány feltárja a Syrius-dokumentumok mentén a hivatalos (állami) és nem hivatalos (DIY) archiválási gyakorlat közti ambivalens viszonyt is. Mivel a változó politikai, gazdasági, ipari és társadalmi környezet befolyásolja a zenekar életművének mindenkori dokumentálását, hozzáférhetővé tételét és interpretációját, a dokumentáció vizsgálata rálátást ad az elmúlt évtizedek lassan formálódó – az állami kontrolltól függő – zeneiparának mechanizmusára és szerepére a Syrius recepciótörténetének alakulásában.

A Syrius státuszát egyrészt a mindenkori Syrius-dokumentumok (hanganyag, újságcikk, könyv, emlékkoncert-felvétel, plakát, belépőjegy stb.) létrehozásának körülményei, formai, tartalmi elemei és nyilvánossága, másrészt a korabeli sajtóban, ma pedig elsősorban az online platformokon megjelenő felhasználói/rajongói/kritikai diskurzus határozza meg. A sajtósági pozíciót, melyet a zenekar a magyar zenetörténetben betölt, egyszerre szolgáltatják (1) az állami támogatásokkal létrejövő dokumentumok és az azokhoz való hozzáférés mértéke, valamint (2) a rajongók és kortárs zenészek elbeszélése és a megőrzésre irányuló tevékenysége. A szocialista állam támogató attitűdjének (lemezkiadás, stúdiófelvétel) ellenére a fennmaradt Syrius-hanganyagok nagy része a rajongói és a zenészi DIY-gyakorlatoknak köszönhető.

Az underground címke és a dokumentumok száma, valamint hozzáférhetősége összefüggésben állhat egymással, azonban annak ellenére, hogy a szöveges dokumentumokban a jelző vissza-visszatér, valójában a jelölés műfaji és kultúrpolitikai szempontból is helytelen. Az állami kontroll alatt álló szocialista könyv- és lapkiadás, miközben az undergroundként/alternatívként/progresszívként (a három jelző a magyar zene definiálásában felfogható egymás szinonimájaként) jelölte meg a zenekart, nyilvánosan elismerte és hirdette ausztrál sikerét és zenéjének összetettségét. Még az 1970-ben a Magyar Rádióban élő adásba kerülő Széttörtött álmok szvit (a formáció első saját műve) konferálásakor is az underground jelzővel illeti a bemondó a Syrius-zenét – ugyan szabadkozik, hogy nem jó szívvvel kategorizálja. A Syrius státuszának markáns jegye, különlegessége, hogy az együttes 1971-es ausztrál recepciójában is a megszokottól, így a mainstreamtől eltérő zenéje kifejezésén van a hangsúly, habár a történeti dokumentumok a mainstream progresszív rockhoz hasonlítják. A szocialista ifjúsági sajtó vagy a később tárgyalásra kerülő *Beat '70* (1970) kiadvány Syriust dicsérő írásai is érdekes perspektívával szolgálnak az underground magyar zenei élethez kötődő jelentésének kibontásához. Ha a mélyére ásunk a Syriusról szóló és a Syriust említő írott dokumentumoknak, az underground szó hetvenes évekbeli használatának magyar vonatkozású funkciója és jelentése elénk tárulhat.

Ugyanakkor, a szocialista kultúrpolitikai gyakorlat, melynek eredményeképpen a Syriust méltató anyagok megjelentek a hasábokon, szöges ellentétben áll az underground „nem nyilvános” és „láthatatlan” jelentéseivel. Stephen Graham doktori disszertációját azzal kezdi, hogy az underground alatt a mainstream kulturális diskurzuson kívül eső „zenecsinálást” érti, mely jó kiindulási pontot ad a fogalom általános értelemben vett jelentésének kibontásához (Graham 2012). Az underground a pillanatnyilag mainstreamen kívülre eső vagy azzal szembenálló kulturális terméket, közeget, közönséget jelölheti. Annak ellenére, hogy magyar vonatkozásban az underground a mainstreammel, a szocialista kultúrpolitika támogatott zenekaraival való szembenállást hivatott megnevezni, a Syrius néhol, elsősorban a történeti dokumentumok és az elmúlt években megjelent zenei újságok és hetilapok toplistái által, mégis a mainstream sodrába kerül, ezzel felborítva az underground jelző jogos használatát. (Már az *Ifjúsági Magazin* 1970-es szuperegyüttes-válogatásában is szerepelt a Syrius három tagja.) A zenekart dokumentációja alapján kultúrpolitikailag az underground (tiltott/túrt) vagy a mainstream (támogatott) osztályokba fölösleges is kizárólagosan besorolni, hisz az egymásnak ellentmondó gyakorlatok hol az egyik, hol a másik osztályozást támasztják alá.

Tanulmányom felhasználni szakirodalmának elméleti bázisa az elmúlt években populáris zenetörténet és populáris zenei örökség témakörökben megjelent tematikus folyóiratokra, tanulmányokra, tanulmánykötetekre támaszkodik, melyek olyan nemzetközileg meghatározó kutatók nevéhez fűződnek, mint Andy Bennett és Sarah Baker, a Griffith University oktatói; Susanne Janssen és Amanda Brandellero, az Erasmus University Rotterdam oktatói vagy Sara Cohen.² Az underground fogalom használatát és jelentését részletesen járják körbe a portói egyetemen évről évre megrendezésre kerülő Keep it Simple, Make it Fast konferencia fellépői.³ A téma szakirodalmának további fontos irodalma a hamarosan megjelenő

2 Popular Music and Cultural Heritage, az *International Journal of Heritage Studies* tematikus száma; Popular Music, Cultural Memory and Heritage, a *Popular Music and Society* válogatása; *Sites of Popular Music Heritage* című tanulmánykötet.

3 A konferenciát a téma vezető kutatói rendezik, Paula Guerra, Tania Moreira és Stephen Graham.

DIY Cultures and Underground Music Scenes Routledge-tanulmánykötet Andy Bennett és Paula Guerra szerkesztésében, valamint a *Redefining Mainstream Popular Music* című tanulmánykötet, melyben külön figyelmet érdemel Alison Huber igen izgalmas *Mainstream as metaphor. Imagining Dominant Culture* című írása, amelyben Hebdige szubkultúráról szóló könyve is fontos szerepet kap. A szerző részletesen feltárja azokat a tényezőket, amelyek a mainstream fogalom használatát és jelentését meghatározzák, megváltoztatják, illetve felhívja a figyelmet a fogalom specifikus és átlátható jelentésének szükségszerűségére (Huber 2013). A magyar underground szcénáról szóló értekezésben is különösen fontos, hogy tudjuk, mit értünk a magyar populáris zene mainstream közege alatt. Általánosságban ugyan elmondható, hogy a magyar mainstream a jól ismert Illés-Omega-Metró-háromszög köré épül, ám, ha mélyebben megvizsgáljuk, ennél jóval összetettebb rendszer rajzolódik ki.

A Syrius kultúrpolitikai státuszmeghatározása körül felmerülő kérdések értő és részletes feltárása, valamint a téma elhelyezése a nemzetközi szakirodalmi bázis alapján egy tanulmánykötetnyi helyet igényelne. A tanulmány nem mélyül el a fogalmak nemzetközi szakirodalmakon alapuló meghatározásában és feltárásban, inkább azok specifikus szerepét, használatát és jelentését érzékelteti a Syrius esettanulmánya és a szocialista kultúrpolitika archiválási tevékenységének tárgyalása mentén.

Jó kiindulási pont a mainstream értelmezéséhez Huber tanulmányából a Tovey-hivatkozás, miszerint a mainstream zene az, amiről azt gondoljuk, hogy mindenki ismeri (Huber 2013: 9). Az évek során meglepődtem, hogy sokaknak, akikkel beszéltem, ismerős volt a Syrius zenekar neve, igaz, hogy nem feltétlen a legendás felállást értették alatta, hanem az előtte vagy utána létező Syrius-formációkat. Ez a jelenség felkeltette az érdeklődésemet, és hozzájárult az alábbi kérdés megfogalmazásához: kik, milyen jelentéseket párosítanak a zenekarhoz, és mi szolgáltatja ezeket a jelentéseket és a jelentések meghatározását szolgáló információkat? Stuart Hall azt vallja, hogy „a jelentést az adja, ahogy a dolgokat használjuk, amit mondunk, gondolunk és érzünk velük kapcsolatban – ahogy reprezentáljuk őket” (Hall 1997: 3). Paul du Gay szerint „a jelentések kulturális gyakorlatok által jönnek létre; nem csak úgy maguktól vannak jelen a dolgokban” (Du Gay 2013: 8). A rajongók részéről a Syrius underground jelzőjéhez tapadó ellenkulturális jelentést a sokszor láthatatlan hivatali személyek önkényes vagy véletlenszerű döntéseinek következményei határozták meg – főként a zenekar későbbi nyugati fellépéseinek blokkolása –, azonban a Syrius már a kezdetektől fogva (1970) műfajilag underground zenekarként jelent meg a sajtóban, és az évtizedek során ez az underground kategória kultúrpolitikai jelentést öltött magára.

Ahogy a Syrius-rajongókkal készített interjúimból és a közösségi médiás felületeken folytatott kutatásaimból világossá vált, a rajongói magatartások, jelentésmeghatározások és reflexiók általánosságban olyan szimbolikus jelentésekkel ruházzák fel az együttest, mint a lázadás, a szabadság, a korszak mainstream (és zeneileg értéktelenebb) populáris zenéjével és politikájával szembeni ellenállás, vagy a Nyugathoz való tartozás, melyek viszont az underground jelzőnek adnak létjogosultságot. Ezek a jelentések természetes módon olvadnak bele a hetvenes évekbeli magyar zenei élet egyik rétegének jelölésére használt underground fogalmába.

A korszakban szinte egyedülállóként közel egy évet Nyugaton turnézó Syrius a szocialista populáris zeneipar olyan specifikus példája, amely jelentős korabeli és kurrens dokumentációval támasztja alá a kultúrpolitika populáris zenéhez kötődő – és mai napig fennálló – ambivalens viszonyát, az archiválás töredékességét, valamint a magyar zenei műfajmeghatározás

hiányosságát. Habár, ahogy a tanulmány előrehaladtával a sorok között és mögött fel fog sejleni, a Syriusnál nem csak az underground, de még a populáris zenei osztályozás is megkérdőjelezhető.

Progresszív rock, avagy a magyar populáris zene magaskulturális öröksége

A kulturális státuszt a kultúrpolitika, a kulturális örökség, a műfaj, a demokratikus hozzájárulás és a recepció közös hálózata szolgáltatja. A kurrens nemzetközi populáris zenekutatás központi témája a populáris zene meghatározása örökségként, mely a kulturális hierarchia, a mainstream és az underground megkülönböztetésének, valamint a kánon alakulásának problémájához kapcsolható. Ehhez a kérdéskörhöz szorosan kötődik a személyes hivatottság, az érzelem kulcsszerepe az amatőr archiválásban, mely témáról érdekes és átfogó képet ad többek között A Labour of Love. The Affective Archives of Popular Music Culture című tanulmány. A szerzők, különösen Sarah Baker és Jez Collins kutatásai (például a Sustaining Popular Music's Material Culture in Community Archives and Museums vagy a Popular Music Heritage, Community Archives and the Challenge of Sustainability című publikációk) az amatőr archiválás motivációinak és módszereinek feltárására irányulnak, de a vizsgált projektek számottevő része intézményi keretek között, és/vagy (online) közösségi szinten, szervezett formában, önkéntesek segítségével valósul meg. Intézményi keret híján ennél is specifikusabb, nehezen látható archivisták tevékenység őrzi a Syrius együtteshez kapcsolható dokumentumokat, emlékeket, melynek legnagyobb veszélye, ha a gyűjtő nem vállal felelősséget, és láthatatlanná teszi a kulturális örökséget. Ugyan sok Syrius-anyag kerül fel az online térbe a rajongók tarsolyából, de az online archiválás nem szervezett módon történik. Az általam üzemeltetett Facebook-oldal (Syrius 1969–1973) részben felfogható a Syrius archívumaként, mégis inkább csak egy hírportál, mivel csupán töredékes történetét beszélheti el a zenekarnak az átláthatóság és a visszakeresés lehetősége, valamint a jó minőségben feltöltött dokumentumok hiányában. A részben archívumként funkcionáló Facebook-csoportok viszontagságos helyzetére Baker és Collins is kitérnek tanulmányukban, azonban jelen írás nem erre a kérdéskörre fókuszál, hanem a Syrius-dokumentumokra. Mindenesetre az, hogy a legtöbb szocialista zenéhez kapcsolódó anyaghoz online közösségi oldalakon férhetünk hozzá, sokat elárul a kultúrpolitika populáris zenéhez való viszonyáról.

A kulturális hierarchiát és az archiválást Magyarországon a „három T” rendszere erősen befolyásolta, sőt a mai napig hatással van a hierarchia alakulására, az archiválás módszereire, hatékonyságára:⁴ a populáris zene örökségéről az érzelmeiktől fűtött, dokumentumokhoz ragaszkodó DIY-archivista tevékenység nélkül nem is beszélhetünk. A magyar szocialista zeneipar szereplőinek felosztásában a műfaji mainstream – underground/alternatív – populáris, valamint a kultúrpolitikai tiltott – támogatott – túrt osztályozási rendszerek jórészt fedik egymást (mainstream/populáris=támogatott, underground=túrt/tiltott) és bonyolítják a zenei műfajok logikus felosztását, meghatározását, a műfajok közönségsikerének, a lemezkiadások, rádióadások és újságcikkek, kritikák számában jelentkező népszerűségének fel-

⁴ Lásd többek között Eörsi László Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra: A három „T” kultúrpolitikája című cikkét, Révész Sándor *Az Aczél-jelenség* című könyvét vagy Csatári Bence *A Kádár-rendszer könnyűzene-politikája* című disszertációját.

mérését. A kulturális örökség ugyan nem feltétlenül függ össze a számban mérhető sikerrel, de a dokumentumok mennyiségével és minőségével, valamint hozzáférhetőségével annál inkább. A Syrius a magyar progresszív rock és jazzrock domináns zenekaraként kap helyet a jazzszcéna történeti dokumentációjában is – ez a zenekart ki is szakítja populáris zenei státuszából. A Syrius, és bármely más korabeli együttes státuszmeghatározásában, kulturális örökségként való definiálásában izgalmas szempontot ad az általuk játszott műfaj – a Syrius esetében progresszív rock, jazzrock – dokumentumokkal mérhető sikeressége, népszerűsége, recepciója, más műfajokhoz való viszonyítása. Nehéz pontosan meghatározni kulturális termékek, zenekarok kulturális hierarchiában elfoglalt helyét, azonban a dokumentáció elemzése – különös tekintettel a sajtóra, a történeti művekre és a hanglemezekre – segít a lehetséges státuszmeghatározások értelmezésében, és össze is köthető a rajongói hozzáállással.

