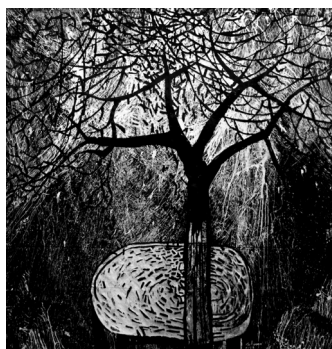


L. VARGA PÉTER

# „JÓ, HOGY VÉGE A '80-AS ÉVEKNEK, ÉS NEM JÖN ÚJRA EL”

## Szerepfunkciók és átalakulások az alternatív-rockzenei közegben – a Kispál és a Tankcsapda pályakezdéséhez

■ 1995-ben négy, akkoriban még undergroundnak vagy „alternatívnak” számító magyar zenekar indult közös koncertturnéra, melynek plakátján a következő felirat népszerűsítette a fellépéseket: „Hazudós Zenekarok Versenye”. A négy zenekar a Kispál és a Borz, a Tankcsapda, a Pál Utcai Fiúk és a Nyers volt, közülük az első kettő tett szert különösen nagy népszerűsége a kilencvenes évek közepére a fiatalok és egyetemisták körében, utóbbi kettő néhány szép sikert megélve nem vált végül mainstream kedvencé. Jelen tanulmány tárgya, a Kispál és a Borz (a továbbiakban: Kispál), valamint a Tankcsapda zenekar az 1989-es rendszerváltás előtt, illetve alatt alakult, és pedig mindkettő vidéken – a Kispál 1987-ben Pécsen, a Tankcsapda 1989-ben Debrecenben. 2010-es feloszlásáig a Lovasi András vezette Kispál pécsi székelyű maradt (és a mai napig is az, miután egy-egy nagyobb koncertre azóta is összeállnak, tehát a státuszuk inkább passzív, mint megszűnt), a Lukács László vezette Tankcsapda, mely mindmáig az ország legnépszerűbb keményrockzenekara, debreceni. A Budapest-központú Magyarországon a nehezen elérhető népszerűsége való törekvést tekintve ezek a konstellációk egyedülállónak mondhatók. A következőkben azt igyekszünk bemutatni, hogy a két, eleinte underground vagy „alternatív” zenekar miként vált meghatározóvá több generáció számára is közvetlenül a szocialista rendszer megszűnésének idején és azt követően, továbbá milyen út vezetett a mostanáig töretlen popularitásukhoz egy szűkösnek mondható



A '89-es rendszerváltás körüli kaotikus szituáció, illetve az azt megelőző, már „puha” diktatúra éveinek hangulata sajátos módon inszenizódott a Kispál és a Tankcsapda zenei világában és dalszövegeiben.

A dolgozat elkészítésében nyújtott segítségéért hálás vagyok Fodor Péternek.

zenei piacon, mely a legfrissebb felmérések szerint is viszonylag kevés előadót képes eltartani, ugyanakkor valamiért nem vagy csak igen korlátozott mértékben termeli ki új meghatározó, arculatformáló szereplőit.

Az, hogy mit is jelentett pontosan a „Hazudós Zenekarok Versenye”, egy viccelődésre vezethető vissza, ami azonban túlmutat önmaga pusztá szellemességén. A szereplők magyarázata szerint olyan összeállításban akartak turnéra indulni, amely azokat az „alternatív” bandákat foglalta magában – legalábbis az akkor legkedveltebbeket –, amelyek valamilyen módon ellentétbe állíthatók az úgynevezett „őszinte” zenekarokkal. Utóbbi frázist rendkívül gyakran lehetett hallani az olyan, elsősorban rockot vagy metált játszó csapatokkal kapcsolatban, amelyek az ellenkultúraként felfogott rockzenei szubkultúra (később: színtér) akkori közönségének zenei és társadalmi identitásában meghatározó szerepet igyekeztek betölteni. A Judas Priest vagy az Iron Maiden, valamint azok németországi követőinek stílusában mozgó és egyébként a nyolcvanas évek második felének magyarországi keményzenei szcénájában gyökeret eresztő, sikeres bandák (mint az Ossian vagy a Pokolgép – utóbbi japán rajongótáborral is rendelkezett) nem a zenei egyediségükről vagy előremutató gitárjátékukról voltak híresek, hanem elsősorban arról, hogy újratermelték a nyolc-tíz évvel korábban népszerű riffeket és paneleket a New Wave of British Heavy Metal (NWBHM) mértékadó és Magyarországon is hozzáférhető előadói mintájára, illetőleg magyar nyelven szónokoltak a rockban és a heavy metalban megszokott sablonokról. (E sablonok különösen a szubkulturális elnyomottságról és az ennek megfelelően büszke öntudatról, a heavy metal warriorokról, az autoritásellenességről, a médiából való száműzöttségről, továbbá mindenféle, a rockkal, a heavy metallal és az úgyszólván rebellis vagy önmagába záródó, önmaga legitimációjáért küzdő életstílussal összefüggésbe hozható témákról elmondható, talán már akkor is közhelyesnek számító frázisokat cirkuláltatták. Hozzá kell tenni persze, hogy a Pokolgép vagy az Ossian előtt is léteztek rockzenekarok – P. Mobil, Edda vagy akár a Hobo Blues Band –, amelyeknek a népszerűségéhez az is hozzájárult, hogy őszintébbnek hatottak a kor széles körben kedvelt popzenéjéhez képest, tehát mindenekelőtt a szocializmussal szembeni realizmusigényük miatt. Ez az attitűd tovább élt a Tankcsapda népszerűségében is, azonban ott már nem a szocialista diskurzussal szembeállítva.) Mivel a magyarországi keményzenei közeg csak lassan vált diffúzzá és rétegzetté, tulajdonképpen az első, ugyancsak a nyolcvanas évek végén alapított nagyobb metálzenei újság, az angol *Metal Hammer* mintájára készült *Metallica Hungarica* (később nálunk is *Metal Hammer*, majd *Metal Hammerworld Magazin*) szintén túlnyomórészt ezeket a magyar rock- és metálzenekarokat népszerűsítette, a külföldi kiadványokhoz való hozzáférés értelemszerűen sokkal korlátozottabb volt, mint akár pár esztendővel később.

A „hazudós zenekarok” már saját tréfás elnevezésük révén is olyan együttesek voltak, amelyek markánsan megkülönböztették magukat az előbb említettektől, illetve saját gondolati világukat azok ideológiájától. A Kispál ugyan sohasem annyira rockot, mint inkább „beatet” játszott, zenei gyökerei tehát korábbra nyúltak vissza, mégsem teljesen egyértelműen kötődött a nyolcvanas években egyébként létező olyan, valóban undergroundnak és akár hangsúlyosabban rendszerkritikusnak számító, ugyanakkor a (neo- vagy kortás) avantgárd művészet képviselőihez és felfogásához is sok szálon kapcsolódó zenekaraihoz (pl. Albert Einstein Bizottság, Sziámi), melyek azóta is legfeljebb bizonyos értelmiségi-művészeti körökben népszerűek, ám a magyarországi alternatív regiszterek vizsgálataiban elsődleges szerepük van. A Tankcsapda a Kispálhoz hasonlóan zeneileg sohasem volt igazán előremutató vagy formabontó, egyszerű punkrockot játszottak a kezdetekben, s a mai napig is a Motörhead gyakorolja a legerősebb hatást zenéjükre. A „hazudós zenekarok”, külö-

nősebb (muzikális) egyediséget vagy újszerűséget nélkülöző zenei világuk, valamint a fentebbi, művészeti vagy az avantgárd értelmében vett undergroundhoz való kapcsolódásuk hiánya ellenére is röviddel a rendszerváltást követően igen nagy popularitásra voltak képesek szert tenni, és nem az akkor népszerű videoklip vagy a magazinok, esetleg a kereskedelmi rádiók médiuma segítségével. Az egyik hazai Tankcsapda-kópia zenekar lemezének recenzálásakor a *Metal Hammer* újságírója a kilencvenes évek végén úgy fogalmazott, hogy bár zeneileg sok tekintetben a Tankcsapda vonalán mozog a csapat, a Tankcsapda valamilyen módon *életérzéként* tud működni, szemben az őket követőkkel (akik tizenöt-húsz évvel ezelőtt és most sem tudtak olyan rajongótáborra szert tenni, mint a debreceni trió). Noha meglehetősen nehéz volna objektíven meghatározni, mit értsünk „életérzés” alatt – a nyolcvanas évek jellegadó rockzenekarai ugyanígy funkcionáltak –, annak, ami a Tankcsapdába vagy a Kispálba szorult oly karakteresen a kilencvenes években, a hangulatnak, az atmoszférának a latens létrejöttében alighanem fontos szerepe van a véletlenszerű időzítésnek, némiképp egzaktabban fogalmazva, a történeti időnek is, ami azért véletlenszerű, mert kalkulálhatatlan, ugyanakkor az utólagosságban felismerhető. Innen nézve talán az a legfontosabb kérdés, miért ezek a zenekarok és nem a kópiacsapatok váltak igazán népszerűvé.