A kultúrára magasművészetként gondolunk, szembeállítva a populáris kultúrával (...) vagy tömegkultúrával (mely összefonódik a tömegmédiával és tömegfogyasztás fogalmaival) (Du Gay 2013).

Mivel a szocializmusban az állami monopólium által a kulturális örökség termelése, kiválasztása és őrzése (hisz csak az lehet örökség, amit dokumentálnak) egybeesik a hanglezgyártással és koncertszervezéssel, a kulturális hierarchia alakulását másképp mozgatja az üzleti és kulturális megfontolás: a populáris zene sikerének elemzésénél, szemben a nyugati kapitalista rendszerekkel, az eladás, az eladhatóság és a közönségsiker perspektíváinak szerepe halványabb.

Roy Shuker populáris zenéről szóló könyvének bevezetőjében azt írja, hogy „a hagyományos tudományos gyakorlat az úgynevezett populáris zene fogalmát a piaci szempontból legsikeresebb műfajokkal felelteti meg, különösen nyugati kontextusban” (Shuker 2002: ix). Egy másik könyvében kiemeli, hogy a kilencvenes évek után

a populáris zenekutatás újhulláma [a szerző többek között Andy Bennett, Will Straw és Sara Cohen munkásságát említi] a rock- és a popzene központi szerepét felismeri, és úgy tekint rá, mint egy globális kulturális jelenségre, mely egy multimilliárdos iparhoz és sokrétű ifjúsági popkultúrához kapcsolódik, és [ifjúsági kultúra] hatással van a divat minden aspektusára (Shuker 2001: 2).

Hasonlóan Shukerhez, Brandellero és Janssen közös tanulmányukban a populáris kultúra kommercializmusát emelik ki, populáris zene alatt azt a zenei formát értik, mely

a kommerciális esztétikán alapul, a zeneipar és a tömegtermelés keretein belül jön létre, és a termelés, terjesztés és fogyasztás hármásától függ (Brandellero és Janssen 2014: 225).

A szocialista zeneipar működésének értelmezése azonban nehezen épülhetne a populáris zene és a fogyasztás közti szimbiotikus kapcsolatra. Ahogy a következő fejezetben a legnagyobb példányszámmal eladott Hungaroton jazzlemezek listájánál is fel fog merülni, annak ellenére, hogy a hozzáférhető lemezeladási statisztikákból le lehet vonni bizonyos következtetéseket, ez még mindig csak töredékes képet ad a valóságról. Nem beszélve arról, hogy például az Országos Rendezői Iroda dokumentációja nélkül, mely eltűnt, lehetetlen pontosan rekonstruálni a zenészek pályáját és megírni a magyar populáris zene történetét.⁵

⁵ Ráksi Katalin, a Színházi Dolgozók Szakszervezetének ügyvezető titkáranak, a Művészeti Szakszervezetek Szövetség Szövetségi Tanács tagjának szóbeli közlése nyomán.

A populáris kultúra „örökségesítésének” folyamatát meghatározó szegmensekről, melyekhez szorosan kapcsolódik az üzleti megfontolás, a nemzetközi szakirodalom egybecsen-
gően vélekedik. Bennett, Janssen és Shuker is hangsúlyozzák a tömeggyártás, a kereskedelem
és a globalitás háromszögének kontextusát, ami miatt a populáris kultúrára sokáig nem te-
kintettek a kulturális örökség részeként: „a magaskultúrával szemben (...) az autenticitás hi-
ányának következtében (...) az autentikus kultúra antitéziseként” értelmezték (Baker 2015;
Bennett és Janssen 2016; Bennett 2015; Shuker 2001). A *The Routledge Companion to Popular
Music History and Heritage* (2018) kötet bevezetőjében a szerkesztők hangsúlyozzák is, hogy
még a populáris zenekutatók között sincs konszenzus a populáris zene és az örökség fogal-
mainak definiálásában. Felhívják a figyelmet arra is, hogy az egymástól eltérő definíciókkal
egyes zenei műfajok ki is szorulhatnak a populáris zene, így a kulturális örökség korpuszából
és a populáris zene dokumentációjából. Egyedi módon a szocializmusban a populáris zene
örökségként való meghatározásában a kulturális és a műfaji mérték kevésbé dominál, hiszen
a populáris zene az ifjúság nevelésének kultúrpolitikai eszköze, így gyakorlatilag, ha jobban
belegondolunk, kulturális örökségként való értéke és kezelése politikai, és ezért történeti
szinten is eleve elrendelt.

Andy Bennett John Storey *What is Popular Culture* című könyvére támaszkodva írja,
hogy a késő modernizmusban (ahol ugyanazzal a módszerrel vizsgáljuk a kultúra szegmen-
seit, legyen az magas vagy sem) a szigorú elitista megkülönböztetés tarthatatlanná válik
(Bennett 2015: 19), azonban, ahogy azt Atkinson hangsúlyozza (és Bennett *Popular Music
and the “Problem” of Heritage* című tanulmányában idézi is), a kritika nélküli osztályozás is
problémát okozhat (Atkinson 2008: 381). A hierarchia megőrzésre gyakorolt hatása a múlt
objektivitásra törekvő értelmezésének lehetőségét gátolja, hisz például egy zenekarról tízszer
annyi adat állhat rendelkezésre, mint egy másikról. Ráadásul, amíg a kapitalista rendszerben
az eladhatóság miatt valamelyest érthető a dokumentumok közti mennyiségi különbség, ad-
dig a szocialista kultúrpolitikai underground zenekarok nyilvános jelenlétének felmérésénél
– visszamenőleg a hivatalos dokumentumok hozzáféréseinek hiányában és a szféra szereplő-
inek szeszélyes visszaemlékezései miatt – nehéz azoknak az okoknak a nyomára bukkanni,
melyek a dokumentumok mennyiségét és a zenekarok sorsát valóban meghatározták.

Les Roberts és Sara Cohen az *Unauthorising Popular Music Heritage. Outline of a Cri-
tical Framework* című tanulmányának osztályozási rendszere az autorizáció mértékétől
függően a(z angol) populáris zenei örökség három típusát különbözteti meg: hivatalosan
jóváhagyott, önmagát jóváhagyó és nem jóváhagyott.⁶ A szerzők a társadalmi és kulturális
vonatkozásokat helyezik előtérbe, és figyelembe veszik a populáris zenei örökség gyakorlata-
nak különböző eseteit és kontextusait. Feltárják a három típus közti különbségeket, amivel jó
kiindulást szolgáltatnak a különböző emlékezetkultúrák és -politikák örökségfelfogásának
vizsgálatához (Roberts és Cohen 2013). Ahogy az a tanulmány gondolatmenetének kibon-
takozása során láthatóvá válik, a legtöbb, jelenleg is kereskedelmi forgalomban lévő vagy
online ingyenesen elérhető Syrius-dokumentum (kivételesen a tanulmány végén tárgyalásra
kerülő, nemrég megjelent Orszáczky-kötet, melyhez csak könyvtárakban vagy feketén lehet
hozzájutni) a jóváhagyott és a magát jóváhagyó osztályok keresztszélén helyezhető

6 Eredeti elnevezés: officially authorised, self authorised, unauthorised. E kategorizáció fontosságára a *The
Routledge Companion to Popular Music History and Heritage* több tanulmánya is felhívja a figyelmet.

el, ugyanis az elmúlt években kiadott anyagok (pl. lemezek, filmek, könyvek, interjúk) nagy része rajongói vagy – a zenekar tagjainak kezdeményezésére – állami támogatással jött létre. Ez a jelenség a változó kultúrpolitikai gyakorlat és a rajongói igények között feszülő, egyfajta ambivalens függő viszonyra hívja fel a figyelmet. Utóbbi számon kéri visszamenőleg az előbbi, előbbi ugyan támogatja, de nem ellenőrzi az utóbbi autentikusságát, emiatt a közintézményi szinten történő kulturális örökségteremtés funkciója és működőképessége is kérdőre vonható. A Syrius jelenléte a szocialista állam által irányított kulturális szférában, valamint munkásságuk kapitalista rendszerben való őrzésének mikéntje által a populáris zene, az ún. populáris zenetörténet, a populáris zenefogyasztás és a populáris zene őrzésének magyarországi, időben és térben változó kulturális és társadalmi helyzete kritika tárgyává válhat.

Az együttes történetének értelmezése, zenéjének kultúrpolitikai és műfaji elhelyezése a magyar zenetörténetben elsősorban az azt közvetítő információkhoz való hozzáféréstől függ, melynek töredékessége és ellentmondásossága nem csak a Syrius kulturális státuszmeghatározását, de a progresszív rock, jazzrock iránti magyarországi kereslet kérdését is jelen írás központi problémájává teszi. A Syrius kulturális jóváhagyása évtizedek távlatában tárható fel, a megjelent dokumentumok időrendi felsorakoztatásával, tartalmi feltárással bemutatható, amit e tanulmány meg is valósít, ugyan nem a teljes dokumentációt felhasználva, de körültekintően kiválasztott anyagokon keresztül.

„Welcome back my friends to the show that never ends”

Mielőtt feltárnánk a Syrius műfaji, valamint a kultúrpolitika által szolgáltatott státuszát a zenekari dokumentáció releváns része alapján, fontos kitérni a progresszív rock és a hozzá köthető szintér meghatározására.

Kelefa Sanneh, a *The New Yorker* kritikusa a progresszív rock műfaját a magas- és alacsony kultúra hibridjeként definiálja. Hangsúlyozza a közönség reakciójának fontosságát egy adott szcéna kulturális meghatározásában, valamint a zene kiszolgáltatottságát a médianyilvánosságnak, mely szegmensek kölcsönösen függhetnek is egymástól (Sanneh 2017). A műfaj klasszikus zenével való összehasonlításában Dowd, Ryan és Tai Talk of Heritage: Critical Benchmarks and DIY Preservationism in Progressive Rock című tanulmányában az 1800-as évekből a harmonikus és a tradicionális, az 1900-as évekből a disszonáns és experimentalista jelleget emelik ki.

A művészi szándék a progresszív rockot egy olyan, tágabb korpuszba emelte, ahol a mainstream kritikák a populáris zene műfajaira (pl. pop, rock, rap) mint „művészetre” tekintettek (Dowd, Ryan és Tai 2016).

A szerzők arra is felhívják a figyelmet, hogy a kritikák a műfaj olyan jellemzőit emelték ki, mint az eredetiség, a történeti fontosság, az autenticitás és a teljesség; negatív kritikaként fogalmazódott meg azonban a műfaj eltávolodása a rock gyökereitől (Dowd, Ryan és Tai 2016).

A progresszív rock történetét kulturális és zenei aspektusok alapján feldolgozó szerzőpáros, Hegarty és Halliwell (2011) szintén az avantgárd művészethez, a klasszikus zenéhez és a népzenehez kötik a műfajt. Melançon és Carpenter (2015) a progresszivitás jelentését, valamint annak jelentőségét egyaránt kapcsolják a klasszikus és a populáris zenéhez. Tanulmányukban központi szerepet kapnak Adorno és Lucky egymással ellentétes, a progresszivitás

jelentéséről szóló értekezései. Az adornói kritikát támadják: ha csak a klasszikus zene lehet progresszív, de a progresszív rock populáris műfaj, akkor a hagyományos műfaji osztályozás nem alkalmazható. A szerzők megkérdőjelezik a populáris zene politikai és társadalmi szerepének tagadását is, hiszen a progresszív rocknál is releváns a műfaji és a politikai értelemben vett lázadás. Hivatkozásaik alapján kirajzolódik, hogy Lucky szerint a progresszív rock egyedi helyzetét „nem csak zenei, technológiai, technikai értelemben vett progresszivitása” (Melañon és Carpenter 2015) teremti meg – Théberge tanulmányában „az elektronikus szintetizált hangzást” a hatvanas évek „avantgárd sajátosságaként” jelöli –, hanem „az általa közvetített filozófia” is (Théberge 2001; Melañon és Carpenter 2015).

A Syrius zenetörténeti elhelyezésénél is lényegesek az imént felsorolt perspektívák: műfaji és kultúrpolitikai szempontból is lázadásról, egyfajta forradalomról, forradalmi újításról van szó, és a zenekar a magyar populáris zene mainstream és underground zenekarihoz képest jóval összetettebb, hangszeres tudást, a zenészek és a hallgatóság részéről egyaránt koncentrációt igénylő zenét játszott. Arról nem is beszélve, hogy azon kevés magyar zenekarok egyike, amely a mainstream progresszív rock nagyjai, többek között a The Spencer Davis Group, a King Crimson és a Chicago számainak interpretációit is repertoárjára tűzte.

Státusz, szimbólum, státuszszimbólum

A progresszív rock kulturális örökségként való értelmezésének kapcsán Andy Bennett *DIY Preservationism and Recorded Music* című, a brit progresszív rock DIY őrzéséről szóló tanulmánya jó viszonyítási pontot adhat az írás témájának. A brit progresszív rock szintéren belül, ellentétben a néhány zenekaros magyarral, nagyságához mérten, a zenekarok népszerűsége alapján több vonal is kialakult, így természetes, hogy vannak, amelyek perifériára szorultak. Nyilvánvalóan a szcéna határán mozgó zenekarok státusza az, amely valamelyest hasonlatos a Syriuséhoz: előbbi a pár évig igen népszerű műfaj szcénáján belül tudott nehezen érvényesülni, míg utóbbi a magyar populáris zene mainstream vonalán kívülrre szorult – amit egyébként jelen tanulmány egyrésztől bizonyít, másrésztől meg is kérdőjelez. Bennett tanulmányában a brit progresszív rock elveszett vagy elfelejtett részének megmentéséről van szó, azonban mégsem annyira elveszett, ha van mit megtalálni és kiadni.⁷ A magyar progresszív rock valóban periférián álló zenekairól, amelyeknek egyáltalán nem volt lehetőségük hanganyagok rögzítésére, még ha van is, aki tudhatja, hogy léteztek, a tevékenységükről nincs kézzel fogható bizonyítékunk. Persze ez a különbség a két szintér őrzése között a szocialista és kapitalista zeneipar különböző működései mechanizmusait jelzi, azonban az elgondolkodtató, hogy az élvonalbeli magyar progresszív zenekar, a Syrius esetében, ellentétben a brit progresszív rock perifériára szorult bandáival, alig van néhány online feltöltésre vagy offline kiadásra alkalmas hanganyag, és ha van is, a minősége miatt a zene esztétikai értékéből sokat veszít. A zajos, karcos felvételek egy szocialista társadalmi réteg zenehallgatási lehetőségeinek és felvételeinek körülményeit statuálják. (Szemes Botond Mire képes egy kazetta? A magyar Új Hullám mediális közege és cselekvőhálózata, a lepukkant hangzás esztétikája című tanulmányában ír a problémáról.) A brit példa jól érzékelteti a hiányos vagy nem megfelelő őrzés tétjét, hiszen a progresszív rock határra szorított együttesek doku-

⁷ Tanulmányában a Canterbury Sound DIY megőrzési gyakorlatait és az ahhoz szorosan kötődő Voiceprint Records kiadó tevékenységét mutatja be.

mentálásáért harcol, míg a Syrius nem szakszerű őrzésével nem csak egy zenekar, de a műfaj magyarországi reprezentációja is veszélybe kerül.

A DIY-megőrzés általánosságban a populáris zene hivatalos megőrzési formáin, az állami gyakorlatokon – magyar vonatkozásban a szocialista korszakban a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat és az ifjúsági sajtó, valamint a Zenemű Kiadó – kívül eső tevékenység. Bennett a DIY-őrzőket a gyártás és a fogyasztás metszetében helyet foglaló zeneipari szereplőkként (angolul a consumer és a producer szavak összekapcsolásaként „prosumers”) határozza meg, akik megteremtik a szükséges művészeti és kulturális autenticitásról szóló diskurzusokat, a populáris zenét örökségként mutatják be, és részt vállalnak az általuk preferált zene jelentésének létrehozásában: saját kritikai narratíváik által beszélnek el a zene történetét (Bennett 2018: 165). Azt írja, hogy a web 2.0-ás környezetben megvalósuló rajongói diszkurzív gyakorlat vetette „papírra” a Canterbury Sound történetét, valamint e történet részévé emelt művészeket és zenéket is (Bennett 2018: 167). A Syrius narratívája DIY-archivisták magángyűjteményeinek köszönhetően rajzolható meg, habár ez a történetkonstruálás egyelőre szétszórt és felületes. Ezek a szakszerű gyűjtemények, mivel nem csak a Syriust gyűjtik, összetételükkel a nemzetközi progresszív rock, jazzrock és jazz történetében helyezik el az együttes zenéjét. A gyűjtéssel azonban nem pótolhatják a zenekar széles körű dokumentációjának feltárását, ami egy együttes és a műfaj történetének megírásához elengedhetetlen.

Recepciója tükrében a Syrius különleges helyet foglal el a magyar zene hierarchiájában, ennél fogva nem csak a populáris zenekutatás, de az elmúlt években fejlődésnek indult jazzkutatás témái között is helye van.⁸ Nem csak a *Széttört álmok. A Syrius együttes története* (2006) című könyv, de további, rajongók és zenészek által írt dokumentumok is gyakran jelölik meg zenéjük gyökereként Bartókot, Schönberget, Stravinskyt, helyenként még Bachot is. A történeti dokumentumok is összekapcsolják a jazz és a rock műfajokat, és természetesen a magyar progresszív rock origójaként jelölik meg a zenekart: mondhatni a műfaj vagy a műfajról való értekezés a Syrius nélkül nem is létezik. A jugoszláv *Képes Ifjúság* cikkében, melyben ugyan hibás adatok és nyelvtani hibák is találhatóak, a szerző jól összegzi a Syrius akkori fogadtatását:

És amikor az együttes fúvós-szólistája, Ráduly Misi Montreaux-ben, a jazzfesztiválon szóló-fődíjat és egyéves bostoni ösztöndíjat nyert, már rebesgették: ez a kivezető út a beat-válságból. A jazz, a free-elemekkel ötvözött rock és valami egyéni plusz (Szatmári 1972).

A Syrius összekötése a klasszikus és jazz-zenével a rajongók tiszta vágyát fejezi ki, mégpedig azt, hogy az általuk nagyra tartott zenekart rajtuk kívül mások is elismerjék. Ez a hozzáállás egyrészt sokat elárul a hatvanas-hetvenes évek undergroundként, alternatívként és progresszívként jelölt magyar zenéjéhez kötődő társadalmi réteg kulturális felfogásáról és igényéről; másrészt a klasszikus zenével fémjelzett magaskultúra részeként definiálja a magyar viszonylatban progresszív rockként jelölt és sokra becsült zenét. A vágy, mely már a szocializmusban is utat tört magának, a dokumentumok (az offline kiadásoktól az online platformokig) növekvő számának köszönhetően az évtizedek során kézzel fogható nyomokat hagyott maga után. Meghatározza az underground/alternatív/progresszív scéna-hoz tartozó zenekarok narratíváját és az underground/alternatív/progresszív e színtérhez kapcsolódó je-

8 Lásd a *Replika* 101–102-es, jazztanulmányokkal foglalkozó számát.

lentéseit. A nyolcvanas évek new wave mozgalmai⁹ azonban élesen eltorzítják, vagy akár fel is számolják a politikai státuszként fellépő és a zenei műfajhoz kapcsolódó underground/alternatív/progresszív jelentése közti határt és különbséget.

A Syrius hierarchiában betöltött szerepének vitatásánál arról sem szabad megfeledkezni, hogy a zenekar jazzhez való kapcsolata nagyon is megalapozott: Ráduly Mihály, a jazz és a progresszív rock kiemelkedő alakja, aki díjakban is részesült jazzfesztiválokön különböző formációkkal, az 1970-es Montreux-i Jazzfesztiválon bostoni ösztöndíjat nyert. A sajtóban már a hatvanas évek második felétől rendszeresen írtak róla, itthon többek között Szabados Györggyel, Pege Aladárral játszott, valamint Orszáczky Jackie-vel, Szakcsi Lakatos Bélával, Kőszegi Imrével és Babos Gyulával Ausztráliából visszatérően a Rákfogó zenekarban lépett fel – utóbbi formációval igen rövid ideig. 1973 januárjában a *Rádió és Televízió Újság* is közöl egy képet, mely Orszáczky és Ráduly a Dzsesszklub című műsorban való szereplését dokumentálja. Jávorszky interjújában Ráduly azt is elmondja, hogy Amerikában

1979-ben George Jindával megalapították a Speed Limit nevű formációt. Georg Wadenius, a Blood, Sweat & Tears tagja gitározott, a basszusgitárosuk, T. M. Stevens később Miles Davisszel és John McLaughlinnal játszott, a dobosuk pedig Al Di Meolával (Ráduly 2017).

Az sem véletlen, hogy a divatos, magyar zenével kapcsolatos „leges” listák közös jellemzője (például legnagyobb magyar albumok, legendás magyar zenekarok stb.), hogy a Syrius a progresszív és a tiltás szinonimáival együtt, vagy ritkább esetben azok nélkül szerepel rajtuk – a kérdés már csak az, hogy kik mellé sorolják a zenekart.¹⁰ Az *Iffúsági Magazin* szerkesztősége

1987-ben beszüntette az olvasók szavazatai alapján összeállított slágerlisták közlését, mert úgy találták, hogy a szavazatszámok egyre inkább elszakadnak a lemezadási statisztikák által mutatott sorrendtől, és inkább csak az együttesek rajongótáborának szavazói buzgalmát tükrözik (Beszlő 1999).

Ez az idézet felhívja a figyelmet a bármilyen kritérium alapján összeállított listák képlékenységre, és arra, hogy tüzetesebben meg kell vizsgálni, milyen, és legfőképp kinek az értékrendszerét tükrözi a sorrend, ha nincsenek mögötte statisztikai adatok, habár nehéz nyomon követni, hogy adott szerkesztőségnek épp kik voltak a tagjai, akik a döntést meghozták. Az *Iffúsági Magazin* listája, melynek felvezetője az imént idézett rész, mégis az olvasói vélemények alapján készült el, az első három helyen ebben a sorrendben: az LGT *Bumm* című albuma, az *István, a király* és *Az ördög álarcosbálja* – talán nem is meglepő, hogy a Syriuson kívül csak kimondottan mainstreamként elkönyvelt zenekarok albumai szerepelnek. A *We Love Budapest* nyolc legendás zenekart szemlélő angol nyelvű cikke még csak nem is más undergroundként számon tartott zenekarokat ás elő; az Illéssel, az Omégával és a Piramissal veszi egy kalap alá a Syriust, ami torzított képet mutat a magyar kultúra iránt érdeklődő külföldieknek a Kádár-korszak populáris zenéjéről és a zenei progresszivitás, alternatívitás, „undegroundság” helyzetéről.

9 Lásd Szemere Anna *Up from the underground* című könyvét, ami sajnos magyar fordításban nem jelent meg, valamint Zombori Mónika „Tedd magad nyilvánossá”: New wave együttesek és a nyilvánosság korlátozása az 1980-as években című tanulmányát.

10 Íme minden idők 10 legjobb magyar lemeze (hvg.hu 2014); Íme minden idők harminc legjobb magyar rocklemeze és előadója (mno.hu 2015); Kik a magyar rocktörténet legjobbjai? (erdelyinaplo.hu 2015).

Minden országnak megvannak a maga „klasszikusai”, és ezalól bizony Magyarország sem kivétel – a jazzlegendáktól az ismert progrock képviselőikig sok mindent kell számításba vennünk, ha az ország zenetörténetéről beszélünk. Habár ezek az együttesek különösebb hírnévre nem tettek szert a helyi szcénán kívül – több okból kifolyólag –, mivel az idő kompenzál, manapság az olyan zeneőrültek, mint például Andy Wotel, tudják, hogy annak idején a Bergendy az egyik legeredetibb zenekar volt Kelet-Európában. A következőkben bemutatjuk azoknak a magyar zenekaroknak a listáját, akiket bármilyen zenerajongónak hallgatnia érdemes (We Love Budapest 2018).

Ennek alapján úgy fest, mintha a Syriusszal egy lapon szerepelni státuszemelő hatással bírna, de az ilyen és ehhez hasonló írások, melyek szakszerű válogatás és magyarázat nélkül használják a progresszív, alternatív, underground fogalmakat, és azokat a Syriushoz kapcsolják, elmoszák a fogalmak egykori jelentését. A kritika nélküli újság- és történetírás, a releváns szakújságírás hiánya elrejtheti a magyar populáris zene sokszínűségét és összetettségét, és nem jelzi a széles körű, specifikus történeti feltárás fontosságát.

Kereslet és kínálat: progrock in Hungary

Ha az örökség a múlt a mában, és ha a jelenben értelmezzük, akkor olyan örökséget teremtünk, amelyet csak akarunk és elvárunk társadalmunk keresleti céljai eléréséhez (Graham 2002).

A Syrius underground státusza cáfolható műfaji szempontú vizsgálata során: az underground jelző zenei jelentése alapján belátható, hogy a progresszív rock, jazzrock műfajai azért kapcsolódtak az undergroundhoz, mert nem váltak – legalábbis a szocialista hanglemezgyártás kínálati szempontjából nézve – domináns műfajjá Magyarországon; annak ellenére sem, hogy kereslet volt rájuk. Annak fényében, hogy a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat a magyar nyelvű lemezeket preferálta, már az is meglepő, hogy egyáltalán kiadta a Syrius egyetlen, Ausztráliában rögzített nagylemezét, *Az ördög álarcosbálját*. Egy szocialista országban, ahol a zeneipar az állami monopólium alatt álló hanglemezkiadásra épült, a lemez megjelenése részben felszámolta a zenekar kultúrpolitikailag underground státuszát, mégis, az album nehéz hozzáférhetőségének (3000 példány), valamint zenéjük komplexitásának köszönhetően e státusz tulajdonképpen, leginkább műfaji szinten, „félíg” mégiscsak megmaradt.

A jazz, jazzrock népszerűségének kérdésével kapcsolatosan releváns adat, hogy a Hungaroton 1967 és 1990 közötti tényleges hanglemez-eladási statisztikája szerinti 31 albumos listáján, melyet Simon Géza Gábor *Magyar jazztörténet* című művében találhatunk meg, *Az ördög álarcosbálja* a 33 981 darabos eladással aranylemezként a második helyen szerepel. Ez a szám valószínűleg a három kiadás (1972, 1981, 1993) összesített adata. A listán szerepel még Szabó Gábor *Femme Fatale* című lemeze 30 613 darabos eladással, valamint *A fal mögött* Dész Lászlótól és Csík Gusztáv 1976-os lemeze, melyek a 10 000-es eladást épphogy csak nem érik el.¹¹ Ugyanakkor az adatokkal önmagukban nem sokra megyünk, hisz a magyar mainstream rocklemezek eladásának pontos statisztikái nélkül, lévén üzleti titok, nincs viszonyítási alapunk pontosan megkülönböztetni a műfajok számokban mérhető népszerűsége-

¹¹ Részletek Jávorszky *A magyar jazz története* című művének „Hetvenes évek – progresszió és mainstream” című fejezetében.

gének különbségét. Azon is sokat lehetne vitatkozni, hogy melyik album melyik alműfajhoz tartozik – a tanulmány szempontjából azonban az osztályozás nem releváns, pedig éppen az befolyásolhatta az állami dokumentálást. (Egyébként ausztrál cikkekből kiderül, hogy az eredeti *Devil's Masquerade* lemezt nem sokan vásárolták meg.)

A rendszerváltás utáni magyarországi jazz-, jazzrock- és progresszívrock-koncertek is sokat elárulnak a műfajokat preferáló magyar közönség igényeiről. Ha csak az elmúlt éveket nézzük a kulturális kereslet és kínálat szempontjából, megfigyelhetjük, hogy a nemzetközileg ismert és elismert jazz, jazzrock, progresszív rock legendás előadói koncertjeinek a legnagyobb férőhelyes magyar koncerttermekben telt házas, stabil, hálás és többgenerációs magyar közönsége van. Az elsősorban a Get Closer és a Müpa, részben a Zeneakadémia által szervezett koncerteknek (és akkor az olyan vidéki nagyvárosokat, mint Veszprém, nem is említettük) köszönhetően a magyar közönség olyan, a hetvenes évektől kezdve aktív zeneszereket és zenei formációkat hallhat élőben, mint Keith Jarrett, Chick Corea, Wayne Shorter, John Patitucci, Charles Lyold, a Yellowjackets vagy a King Crimson – Keith Jarrett egyébként már 1972-ben is fellépett Magyarországon, a Traffic pedig 1968-ban.

A tárgyalt műfajok iránti keresletet igazolja a már rendszerváltás előtt, Böszörményi Gergely által alapított Stereo Shop (1983), valamint a húsz évvel később alapított Periferic Records kiadó tevékenységének sikeressége is. Böszörményi felmérte, hogy a progresszív rock hiánycikk, és mondván, ha neki fontos, biztos, hogy másnak is az, felszámolta a piaci részt. A mai napig a piacon jórészt perifériára szorult, főleg progresszív rock-, jazz- és folkyagokat árul és/vagy ad ki, üzleti kapcsolatban áll a brit kiadóval is, melyről többek között az előző részben hivatkozott Bennett tanulmánya szól. Több kiadvány is pozitív külföldi kritikákat kapott az elmúlt években (Böszörményi 2018).

Közintézményi keretek között progresszív rockhoz és jazzrockhoz (így a Syriushoz is) először a FSZEK Rottenbiller utcai populáris zenei gyűjtemény létrejöttékor (1985) lehetett hozzáférni – nem meglepő, hogy a könyvtár a Stereo Shoppal üzleti kapcsolatban állt. A hiánypótlás a nyolcvanas évek óta töretlenül zajlik. Sokat elárul a történet, miszerint 1996-ban, amikor a Colosseum zenészei először jártak az országban, meg is lepődtek, hogy nyugat-európai közönségük számának többszöröse hallgatta meg őket Budapesten (Böszörményi 2018).

Ahogy általában is a progresszív rock/jazzrock lemezekre és koncertekre van kereslet, úgy egyes Syrius-dokumentumok is a rajongók vágyainak fontos tárgyát képezik. A *Recorder* 2015-ben listázta az ausztrál kiadású *Devil's Masquerade*-ot mint a legdrágább magyar lemez egyikét. A lemezből tudomásom szerint Magyarországon csak néhány példány forog magánkézben. Ezen a ponton válik a Syrius zenéjének fogyasztása a profitorientált zeneipar részévé a kapitalista korszakban. A félunderground státuszt szolgáltathatja az online hozzáférés is egy olyan zenekar esetében, melyet egészen a kilencvenes évekig a nehéz hozzáférés jellemezett. Egy másik viszonylag drága, kevés példányszámban megjelenő, már az online vásártérben is elérhető dokumentum a nemrégiben kiadott Orszáczky-kötet, melyről a tanulmány zárásában írok.

A Syrius kultúrpolitikai krónikája felé

Mielőtt részletesen rátérnék a zenekar – sikerét is befolyásoló – kultúrpolitikai helyzetére Hammer (2017) módszere mentén, a következőkben összegzem a fontosabb mérföldköve-

ket, ugyanis eddig részletesen nem esett szó az együttes különböző formációiról. Ez elengedhetetlen annak érdekében, hogy a Syrius együttes történetének és sikerének kontextusa világos legyen.

Időtől és tértől függően a Syrius egyaránt besorolható a kultúrpolitikai mainstream és az underground osztályba: a legendás felállás előtti és utáni Syrius az általuk játszott műfaj, stílus és a médiához való hozzáférés következtében támogatott és mainstreamként elfogadott zenét játszó együttesnek tekinthető. A státuszmeghatározást még az is bonyolítja, hogy az 1970–1973-as formáció a táncdal műfajának ismert szólistáit kíséerte:

Kovács Katalin közös turnéra mentünk, az ORI-műsorokban pedig A-tól Z-ig, vagyis Aradszky Lászlótól Zárny Mártáig rengeteg táncdalénekest kísértünk. Sokszor szerepeltünk Hofival is egy műsorban (Ráduly 2017).

A zenekar előtörténete kapcsán érdemes figyelembe venni, hogy Pápay Faragó Jocival a Syrius 1968-ban nagy sikert ért el a Táncdal fesztiválon az Így mulat egy beates magyar úr című dallal, így nem meglepő, hogy a mai napig sokak ezzel azonosítják az együttest. Izgalmas – másrészt érthető – fordulat, hogy egy évvel később a legendás felállás története is a Táncdal fesztiválon kezdődött el (még Ráduly nélkül), ahol első saját szerzeményükkel, a Fáradt a nappal¹² debütáltak. Az utótörténetből fontos részlet, hogy az új Syrius *Széttört álmok* címmel adta ki lemezét annak ellenére, hogy az anyagnak se zeneileg, se dalszövegében nem volt köze az eredeti szöveghez. Sokan vannak, akik a lemezt a legendás felállásnak tulajdonítják, tavaly még a Syrius Legacy *Széttört álmok*-koncertjének a Műpa-kiadványban olvasható promóciós anyagában is elkövezték ezt a hibát.

Hammer szerint a szocialista korszak populáris zenei életét alakító hegemon struktúrák az azóta is aktívan játszó magyar zenekarok sikerét ma is meghatározzák. Tanulmányában az online fogyasztás mértékével mérte a sikerességet, és a zeneiparban több évtizede jelenlevő Neoton Família Youtube-nézettségének mennyiségi mutatójára (a szintén részben aktív nyolcvanas évek alternatív zenekaraival szemben) irányította figyelmét. A Hammer által alkalmazott elemzési keret fontos kiindulási pontként szolgál a téma feltárásához. A szerző tézise szerint

az 1970–80-as évek kultúrpolitikái sajátos módon egy kettős meghatározottság révén újratemelik magukat webkettes és webhármas környezetekben, ahol is az egyik magyarító faktor e politikák konkrét hatása zenészek szakmai és üzleti karrierjére, míg a másik mechanizmus a szocializmus korszakában az audio- és videofelvételi technikák minősége által meghatározott könyörtelen emlékezetpolitika (Hammer 2017: 283).

A siker a korabeli lemezfelvételi lehetőségektől, a médiához való hozzáféréstől – ami értelmezésben jelenthet médiareprezentációt ugyanúgy, mint a technológiához való hozzáférést (rádió, hangszer, hangtechnikai eszközök) – és a hivatalos engedélyezéstől függ ma is (Hammer 2017). A Syrius populáris zenetörténetben való elhelyezéséhez és státuszának értelmezéséhez érdemes lenne összehasonlítani a különböző felállások médiamegjelenéseit, és

12 A Fáradt a nap a Szép lányok, ne sírjatok mellett a zenekar legpopulárisabb száma (már a befogadás „könynyűségét” illetően).

megvizsgálni, hogy az egyes formációk befolyásolták-e egymás lehetőségeit, sikerét, de jelen tanulmány nem tárgyalja ezeket a kérdéseket. Annyit azonban érdemes megemlíteni, hogy nem meglepő módon az Így mulat egy beates magyar úr nézettsége (186 435) a legnagyobb, azt követi a legendás felállás legnépszerűbb felvétele, a Szép lányok, ne sírjatok (180 922), mely Mészáros Márta filmjének betétdala. A két felvétel 2008-ban lett feltöltve pár hét különbséggel, így elég pontos képet ad a helyzetről.¹³

Az 1970–1973 között játszó Syrius magyar médiamegjelenése és felvételi lehetőségeinek száma elenyésző a korszak mainstream együtteseivel képest (pl. Illés, Omega, Metró), azonban a zenei hangzást alakító technikához való hozzáférésük (Hammond-orgona és az ausztrál nyugati stúdiókörülmények), valamint reprezentációjuk (angol nyelvű anyagok, képek, plakátok) sokkal erősebb, mint a tipikusan undergroundként jelölt magyar zenekaroké (pl. Tűzkerék vagy Kex). A Syrius népszerűsége is – ez esetben érdemes a sikeresség és a népszerűség fogalmait egymástól elhatárolni, a sikerességet az elismertségben, a népszerűséget a kereskedelmi siker mennyiségében mérni – mérhető az online nézettség számaival, ráadásul, az emlékenekarok tevékenysége miatt, kurrens tartalmak nosztalgikus fogyasztásáról is beszélhetünk. Mégis, a Syrius sikerességének és státuszának meghatározásánál a zenekar kulturális hierarchiában betöltött szerepe, a szakértő rajongói kritika és a zenei szakmában való elismertsége kerül előtérbe. A szakmai elismertség jele például, hogy a legfoglalkoztatottabb fiatal jazz-zenészekből álló Syrius Legacy¹⁴ már két lemezt is kiadott a zenekar előtti tisztelgés jeléül. Benkó Ákos, a zenekar dobosa és éneke a vele készített interjúmban ezzel kapcsolatban meg is fogalmazta, hogy

annál zseniálisabb, mint a Syrius Manic Depression előadása, nincs. Szerintem ha Hendrix halottá volna, azt mondta volna, hogy én így gondoltam el a Miles Davisszel azt a lemezt, ami sosem jelent meg (Benkó 2017).

Egy másik jó példa Bródy János méltatása, miszerint

az album az a fajta progresszivitás, aminek Magyarországon az egyik legjelentősebb képviselője a Syrius együttes volt, amelyik ezt kihasználta mindjárt az elején. Nem véletlenül (...) *Az ördög álarcosbálja* valami hihetetlen jól kitalált, megszervezett, zeneileg átgondolt és végig egy egységet alkot, abból nem tudsz kivenni egy számot, és azt mondani, hogy ez a Syrius (Bródy 2016).

Az *Australian Freedom Train, The Australian Progressive, Hard Rock and Blues Record Guide* című zenetörténeti kiadványban Ian McFarlane zenei szakújságíró 1996-ban így ír a zenekarról:

A Syrius egy kimagasló magyar jazzrock együttes, mely 1971 és 1972 körül egy ideig Ausztráliában élt. A zenekar egy ambiciózus albumot rögzített itt, amely egy többrétegűen sajtóságos munka gyümölcse. Többnyire free jazz jellegű, egy kis progresszivitással és Blood, Sweat and Tears-hatással fűszerezve (McFarlane 1996: 16).

13 2018. augusztus 6-án mért adatok.

14 Az együttes tagjai: Benkó Ákos ének, dob, Fonay Tibor basszusgitár, Vidákovich Izsák fuvola, szaxofon, Ludányi Tamás szaxofon, Péntes Máté zongora, Hammond-orgona (2017-ig Tempfli Erik volt a billentyűs).

Annak érdekében, hogy további magyar dokumentumokkal is alátámasszam a Syrius történeti méltatását és érzékeltessem a progresszív rock és az underground jelző közti kapcsolat magyar megjelenését, a következőkben példákon keresztül prezentálom az írott dokumentumok Syrius műfaj- és státuszmeghatározásának formáit, időrendi sorrendben. A fejezetben szereplő dokumentumok: *Beat '70* (1970), a *Magyarrock 1.* (1983) kötet Syriust taglaló része, a *Best Of The Hungarian Rockscene 1965–1971* kétlemezes LP-kiadás (2008),¹⁵ a *Szép-irodalmi Figyelő*ben megjelent, a Syriusra hivatkozó *A mozgó nyelv* című (2014) tanulmány, Jávorszky Béla *A magyar jazz története* (2014) Syriust leíró részlet, valamint az *Elhallgatott zenekarok* projekt (2017).

Ahogy Szemere Anna az Ignác Ádám szerkesztésében megjelent, a magyar populáris zenetörténet hiánypótló *Populáris zene és államhatalom* című tanulmánykötete bevezetőjében írja,

a kormányzatnak a szórakoztató zene egyidejűleg jelentett államrendészeti és a rendszer identitását meghatározó esztétikai problémát. Ez a kitüntetett figyelem – paradox módon – jelentős társadalmi státusszal ruházta fel „a könnyű műfajok” művelőit, akár azért, mert megfelelően a nyilvánossághoz szükséges kívánalmaknak, országos népszerűsége, de legalábbis ismertségre tehettek szert; vagy éppen ellenkezőleg: mert peremre szorultak, betiltották őket, és ezért váltak híressé-hírhedtté (Szemere 2017: 9).

Kérdés, hogy milyen státuszról beszélhetünk a Syrius esetében az eddig felvázoltak tükrében úgy, hogy az állami kontroll alatt álló orgánumban kizárólag méltató szavakat olvashatunk a zenekarról már a hetvenes években is. A Zenemű Kiadó 1970-ben kiadott *Beat '70* című gyűjteményében például az alábbi sorok nem csupán a zenekart dicsérik, de kritikával illetik a táncczenét és a mainstream rockot, szembeállítva azt a Syrius zenéjével:

Azt a stílust játsszák, amelyben a dallam nem könnyen megjegyezhető, populáris; a szövegeik nem a holdfényről, a kispadról édelegnek vagy egy vissza nem adott csók fölött érzett tragédiát emlegetnek. Témáik elgondolkoztatóak, nem mindennaposak, de mindenképpen illenek a muzsikához. Ha külföldi példákat keresgélnek, akkor azonnal az underground muzsika jutna az eszembe. Pontosabban King Crimson együttese, megspékelve egy csöpp Blood, Sweet and Tears-féle jazz-izzel (Adamis 1970: 38).

Több mint egy évtizeddel későbbi mű a *Magyarrock 1.* (1983), mely az 1958 és 1973 közötti időszak magyar rock- és jazz-zenéjének történetét igyekszik átfogóan megírni, valamint a műfajok nemzetközi és hazai gyökereit feltárni. Ez a kötet azért fontos, mert a legelső történeti szándékkal írt, évtizedeket átfogó mű, melynek mintegy javított verziója *A magyarrock története* első kötete (2005). Később *A magyar jazz története*ben is felbukkannak motívumok az 1983-as könyvből a Syriusról szóló részben, mely kötetről pár bekezdéssel később fogok írni. Visszatérve a Magyarrockhoz, *A Föld alól, föld alá (A magyar underground)* című fejezetben, melyből az alábbi részletet idézem, Sebők reflektálás nélkül írja le az angolszász

15 A lemez adatai elérhetők a discogs adatbázisában.

zenekarokat, és erre a szátra fűzi fel a magyarokat pár oldallal később (alfejezetek: Török Ádám, Liversing, Dogs, Meteor, Olympia, Radics, Tűzkerék). Az underground szcénát a következőképp tipizálja:

Az underground képviselői természetesen a rockzenében is szakítottak a populárisabb, intézményesült, kommercializálódott formákkal, a divatos stílusokkal (...) a koncertek kereteinek kitágításával (...) avantgarde művészeti törekvésekkel hívták fel magukra a figyelmet (...) a nagy iparvárosok munkásnegyedeiből induló zenekarok (...) már tudatosan szakítottak a populárisabb zenei formákkal, és a fehér blues néven ismertté váló, alulról, és nem a hanglemeztársaságok irodasilóiban születő stílusirányzat a hatvanas évek végére színes új virágokat (...) hajtott (Sebők 1983: 175).

A Syrius csak egy későbbi, a Lázadástól a békekötésig: a hetvenes évek című fejezetben kerül elő, bár szerintem csak az évtizedek szerint beosztott tartalomjegyzék miatt. A Progresszív törekvések című alfejezetben Sebők olyan műfajokat kapcsol a progresszivitáshoz, mint a jazzrock, a folkrock, a hardrock és a szimfonikus rock. (Az, hogy a progresszivitás fogalma hogyan kapcsolódik a klasszikus és populáris zenei élethez, melyet pár szóban pedzeget is Sebők, egy külön könyv témája lehetne.) Több alfejezet után végül Széttört álmok cím (ezzel is kiemelve a Syrius jelentőségét) alatt eljutunk a hetvenes évek alternatív zenéjének szemléjéhez, ahol már az artrock kifejezés is előkerül. Sok kérdést vet fel a könyv e fejezete, azonban szigorúan térjünk rá a Syriusra, akik a Szimfonikus rockot (Theatrum, V'73, Panta Rhei, Color, East) követő Dzsessz-rock cím alatt kaptak helyet (alfejezetek: Rákfogó, Orszáczky, Ráduly, Syrius, Mini, A konzis műhely, Interbass, Dimenzió, Saturnus, Supergroup).

A hetvenes évek elején Magyarországon a rockzenét megújító progresszív címkéjű stílusirányzatok közül a dzsessz-rocknak volt a legnagyobb befolyása, hatása a zenészekre, ugyanakkor mégis ez a stílusirányzat volt az, amely eredményeihez képest a legkisebb nyilvánosságot kapta és sorozatos kudarcok után a hamvába holt (Sebők 1983: 278).

Az ilyen gondolatok azonban dokumentumokkal és konkrét példákkal nincsenek alátámasztva, habár a szerző felhívja a figyelmet arra, hogy

(...) a Syrius pályafutásáról olyan kevés hangzó és írásos dokumentum áll rendelkezésünkre, hogy abból pontosan rekonstruálni ennek a korszakos zenekarnak a történetét nagyon nehéz és kockázatos. (...) A hetvenes évek elején újságíró, kritikus a Syrius zenéjének, a progresszív rock jelentőségének, jelenségének elemzésére nem vállalkozott (Sebők 1983: 288).

Azóta sok idő eltelt, de a zenekar és a magyar progresszív rock történetét részletesen körbejáró, munkásságukat a nemzetközi szinten elhelyező kritikai mű még mindig nem született, ahogy a műfaj és a zenekar dokumentációja sincs közintézményi szinten összegyűjtve és feldolgozva, ezzel kutathatóvá téve a témát. Ráadásul Sebők hibás adatokat is közölt kötetiben, például egy 1973. szeptemberi Syrius-koncertet (ahol Ráduly már ott sem volt) egy évvel korábbra datált.

A Syrius narratívájában kevésbé lényeges, holland kiadású best of lemez azért kerül a fejezetben tárgyalt dokumentumok közé, mert hasonlóan a pár fejezettel előbb említésre kerülő *We Love Budapest*-listához, jó példa a műfaj- és státuszmeghatározás torzítására. A lemezről

pont azok az együttesek hiányoznak, akikhez leginkább illene a lemez kiadójának vezetőjétől, Marthy Comuanstól származó gondolat, melyet Jávorszky emel ki a kiadványról szóló cikkében, mely a *Népszabadság* hasábjain jelent meg:

Képzeld el, hogy ez a nép egészen egyéni módon rajong a zenéért, nemcsak a cigánymuzsikáért, hanem Liszt és Bartók örökségéért is. S a hatvanas évek elején ezek a fiatalok úgy éltek Európa közepén, hogy közben a vasfüggönyön túl voltak. El tudod képzelni, milyen lehetett az ő rockzenéjük? (Comuans, idézi: Jávorszky 2008).

A Liversingen kívül az underground osztályba sorolt zenekarok (Kex, Mini, Syrius, Taurus, East stb.) nem szerepelnek az albumon, az Illés és a Metró viszont igen. A kulturális örökség szempontjából nem szerencsés az összeállítás és az idézet közti kapcsolat: nem csak torz képét adja a korszak zenéjének, de összemossa az egymástól egyébként zeneileg könnyen elválasztható mainstream és underground osztályokat – a bartóki hagyomány a történeti művekben elsősorban a népzenehez és a progresszív rockhoz kapcsolódik.

Ellenpélda a Sebők-kötettel szemben Jávorszky *A magyar jazz története* című könyve, melyet a magyar jazzszakma is nagyra tart. A szerző hiánypótló jegyzékét készítette el a magyar jazzszcéna egyéniségeinek, zenekarainak, törekvéseinek. A könyv A hetvenes évek – progresszió és mainstream fejezetében „már csak” a Syrius és a Mini fér el Szabados György, Pege Aladár nevei mellett. Jávorszky a *Magyarock 1*-ből kiindulva azt írja, hogy „néhány kallódó rádiófelvétel, egy 1971 és 1973 közötti amatőr koncertfelvételekből válogatott tripla CD, néhány rövid interjú és későbbi visszaemlékezés – ennyi maradt utánuk”. Szerencsére azért vannak még jelentős dokumentumok – e tény e tanulmány is bizonyítja –, melyek által rekonstruálható a történet és hallható a Syrius.

A hatvanas-hetvenes évek underground szcénát érintő dokumentálási kísérletének aktuális példája az *Elhallgatott zenekarok* című koncert- és dokumentumfilm (2017). A projekt azzal a céllal valósult meg, hogy bemutassa az „elhallgatott” együtteseket (Kex, Syrius, Bajtala, Taurus, Liversing, Atlasz, Scampolo, Aligátor, Tűzkerék, Atlantisz). A kezdeményezés egyébként, céljától eltérően, jelentősen hozzájárul a magyar populáris zenetörténet kultúrpolitikától függő osztályozásának fenntartásához: az elnyomás oldalára helyezi a felsorolt zenekarok narratíváit, nem szentelve figyelmet annak, hogy a különböző zenekarokhoz különböző történetek tartoznak, és sokkal bonyolultabb rendszer részei, minthogy az *elhallgatott* jelzővel kifejezhető lenne státuszuk. A film szubjektivitását, egyoldalú megközelítését megalapozza, hogy Kisfaludy András rendezte, aki maga is a Kex tagja volt. A projektet a Magyar Média Mecénatúra támogatta közel tízmillió forinttal. Ha egymás mellé tesszük Jávorszky könyvét és Kisfaludy filmjét, láthatóvá válik, hogy az objektivitásra törekvő elbeszélő narratíva és a szubjektív, az elismerés retrospektív bizonyítását szolgáló történetkonstruálás ütközik egymással. A film elsősorban nem a dokumentálást szolgálja, inkább revansot vesz a szocialista kultúrpolitikán. A projekt kapcsán kritika is megfogalmazható az állami támogatási rendszerrel szemben, mely sem ennél, sem a hasonló dokumentumoknál nem ellenőrzi a megőrzési gyakorlat szakmai mivoltát, ezzel megkérdőjelezve saját funkcióját és szerepét a kulturális életben. Hasonlóan számon kérhető az Orszáczky-kötet (2018) is, melynek kritikáját a tanulmány zárásaként fogalmazom meg.

Annak érdekében, hogy egy a Syriusra hivatkozó tudományos írásmű is a példák közé kerüljön, alább Szkárosi Endre *A mozgó nyelv* című tanulmányából idézek, melyben a szerző

tágabb kontextusba helyezi a progresszió jelentését, és általánosan fogalmazza meg a kultúrpolitika elnyomó működését.

Ezzel párhuzamosan haladt a progresszív, olykor radikális popzenei tevékenység (Liversing, Sakkmat, Syrius stb.) kibontakozása – ezt azonban az államhatalom hamar konszolidálta és korrumpálta a politikai-gazdasági monopolhelyzetet élvező lemezkiadás, illetve a művészek külföldi (szinte kizárólag kelet-európai) turnéztatásának monopóliuma révén. A zenei progresszió így eltűnt (lásd erre nézve az Illés-zenekar paradigmaticus karrierjét), erőteljes képviselői gyorsan konzumálódtak (...), alámerültek (...), meghaltak vagy emigráltak (Szkárosi 2014: 51).

Itt is az underground/progresszív/alternatív jelzők, fogalmak, műfajmegjelölések és az azokhoz kapcsolt zenekarok underground mítoszát és a fogalom jelentésvándorlását figyelhetjük meg a hetvenes évektől napjainkig. Az nem derül ki, hogy a szerző az Illés-zenekart miért kapcsolja a progresszióhoz, és azt se felejtjük el, ahogy már a poplistáknál is láthattuk, az is előfordulhat, hogy a Syriust a műfaji különbségeket félretéve könnyen befogadható dallamokat játszó zenekarok mellé sorolják.

A magyar populáris zenei progresszivitás kapcsán érdekes megvilágítás az alábbi idézet is, mely az Apostol együttessel készített, 1983-as interjú felvezetőjében olvasható:

A Zeneakadémiát végző srácokból álló csapat azzal a szándékkal állt össze 1970-ben, hogy az akkori időszak egyik legprogresszívebb – a Chicago, a Chese és a Blood, Sweat and Tears együttes nevével fémjelzett – rockzenei irányzatát Magyarországon is meghonosítsa. Nem állt egyedül e törekvésben, hiszen a Syrius, a Kex, később a Theatrum is az igényes, értékes muzsikát tűzte a zászlajára. Hogy mennyire kiúttalan e vállalkozás, az tavaly mutatkozott meg igazán: a műdalos operettes tömegigény rocktörténetünk 20. évében szinte minden progresszív szándékot elsőpörve nyitott utat a Limbó hintó- és a Szóljon hangosan az ének-típusú bazári csecsebecséknek. De amíg Orszáczky Jackie, Baksa Soós és társaik népi hősként élnek a rocktörténeti emlékeket ápolgatók szemében, ugyanazok az Apostol nevét mély elítéléssel emlegetik. A Syrius és a Kex ugyanis bedobta a törülközőt, így nimbusza tovább élhetett (*Ifjúsági Magazin* 1983).

A fejezet szemléje a megőrzés szempontjából jelentős anyagokat sorakoztat fel, azonban egyik sem szolgálhat releváns támaszként a téma átfogó elemzéséhez: a magyar populáris zenei örökség dokumentációja nem áll készen arra, hogy azt nemzetközi szinten is jegyezzék és értelmezzék.

Down to the underground: függő viszonyok

Az már a tanulmány előző, a műfaji meghatározásra fókuszáló részéből is kiderült, hogy a szocialista kultúrpolitika annak ellenére, hogy sok lemezfelvételi lehetőséggel nem kecsegtette a Syriust, teret engedett a zenekar munkásságáról szóló írásoknak, és annak, hogy az együttes története fennmaradjon és megvitathatóvá válhasson. A következőkben a dokumentálást meghatározó, a zenekar és a közönség közti kapcsolat, valamint a kultúrpolitikai gyakorlat kerül terítékre.

Amellett, hogy „az underground zenei szcénákat sokáig kizárólag a DIY kulturális gyakorlatok határozták meg” (Guerra 2015: 11), az egyik legjelentősebb mérce, mely alapján meghatározható a magyar rendszerváltás előtti underground, a kultúrpolitika által definiált

mainstream populáris zenei közegetől és az azt működtető gépezettől való függetlenségének mértéke. Ebben az értelemben underground zenéről akkor beszélhetünk, ha az egyáltalán nem része művelődési házakban és ifjúsági klubokban megrendezésre kerülő koncerteknek, a sajtónak és a lemezkiadásra épülő magyar zeneiparnak. Egy 1971-es ausztrál felvételen a riporter Orszáczky Jackie-től azt kérdezi, hogy túl avantgarde-e zenéjük az ausztrál közönség számára. A zenész válaszában kitér arra, hogy abban az időben Amerikában és Európában azok a zenekarok, akik hasonló zenét játszottak, kommerszek voltak, majd hozzáfűzi, hogy szerinte a közönség egyszerűen csak nem akarta megérteni őket (GTK 1971). Később naplójában ezt írja:

A szabadpiac nem olyan, mint otthon: az ORI igazgatója vagy a lemezgyári főnök haver, és erre a bázisra össze lehet rakni egy zenekart. A szabadpiacon olyasmit kell összerakni, ami a közönségnek kell. A nagy lemezcégek ott is manipulálnak, de a szart nem lehet eladni (Orszáczky 2018).

Orszáczky gondolatai egyfajta bizonytalanságra is utalnak: ő maga sem tudja pontosan, hol helyezze el a Syriust a szakma, a közönség, az ipar és a két kultúrpolitika ingoványos rendszerében.

Kőbányai *Beatünnep után* című könyvében megjelent interjúban a magyar közönséggel való kapcsolatairól Jackie így beszél:

A legjobb közönségünk a Sirius-klubba jön: legtöbben, vagy három-négyszázan, egy koncertet sem mulasztanak. Már arcról felismerem őket, néhány közülük még vidékre is elkísér. Szívós munkával alakítottuk ki ezt a törzsgárdát. Amikor összejött az együttes a Csanádi utcában, oda, inkább csak zenészek, olyan szakmai bemutató volt egy-egy este. Ők hozták magukkal az ismerősöket, barátait, nőjüket. Akik ottmaradtak, azokból alakult ki a mag. Lassan szaporodott a számuk százra, százötvenre. Az ausztráliai turnénk után nagyobb helyiséget tudtunk szerezni: a Műszaki Egyetem Rózsa Ferenc és Vásárhelyi Pál kollégiumait. Itt bővült tovább a taborunk. Előttük mindig nyugodtabban kezdek játszani, a kezdeti feszültséget alig érzem. Többségük elfogad bennünket és azt, amit csinálunk, ahogy élünk, részt is vesz benne. Nekik mindig öröm zenélni. Szintén a külföldi út hatására rengeteg meghívást kaptunk, köztük néhány ORI-fellépést. Sokféle közönség előtt léptünk fel az országban, Budapest külvárosaiban a legnehezebb, annyira el vannak látva bővlival, ha valami mást hallanak, úgy érzik, elrontották a szórakozásukat. Idetartoznak a fővároshoz közeli falvak, kisvárosok is. A Csepeli Ifjúsági Parkban, a Csiliben szenvedés játszani. Ellenséges, hideg arcok, keresztbefont karok, bekiabálások: „Hagyjátok abba!”, „Köszönjük, elég!”, „Kívül tágasabb!”, „Görcsös idegességgel folytatjuk ilyenkor, még jóval a koncert után is bennünk marad a düh és a kielégítetlenség, lefekvés után sokáig nem tudok elaludni. Albertisán például ténylegesen abba kellett hagyni. A vidéki nagyvárosokban mindig van érdeklődő. Székesfehérváron – biztos az Alba Regia jazzfesztiválok hatására – például nagyon jó a közönség. Kisvárosokban, falvakban kulturáltan hallgatnak, vagy zajos tüntetésbe kezdenek ellenünk, mint Zalaszentgróton, ahol ilyesmiket vágtak a fejünkhez: „Miért nem maradtatok Ausztráliában?”, „Vágassátok le a hatátoakat!”, „Buzik?”, „Miért nem tudtok úgy játszani, mint a többiek?”, „Nagyképűek”... Mi nem azért játszottunk másképp, mert különbözni akarunk, hanem mert ebben a zenében érezzük jól magunkat. Idáig jutottunk el majd' egy évtizedes muzsikálás után (Kőbányai 1983).

A Sirius: „Shattered Dreams” in Aust. című ausztrál cikk az alábbi kritikával illeti a közönséget:

Egy másik dolog, mely elszigeteltségünkre és önteltségünkre utal, az a Caesar's Cellarban hallható előző havi Sirius-koncert, ahol láthatóvá vált a helyi közönség zavarodottsága.

Hasonlóan nyilatkozik egy másik cikk írója a *High Times* című fanzine-ban:

A Syriusnak az észrevétlen, bejelentés nélküli ausztrál jelenléte bizonyítja, hogy valami nagyon nincs rendben az itteni szcénával.

Az idézett állítások a hallgatóságot, nyomokban az ausztrál mainstream sajtót okolják a Syrius perifériára szorult helyzetéért, ellenben a magyar közönség szerint a szocialista kultúrpolitika miatt nem vált a Syrius világhírű zenekarrá. A felfogásbeli ellentét (mitől underground az underground) a populáris zene és a popularitás fogalmának jelentését árnyalja, határait bővíti, és egy zenekar rövid, ám annál specifikusabb helyzetével példázza az underground jelentésének sokszínűségét és a fogalom túlhasználságát.

„Ma támogatjuk, holnap elkaszáljuk”: ambivalens döntési stratégia a Kádár-korban

A magyar médiamegjelenések, a Syrius státuszának, magyar zenetörténeti helyének és szerepének meghatározásában kulcstényező a szocialista állam kulturális és politikai működésében tetten érhető döntési mechanizmus ambivalenciája. A rendszer az általa undergroundként jelölt zenekar életművének létrejöttét és dokumentálását, ha töredékesen és időszakosan is, a médiamegjelenéseken kívül koncertlehetőségekkel és lemezkiadással is támogatta. Annak ellenére, hogy a Syriust először fél évre kiengedték Ausztráliába, majd pár hónappal meg is toldották a kintléteket, a későbbi nyugati meghívásokat a Nemzetközi Koncertigazgatóság (Interkoncert) eltussolta. Az Országos Rendezői Iroda meglepően sok koncertet szervezett a zenekarnak, habár, ahogy az egy korabeli Orszáczky-interjúból kiderül (Kőbányai 1982), sok koncerten a hallgatóság populárisabb zenére számított (például a Pápay-féle előző felállásra) és kifütyülte a zenészeket.

Baronits elmondása szerint *Az ördög álarcosbálja* két hónapig vezette a hanglemez-slágerlistát. Erdős Péter az üggyel kapcsolatban Acsay Juditnak a következőket mondta:

A populáris zenei műfajokban az volt a szempont, hogy ne okozunk botrányos hiányt. Mert igaz, el lehetett volna adni a Syrius együttestől 10 000 lemezt, de ha nem adtuk ki, senki nem reklamáta. Az a tízezer ember belenyugodott abba, hogy nem vesz Syrius-lemezt. Ha az Omegát meg az Illést nem adjuk ki megfelelő mennyiségben, botrány lett volna (Acsay 1990).

E némileg cinikus megjegyzés nem szolgál konkrét magyarázattal, de annál inkább rávilágít a döntések esetlegességére.

Szőnyi *Nyilván tartottak* című művében, melyben feldolgozza a populáris zenei élettel kapcsolatos ügynökjelentéseket, alig található anyag a Syriusszal kapcsolatban, ráadásul csak a Radics Béláról készült jelentések kapcsán kerül elő a zenekar neve. Nehezen tárható fel, hogy valójában a zenekarban veszélyt látott-e a politika, és tudatosan gátolta meg őket abban, hogy visszamenjenek Nyugatra, vagy inkább a korrupció rendszeréről van szó, egyszerűen arról, hogy nem fizettek a megfelelő embernek, aki döntési pozícióban volt. Baronits egy interjúban fejtette ki, hogy ha egy lakás megvételéhez elegendő összeget letettek volna az asztalra, kiengedték volna őket (Budai et al. 2006: 112). Később Jackie élt is a lehetőséggel, és visszament Ausztráliába:

A John Hopkins nevű ürge, a menedzserük, küldött mindenféle információs anyagot az Interkoncertnek, én pedig vettem az illetékes úr kocsijába egy autórádiót és egy üveg whiskyt (Kőbányai 2009).

Az európai és amerikai koncerttervekről, valamint egy új lemezfelvétel tervéről ausztrál újságcikkek is tanúskodnak, ahogy az alábbi Baronits-idézet is – az interjú a diósgyőri fesztivál műsorfüzetében jelent meg 1973-ban:

Júniusban jugoszláv turnéra van meghívásunk, a ljubljanoi jazzfesztiválra, majd később Belgrádban és Szabadkán koncertezünk. Felmerült a lehetősége egy nyugat-európai, amerikai turnénak is. (...) Szeptemberben Londonba megyünk egy jazzrock klub meghívására néhány fellépésre (Budai et al. 2006: 127).

A terveket egy veszprémi interjú is bizonyítja:

Több útra nyílt lehetőség. Az egyik egy egy hónapos angliai út lenne, különböző dzsesszklubokban. A másik egy amerikai út lenne, de ezenkívül szó van arról is, hogy visszamegyünk Ausztráliába (Orszáczky 1973).

A magyar kultúrpolitika, pontosabban az Interkoncert blokkolta a Syrius nemzetközi sikerének lehetőségét. Nehéz arra a kérdésre választ adni, hogy valójában milyen célok vezérelték a döntéshozókat. A *Széttört álmok* (Budai et al. 2006) című könyvben töredékes visszaemlékezések tanúskodnak arról, hogy a Hanglemezgyártó Vállalatnál Bors Jenőt és Erdős Pétert nem érdekelte a Syrius. Szintén a könyvben olvasható interjúban Erdőst így idézi Mándoki László: „A Syriust megszüntetjük, jött egy felkérés az imperialistáktól, majd kiküldjük a Locomotivot, mert őket szeretjük” (Budai et al. 2006: 161).¹⁶ Ugyanakkor Balogh Károly meglátása szerint az intézmények szemében bűnnek számított az önmenedzsmen, amiben a Syrius nagyban jeleskedett: ez logikus következtetés a letiltás okára (Balogh 2018). Az talán még valamivel érdekesebb kérdés, hogy miért engedték ki a zenekart Ausztráliába, amire a hivatalos dokumentáció hiányában egyelőre nincs részletes válasz. Mindenesetre a zenekar legendás státuszát, az underground jelző jogosnak vélt használatát a történet előbb felvázolt része markánsan befolyásolja.

A státusztól a hozzáférésig: 1973–2018

A kulturális státusz meghatározásánál a rendszerváltás után hangsúlyossá váló aspektusokat is érdemes figyelembe venni. Ilyen a piaci jelenlét, de még inkább a közintézményi archívumok vagy a közmédia működése. Az intézmények, melyeknek az elmúlt években a populáris zene gyűjtőkörévé vált, nem tudnak megfelelni a kulturális örökség megőrzésére vonatkozó feladatuknak a rendszerváltás előtti közintézményi megőrzés hiányossága miatt. A néhány éve magánkezdeményezésre alapított Rockmúzeum ugyan gyűjti a zenéhez kapcsolódó tárgyakat (ruhák, hangszerek, rádiók stb.), azonban csak olyan zenészek és rajongók segítségével számíthat, akik felajánlásaikkal bővítik a koncepció nélküli gyűjteményt. Közintézményi szinten a magyar populáris zenei örökség őrzéséhez hozzájárul az MTA Zenatudományi Intézet egy populáris zenei sajtóbibliográfia szerkesztésével; a Hangfoglaló Program (2017-ig Cseh Tamás Program) oral history gyűjtemény létrehozásával, blogírással, programok szervezésével; a nemzetközi Courage-projekt az ellenkulturális gyűjtemények digitális adatbázisának elkészítésére irányuló munkájával – ez a kiépülőben lévő hálózat láthatóvá teheti a

16 A Syrius helyett a Locomotiv GT lépett fel a lincolni Great Western Festivalon 1972. május 27-én.

magángyűjtemények egy részét is. A Hangfoglaló és a Rockmúzeum gyűjtési metodikáját és annak relevanciáját Barna Emília tanulmányában részletekbe menően bemutatja (Barna 2017). Ezek a platformok ugyan a megőrzést hivatottak megvalósítani, mégis, például a Recorder zenei újság online oldalán és a Volt egyszer egy beatkorszak blogon (a Recordert támogatja a Hangfoglaló, míg a Volt egyszer egy beatkorszak a saját blogja) megjelenő cikkek illusztrációinál többször is előfordult, hogy tévesen azonosították a képeken látható szereplőket és helyszíneket. Egy hibás adatközlés kapcsán a Rockmúzeum Facebook-csoportjában Nemes Nagy Péter, véleményem szerint Magyarország egyik legszakavatottabb blues- és rockszakértője jogosan jegyezte meg, jó dolog, hogy a fiatalabb generációt is érdekli a téma, de jó volna, ha megkérdéznének olyanokat is, akik ott voltak. A lektorálást sokkal komolyabban kéne vennie a témával foglalkozó fórumoknak és intézményeknek, mert így, céljukkal ellentétben, helytelen adatok maradnak fenn a korszakról – közintézményileg hitelesítve. Az említett platformok szerepe egyébként nem is releváns a Syrius-dokumentációban. A következő fejezetben azonban előkerülnek azok a digitálisan elérhető adatbázisok, melyek a dokumentáció egy részét elérhetővé teszik.

A történeti műveken túl: (nem) nyilvános dokumentumok

Eddig a dokumentumok tartalmi szempontú megközelítése játszott nagyobb szerepet, azonban a tanulmányt a Syrius narratívájában nagy jelentőséggel bíró, különböző típusú, magyar és ausztrál Syrius-dokumentumok nyilvános és földalatti hozzáférhetőségének szempontja alapján zárom le.

Ami az újságcikkeket illeti, mind a magyar, mind az ausztrál archívumokra igaz, hogy nem teljes körű a feldolgozottság, bizonyos szaklapok, folyóiratok formai-tartalmi feltárása még várat magára, azonban már jelenleg is igen sok anyag érhető el az Arcanum Digitális Tudománytár és a Trove (National Library of Australia) adatbázisaiban. Az üzleti vállalkozásként működő magyar Arcanumon keresztül olyan, a Syriusról cikkekkel közlő ifjúsági lapokat tudunk elérni, mint az *Ifjúsági Magazin*, a *Magyar Ifjúság* vagy *A jövő mérnöke*. A magyar újságcikkek közötti keresésnél relevánssá válik a legendás felállás felosztásának pontos dátuma is, mely Ráduly Mihály utazásának időpontjához köthető, tehát 1973. szeptember elejével határozható meg. A narratívában szerepet kaphatnak az adatbázisban megtalálható hírlapok, napilapok is (a *Népszabadság*, a *Népszava* és a *Magyar Nemzet*), melyekben kulcsszavas kereséssel főleg rövid híreket találunk a zenekarról, a zenekar koncertjeiről. Összességében a legtöbb cikk az említett ifjúsági lapok és a hírlapok esetében is az 1973 utáni formációról vagy azzal kapcsolatban született, de a legendás felállásról is számottevő a hírközlés. Különösen nagy az eltérés mennyiségben a *Népszava* esetében, ahol az 1970–1973. szeptember közötti formáció anyagának több mint háromszorosa a Syrius utolsó felállításáról szóló vagy a felállást említő cikkeknek a száma. A két felállás népszerűsége a megjelenő cikkek számában is mérhető, a mainstream és az underground osztályozás közti különbség valamelyest igazolható, de ez nem jelenti azt, hogy a számok alapján releváns lehetne a műfajmeghatározás más zenekarok esetében is. A harmadik formációról született a legtöbb írás, az első formáció és a nagy Syrius sajtómegjelenéseinek száma között nincs nagy különbség, ami a kultúrpolitika populáris zenéhez való viszonyának változását is jelezheti.

Míg a magyar Arcanum előfizetéshez kötött, addig az ausztrál nemzeti könyvtár adatbázisáról ingyenesen letölthető digitálizált formában (az eredeti újság másolataként és digi-

tálisan kódolt formában is) a *The Canberra Times* című folyóiratban – több mint egy tucat – megjelent Syriusszal kapcsolatos cikkek, továbbá az olyan magazinokban közölt cikkek, mint a *Tharunka* vagy a *The Australian Women's Weekly*. Meglepően sok ausztrál anyag született 1970 és 1972 között a *GoSet* és a *Music Maker* magazinokban, melyek egyelőre az ausztrál adatbázisokban nem találhatók meg, azonban a DIY-magánygyűjteményeknek köszönhetően hozzáférhető személyes Facebook-oldalakon a digitális másolatok egy része, igaz, elég rossz minőségben. (Talán érdekes kiegészítés lehet, hogy a *GoSet* magazin az ausztrál könyvtárakban is csak mikrofilmen érhető el.) A Syrius-könyvben is megjelenik néhány ausztrál cikk illusztrációként, csak épp nem olvashatók, így nem sok értelmük van.

Az *ördög álarcosbálgán* kívül a Syrius-hanganyagok többségét az állam által irányított piacon kívül rögzítették. A zenekar magyar nyelvű szerzeményeit¹⁷ először csak a rendszerváltás utáni években adták ki: 1994-ben jelent meg a *Most, múlt, lesz*, 2006-ban a *Syrius 1971–2001*, évekkel később Ráduly gondozásában a *Syrius Anno Live* (2009) és a *Fáradt a nap* (2014) albumok.

A Syrius hivatalos hanganyagainak száma és az azokhoz való hozzáférés töredékessége elárulja a szocialista kultúrpolitika működéséről és a közintézmények archívumairól (különösen a Magyar Rádióról és Magyar Televízióról), hogy nem fektetettek kellő hangsúlyt se a megőrzésre, se a megosztásra – és sajnos ma sem teszik. Magánkezdeményezéseknek köszönhető az is, hogy a két orgánus zenei anyagai egyáltalán nyilvánosan elérhetővé váltak, és ez nem csak a populáris, de a klasszikus zenére is igaz. Jó példa erre Kocsis Krisztián Youtube-csatornája, ahova sok nyilvánosan rögzített felvételt tölt fel Kocsis Zoltán-dokumentációjából, melyek máshol nem érhetőek el.

Az 1970 októberében adásba kerülő Széttört álmok szvit felvétele a rádió archívumában már a rendszerváltás előtt sem volt megtalálható. Az adást több hallgató is rögzítette, így feltehetőleg az egyik bootleg alapján jelent meg legelőször a Hungarotonnál a *Most, múlt, lesz* lemez részeként, igaz, hogy hangmérnöki hanyagság miatt meglehetősen rossz minőségben. Ahogy az a Syrius esetében világossá válik, árnyalva a szocialista kultúrpolitika ambivalens működését, a stúdiófelvétel még nem jelentette a lemezkiadás lehetőségét. Az 1973-ban, egy új album reményében, rögzített rádiófelvételek közül az Igazi tisztaság és a Hamlet a sólyom először csak 2006-ban jelent meg a *Syrius 1971–2001* című lemezen, a Zarándokok és a Magas fák közt pedig később, a *Syrius Anno Live* lemezen szerepel.

A Syriusról az egyetlen ismert magyar audiovizuális anyag az 1970-es Mészáros Márta-film, a *Szép lányok, ne sírjatok* jelenete. Van rá esély, hogy magánkézben található további koncertfelvételek, egy-egy kép árulkodik arról, hogy készülhettek ilyenek. Szomjas György *Magyar Vakáció* című rövidfilmjében is felcsendül improvizációs zene a Syriustól, azonban itt a zenekar nem jelenik meg a képeken. Mind a két felvétel elérhető a Youtube-on.

A Syrius történetét először elbeszélő könyv, a *Széttört álmok* 2006-ban jelent meg magánkiadásban. Ez a mű a Syrius tagjaival készített interjúkon túl a populáris és jazz-zenei szcena tagjainak¹⁸ gondolatait közli, emellett sok illusztráció található benne a zenészekről, belépőjegyekről, albumborítóról és újságcikkekről. A könyv mellékleteként az ausztrál GTK audiovizuális felvételeihez és Novák Emil *Széttört álmok: Azok a legendás hetvenes évek*

17 Széttört álmok (1970); Nyitány és induló (Zarándokok), Hamlet a sólyom, Igazi tisztaságot, Magas fák közt (1973).

18 Többek között Szakcsi Lakatos Béla, Kőszegi Imre, Török Ádám.

és a *Syrius* című dokumentumfilmjéhez is hozzá lehetett jutni. A Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA) a 2006 után adásba került audiovizuális anyagokat teszi hozzáférhetővé, így, mivel azóta nem került adásba, se a *Novák-film*, se az Orszáczkyval készült tévéinterjú nem elérhető. Más a helyzet a 2018-ban készült *Üzenet – Zenés üzenet Orszáczky Jackie-nek* című filmmel, melyet Czencz József rendezett a Magyar Média Mecenatúra támogatásával: az MTVA archívumában is hetekig elérhető volt ingyenesen.

Demokratikus hozzáférés?

Ugyan „az emlékezet demokratizálódásával az archiválás gyakorlásához való jog (...) nem kiváltság” (Brandellero és Janssen 2014), a DIY-megőrzés technológiai (a felvétel, az őrzés és a megosztás eszközei) feltételeivel, az archívumként is funkcionáló közösségi médiumok használatával gyakorlatilag bárki örökséget teremthet azáltal, hogy tartalmat rögzít és oszt meg. A tartalmakhoz való hozzájutás azonban ismeretséghez kötött, ráadásul bármikor eltűnhet, előre nem is mérhetjük fel, hogy évtizedek múltán hogyan és milyen formában érhetjük el ezeket az anyagokat. A felhasználó online tartalomhoz való hozzáféréseben ki van szolgáltatva a tárhely korlátjainak, tulajdonosainak és a technológiai fejlődésnek, a papíralapú dokumentumok esetében pedig a kiadónak. A tanulmány világossá teszi, hogy a *Syrius* esetében több olyan dokumentum is van, ami nehezen szerezhető be, vagy még mindig nem vált elérhetővé az érdeklődők számára kizárólag az archívumok hiányos és figyelmetlen munkája miatt.

A nemrégiben 12 CD-melléklettel, NKA-támogatással megjelenő Orszáczky-kötettel a zenész eddig kevesek által ismert hajónaplója, mely egyetlen dokumentumként jegyzi részletesen a zenekar ausztrál útjának helyszíneit dátummal, a közszolgálati megőrzési stratégia részévé vált. A dokumentum egyszerre jelzi az állami támogatás és magánkezdeményezés közti függő viszonyt, valamint a demokratikus hozzáférés és az örökség megőrzésének, megosztásának hiányosságát. Sajnos az a könyvre is igaz, amit a populáris zenével foglalkozó platformokról, a közintézményekkel kapcsolatosan jegyeztem meg. A kiadvány se a tudományos, se a könyvtártudomány által diktált megőrzési kritériumoknak nem felel meg: sem lektor, sem szakmai tanácsadó, sem jogi szakember nem kapott szerepet a könyv elkészítésében, ami nagyfokú felelőtlenség a kulturális örökség őrzése szempontjából. Ez azért is kínos, mert az állam ötmillió forinttal támogatta a megjelenést. A kulturális örökség „gazdasági és kulturális erőforrás” (Graham 2002: 1006), a magaskultúrával és a kanonizációval áll összefüggésben; létjogosultságának legfontosabb követelménye a rögzítés/megőrzés és a nyilvánosság/hozzáférhetővé tétel. A követelmények azonban visszatetszően teljesülnek a kiadásban. A kötet ugyan „nyilvánossá tesz” eddig nem ismert képeket és írásokat, így ezzel kiegészítve a *Syrius* történetét, ám érthetetlen módon korlátozza a hozzáférést, sőt bennfentessé teszi azt. A könyvet 300 példányban nyomták ki, és kereskedelmi forgalomban hivatalosan nem kapható. Látszólag nem gazdasági célból jelent meg a kötet, azonban fű alatt korlátozott számban, 20 000 Ft-ért azért megvásárolható, és már az online piacon is megjelent a discogs és a vatera oldalán, esetenként többszörös áron.

A kötet kiválóan statuuálja a követelményként fellépő, új, a kép- és hanganyag minőségét javító technológiai lehetőségek megőrzést és fogyasztást javító fejlődését, vagyis inkább annak kihasználatlanságát. Sajnos nem csak a hanganyagok rossz minősége és a tipográfiai hibák miatt kritizálható a kiadás: a szöveg és a képek forrásai nincsenek feltüntetve.

Ahogy a legtöbb populáris zenei örökséggel foglalkozó kurrens tanulmány, úgy a *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage* című (2018) kötet is sok figyelmet szentel a rajongók megőrzői szerepének: a bevezető fejezet a történelem őrzőinek nevezi őket. Fontos kérdést vet fel ugyanakkor, hogy milyen következményei lehetnek annak, ha az őrzők bennfentesekként visszaélnék kiváltságukkal, azzal, hogy egyedüli birtokosai adott információnak, dokumentumnak; egyáltalán beszélhetünk-e visszaélésről abban az esetben, ha kisajátítják a kezükben levő anyagokat és önkényesen döntenek a sorsukról?

A könyv hibái ellenére nem meglepő, hogy az Orszáczky-könyvvel kapcsolatban, ahogy nő a megjelenésről szóló írások száma, úgy egyre többen veszik zokon, hogy nem tudják beszerezni. Érthetetlen a döntés, feltételezhető, hogy anyagi megfontolásokból, a szerzői jogi tisztázások nehézsége miatt választotta a kiadó ezt az utat. Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a kiadvány szöveges része miért nem érhető el online, főleg úgy, hogy állami támogatással készült el.

Konklúzió

A Syrius történetének feltárásával körvonalazódik, hogy a mindenkori kultúrpolitika, a médiamegjelenések, lemez- és könyvkiadások és a koncertszervezés az évtizedek folyamán hogyan alakíthatja egy a szocializmus korszakában tevékenykedő zenekar és a zenekarhoz kötődő műfaj kulturális helyzetét. A nyugati lehetőségek befagyasztása a Syrius kultúrpolitikai underground státuszát ugyan bizonyítja és biztosítja is, de hivatalos dokumentumok nélkül az állami intézmények döntéseinek körülményei nem térképezhetők fel. A külföldi meghívások eltussolásának feltárásakor leginkább szóbeszédre, személyes visszaemlékezésekre hagyatkozhatunk, így nem csak a dokumentumok létrehozásánál és őrzésénél, de a zenekar történetének rekonstruálásánál is DIY-gyakorlatról beszélhetünk, amely nagyban járul hozzá a Syrius underground jelöléséhez.

A tanulmány azzal, hogy bemutatja egy magyar zenekar dokumentációjának viszontagságos sorsát, kérdőre is vonja a magyar populáris zenei dokumentáció közintézményi létrehozásának és megőrzésének hiányosságát, a műfajosztályozás szókészletének használatát, a jelenben az állami támogatással készült dokumentumok szakszerűtlen kiadását, melyek hatással vannak a kulturális hozzáférésre és a Syrius műfaji és kultúrpolitikai státuszának alakulására. A 2010-es években Syriust játszó – és a zenét lekottázó – emlékzenekarok, a Frank Zappa Emlékzenekar és a Syrius Legacy, valamint az Ivan & The Parazol egyestés Hommage á Syrius koncertje is fontos üzenet a kultúrpolitikának, mely befolyásolja nem csak a Syrius, de a Syriust játszó zenekarok műfajának meghatározását is. A zenekarok egymástól eltérő mértékben és minőségben, élő archívumként¹⁹ vállalják fel a megőrzés és a megosztás feladatát, a Syrius műfaji és kultúrpolitikai undergroundságának megtörését, a Syrius örökségének ápolását.²⁰

A retrospektív történeti dokumentumok jórészt állami támogatásokkal jöttek létre az elmúlt években. Ez a gyakorlat szinte jóvátételként értelmezhető, azonban sajnos a kiadások a

¹⁹ K. Horváth Zsolt szóbeli közlése nyomán.

²⁰ A Syrius Legacy két lemezkiadással (2015-ben *Az ördög álarcosbáljának*, 2017-ben a *Széttört álmok szvitnek* a feldolgozását adták ki) a háta mögött különösen.

szakmai elvárásoknak (objektivitás, forráshasználat, átláthatóság, hitelesség, nyelvhelyesség) nem felelnek meg. A rendszerváltás utáni bootlegkiadást jól példázza, hogy 1994-ben rossz hangnemben adták ki a Széttört álmokat. Párhuzamosan azzal, hogy a médiaszereplés mint láthatóság megtöri az underground Syriushoz kapcsolt jelentését (mely fogalmat sajnos a média, még a szaksajtó is gyakran használja anélkül, hogy világossá tenné, mit is ért alatta), úgy töri meg a Syrius dokumentációja esetében az állami támogatás a DIY jelentőségét. 2018-ban (papíron) tízmillió forintot szánt a magyar állam Orszáczky munkásságának dokumentálására, azonban a dokumentumok hozzáférhetősége továbbra is akadályokba ütközik. A kiadások mögött levő szakmai hiányosság miatt továbbra sem látható át a magyar zenekarok és az általuk képviselt műfajok státuszrendszere, a dokumentumok létrehozásának célja. Nem csak maga a dokumentáció hiányzik égetően, de a magyar populáris zenét dokumentáló könyvek és cikkek szakértő kritikája is, mely összefüggésében tárja fel a műfaj- és státuszmeghatározás eszközeinek problematikus használatát, és feloldja az éles határt a jazz és a populáris zene között. Ha megfelelő színvonalú dokumentumok születnének, a rajongók nem csak jó minőségben férhetnének hozzá a populáris zene kulturális örökségéhez, de a magyar populáris zenetörténet nemzetközi szinten is érdekes kutatási területté válhatna.

Hivatkozott irodalom

- Adamis Anna (1970): *Beat '70*. Budapest: Zenemű Kiadó.
- Atkinson, David (2008): *The Heritage of Mundane Place. The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. London, New York: Routledge.
- Baker, Sarah (2013): Teenybop and the Extraordinary Particularities of Mainstream Practice. In *Redefining Popular Music*. Sarah Baker, Andy Bennett és Jodie Taylor (szerk.). New York – London: Routledge, 14–25.
- Baker, Sarah és Jez Collins (2015): Sustaining Popular Music's Material Culture in Community Archives and Museums. *International Journal of Heritage Studies* 21(10): 983–996.
- Baker, Sarah és Jez Collins (2017): Popular Music Heritage, Community Archives and the Challenge of Sustainability. *International Journal of Cultural Studies* 20(5): 476–491.
- Barna, Emília (2018): Preserving Popular Music Heritage in Hungary. In *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy és Zelmarie Cantillon (szerk.). London – New York: Routledge, 348–358.
- Bennett, Andy (2015): Popular Music and the 'Problem' of Heritage. In *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*. Sara Cohen et al. (szerk.). London – New York: Routledge, 163–172.
- Bennett, Andy és Susanne Janssen (2016): Popular Music, Cultural Memory, and Heritage. *Popular Music and Society* 29(1): 1–7.
- Bennett, Andy (2018): DIY Preservationism and Recorded Music – Saving Lost Sounds. In *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy és Zelmarie Cantillon (szerk.). London – New York: Routledge, 163–171.
- Brandellero, Amanda és Susanne Janssen (2014): Popular Music as Cultural Heritage. Scoping out the Field of Practice. *International Journal of Heritage Studies* 3(20): 224–241.
- Budai Ervin, Nemes Nagy Péter és Zoltán János (2006): *Széttört álmok. A Syrius együttes története*. Öröm: Staen Hungária.
- Cantillon, Zelmarie et al. (2018): Framing the Field of Popular Music History and Heritage Studies. In *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy és Zelmarie Cantillon (szerk.). London – New York: Routledge, 1–10.
- Cohen, Sara és Les Roberts (2013): Unauthorising Popular Music Heritage. Outline of a Critical Framework. *International Journal of Heritage Studies* 3(20): 241–261.
- Conn, Paul (1996): *2000 Weeks. The First Thirty Years of Australian Rock and Roll and then Some*. Golden Square, Victoria: Moonlight Publications.

- Czippán György (1983): Nehéz a slágerektől búcsút venni. Beszélgetés az Apostol együttes tagjaival. *Ifjúsági Magazin* 19(3): 36–37.
- Dowd, Timothy J., Ryan Trent és Tai Yun (2016): Talk of Heritage. *Critical Benchmarks and DIY Preservationism in Progressive Rock*. *Popular Music and Society* 39(1): 97–125.
- Du Gay, Paul et al. (2013): *Doing Cultural Studies. The Story of The Sony Walkman*. London: Sage.
- Graham, Brian (2002): Heritage as Knowledge. Capital or Culture? *Urban Studies* 39(5–6): 1003–1017.
- Graham, Stephen (2012): *Notes from the Underground. A Cultural, Political, and Aesthetic Mapping of Underground Music*. (PhD-értekezés.) London: Goldsmiths College, University of London.
- Guerra, Paula és Tânia Moreira (szerk.) (2015): *Underground Music Scenes and DIY cultures. Keep it Simple, Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes*. Porto: University of Porto.
- Hammer Ferenc (2017): A dalok ugyanazok maradnak. A retro kultúrpolitika szerkezetei a magyar popzenében. In *Populáris zene és államhatalom. Tizenöt tanulmány*. Ignác Ádám (szerk.). Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 282–297.
- Hegarty, Paul és Martin Halliwell (2011): *Beyond and Before. Progressive Rock since the 1960s*. New York – London: The Continuum International Publishing Group.
- Huber, Alison (2013): Mainstream as Metaphor. Imagining Dominant Culture. In *Redefining Mainstream Popular Music*. Sarah Baker, Andy Bennett és Jodie Taylor (szerk.). New York – Milton Park, UK: Routledge, 3–14.
- Jávorszky Béla (2014): *A magyar jazz története*. Budapest: Kossuth.
- Jávorszky Béla (2017): Interjú Ráduly Mihállyal. *Hangfoglaló Program*. Interneten: <https://hangfoglalo.hu/docs/RadulyMihaly.PDF> (letöltve: 2018. szeptember 1.).
- Jávorszky Béla (2008): Korai beat körkép. *Népszabadság*. Interneten: <http://nol.hu/archivum/archiv-506624-303222> (letöltve: 2018. szeptember 1.).
- Kent, David M. (2002): *The Place of Go-Set in Rock & Pop Music Culture in Australia, 1966 to 1974*. Canberra: University of Canberra.
- Kőbányai János (1986): *Beatünnep után*. Budapest: Gondolat.
- Long, Paul et al. (2017): A Labour of Love. The Affective Archives of Popular Music Culture. *Archives and Records* 38(1): 61–79.
- Melançon, Jérôme és Alexander Carpenter (2015): Is Progressive Rock Progressive? YES and Pink Floyd as Counterpoint to Adorno. *Rock Music Studies* 2(2): 125–147.
- O'Hara, Kenton és Barry Brown (szerk.) (2006): *Consuming Music Together. Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*. Dordrecht: Springer.
- Sanneh, Kelefa (2017): *The Persistence of Prog Rock*. The New Yorker. Interneten: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/19/the-persistence-of-prog-rock> (letöltve: 2018. szeptember 1.).
- Sebők János (1983): *Magyarrock I*. Budapest: Zenemű Kiadó.
- Shuker, Roy (2001): *Understanding Popular Music*. New York: Routledge.
- Shuker, Roy (2002): *Popular Music. The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Simon Géza Gábor (1999): *Magyar Jazztörténet*. Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság.
- S. N. (1973): Zene. *Rádió és Televízió Újság* 18(1): 9.
- S. N. (1999): IM Lemezlista. *Beszélő Folyóirat* 4(2): 108.
- Szatmári J. István (1972): Kőbányától a kengurukig. *Képes Ifjúság*. Interneten: <https://passzio.hu/modules.php?name=News&file=print&sid=29666> (letöltve: 2018. szeptember 1.).
- Szemere Anna (2001): *Up from the Underground. The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Szemes Botond (2017): Mire képes egy kazetta? A magyar Új Hullám mediális közege és cselekvőhálózata, a lepukkant hangzás esztétikája. *ELTE Média Tanszék*.
- Szkárosi Endre (2014): A mozgó nyelv. *Szépirodalmi Figyelő* 13(2): 41–55.
- Szőnyi Tamás (2005): *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül, 1960–1990*. Budapest: Magyar Narancs – Tihanyi Rév.
- Théberge, Paul (2001): "Plugged in". Technology and Popular Music. In *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Simon Frith, Will Straw és John Street (szerk.). Cambridge: Cambridge University Press, 1–25.
- Tófalvy Tamás (2017): *Populáris zenei színterek, műfajok és az internet*. Miskolc: Műút.
- Zombori Mónika (2017): „Tedd magad nyilvánossá” – New wave együttesek és a nyilvánosság korlátozása az 1980-as években. In *Populáris zene és államhatalom. Tizenöt tanulmány*. Ignác Ádám (szerk.). Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 116–130.

Ausztrál dokumentumok

- History of Spin Records, Milesago. Interneten: <http://www.milesago.com/industry/spin.htm> (letöltve: 2018. január 22.).
- McFarlane, Ian (1996): *Australian Freedom Train, The Australian Progressive, Hard Rock and Blues Record Guide* 1(3) 16–17.
- S. N. (1969): Television for Teens and Twenties. *The Canberra Times* (augusztus 4.): 13.
Interneten: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/136947700#> (letöltve: 2018. január 22.).
- S. N. (1971): Syrius 'Shattered Dreams'. *Australian Music Maker* (február).
- S. N. (1971): Five tough Hungarians hit Sydney. *Mike Channel's Pop People* (január).
- S. N. (1971): "Syrius: Hungary's top band". 'Revolution' *High Times* 2(4): 40–41. Interneten: <http://ro.uow.edu.au/hightimes/4/> (letöltve: 2018. január 22.).
- Spin Records: Legendary Australian Record Label. Interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=7hseJF0RnYA&t=15s> (letöltve: 2018. január 22.).

További online források

- Courage. Connection Collections, honlap. Interneten: <http://cultural-opposition.eu/> (letöltve: 2018. január 20.).
- Rockmuseum Budapest Rockmúzeum, zárt Facebook-csoport. Interneten: <https://www.facebook.com/groups/www.rockcsarnok.hu/> (letöltve: 2018. január 20.).
- Volt egyszer egy beatkorszak, Facebook-oldal. Interneten: <https://www.facebook.com/Volt-egyszer-egy-beatkorszak-914266328650606/> (letöltve: 2018. január 20.).
- Syrius 1969–1973, Facebook-oldal. Interneten: <https://www.facebook.com/Syrius-1969-1973-405003119654016/> (letöltve: 2018. január 20.).
- Magyar Music: 8 Legendary Hungarian Bands (2015), We Love Budapest. Interneten: <https://welovebudapest.com/en/toplists/magyar-music-8-legendary-hungarian-bands/> (letöltve: 2018. január 20.).
- Íme minden idők legjobb magyar rocklemeze és előadója (2015), Magyar Nemzet. Interneten: <http://mno.hu/grund/ime-minden-idok-harminc-legjobb-magyar-rocklemeze-es-eloadoja-1269276> (letöltve: 2018. január 20.).
- Minden idők legjobb magyar lemezei (2014), HVG. Interneten: http://hvg.hu/kultura/20141210_Minden_idok_legjobb_magyar_lemezei_hvgh (letöltve: 2018. január 20.).
- Kik a magyar rocktörténet legjobbjai? Erdélyi Napló. Interneten: <https://erdelyinaplo.ro/szabadido/kik-a-magyar-rocktortenet-legjobbjai> (letöltve: 2018. január 20.).
- Beszélgetések és levélváltások Ráduly Mihállyal, Bródy Jánossal, Böszörményi Gergellyel, Benkó Ákossal, Balogh Károllyal és Szentjóby Tamással.

A Syrius diszkográfiája

- Devil's Masquerade* (1971), Spin Records SEL-934377
- Devil's Masquerade (I've Been This Down Before)* Single (1972), Spin Records EK-4463
- Az ördög álarcosbálja* (1972), Hungaroton LPX 17439
- Az ördög álarcosbálja* reprint (1981), Krém SLPX 17439
- Az ördög álarcosbálja* (1993), Gong HCD 17439
- Most, múlt, lesz* (1994), Gong HCD 37733
- Syrius 1971–2001* (2006), Darshan 2.
- Utolsó Kiadás – A Széttört álmok könyv mellékleteként jelent meg* (2006), Staen
- Syrius – The Last Concert* (2008), Hunnia Records HRCD 707 *Syrius – Anno Live* (2009), Fon-Trade Music SYR 7309
- Syrius – Fáradt a nap. A Syrius összes kislemezfelvétele és egyéb ritkaságok 1967–1977* (2014) GrundRecords GR 030