Az alábbiakban egy-egy dalszövegen keresztül rekonstruáljuk azokat a kontextusokat, amelyek a „latencia” illetően létrejöttében, tehát az „életérzésben”, ily módon pedig a magyarországi élőzenei kultúrában a kilencvenes években és az ezredforduló után egyedülálló popularitás kialakulásában szerepet játszottak.

## „Ez nem New York, nem Los Angeles”

■ Miként fentebb említettük, nem feltétlenül evidens és törvényszerű, hogy egy zenekar meghatározóvá (generációssá, esetleg több generációssá) válásában milyen közéleti, társadalmi vagy materiális kontextusoknak kell szerepet játszaniuk. A '89-es rendszerváltás körüli kaotikus szituáció, illetve az azt megelőző, már „puha” diktatúra éveinek hangulata sajátos módon inszcenírozódott a Kispál és a Tankcsapda zenei világában és dalszövegeiben. A Kispál például a hatvanas-hetvenes évek beatmuzsikájának egyértelmű megidézésével sajátos kontrasztot képezett egy letűnőben lévő (vagy letűnt) világ, a félmúlt valóságával, egy olyan valósággal, amely a lírai szövegben mehökkentő képek sorozatával fedi fel önnön szürrealitását: a kétforintos mint telefonpénz, a tejjel kifli mint általános iskolai reggelizési forma mind a Kádár-rendszer világának díszletvilágához tartoznak, s ezek íródnak át a dalban a szürreális képtechnika révén:

*Reggel lett, a rádióban esik,  
tejjel kifli, ha megyek a boltba.  
Lenyeltem egy kétforintost,  
hogy telefonáljak a magányomba.*

*A rádióból egy fa nőtt ki este.  
Egész éjjel néztem a fát.  
És hallgattam, hogy ne nehezítsem  
a bemondó távoli halálát.*

(Tejjel kifli, 1991)

Másutt a turkálás mint a múlt relikviáit előhívó cselekvés válik hangsúlyossá, mely az emlékezés beindítását teszi lehetővé. A félmúlt perspektívája egy már lezá-

rult korszak hangulatát idézi meg, ugyanakkor a reflexív távolságtartásban rejlő mozzanatnak erőteljes ismétlésjellege van, ami a dal születésének kontextusában akár folyamatosságként is tetten érhető volna:

*Turkálj a szekrénybe', nézd apu bárányfelhőit!  
Ó, telihold, pompás időkre emlékezem.  
Egy hatalmas szendvicset ettünk apa felhőivel,  
jó, hogy vége a '60-as éveknek, és nem jön újra el.*

*Turkálj a szekrénybe', nézz apu, anyu után!  
Jó, hogy vége ennek az évnek, és más jön ezután.  
Egy hatalmas szendvicset ettünk apa felhőivel,  
jó, hogy vége a '80-as éveknek, és nem jön újra el.*

(A '60-as évek vége, 1991)

A Tankcsapda ezzel szemben a punk dühével és zabolázatlanságával, szókimondó módon keverte a regisztereket, amelyek egy anarchista punkzenekar naiv világlátását ugyanúgy magukban foglalták, mint – valamivel később – a rendszerváltást közvetlenül követő évek politikai-közérzeti tanácsstalanságának érzületét az úgynevezett szuverén alany belső világában:

*Részegek kurvák élő hullák részeg kurvák  
Kurvák részegek rég halott életek kurva részegek  
Világ proletárjai közösjüketek világ proletárjai  
(Világ proletárjai, 1989)*

*Egy szemétdombra szülsz,  
de ők is kikészültek.  
Nincs semmim, nincs helyem,  
csak a fejem, hogy a falba verjem.  
Én gonoszabb leszek, mint az ördög,  
ha eszembe jut, bepörgök,  
mint a kerék meg a kormány  
meg a mindenható kormány.*

(A legjobb méreg, 1992)

Annak materiális kontextusa, reflexiók rendszere és alapidilemmái, ami ezekben az években a zenekarok emblematikus szövegeiben és dalaiban megjelent, tulajdonképpen nem sokat változott az elkövetkező tíz évben sem. A Tankcsapda első igazán sikeres, először 1992-ben (kazettán) megjelent, *A legjobb méreg* című albumának címadó száma (melyből a fenti részlet is származik) több olyan passzust tartalmaz, amelyek ha nem is közvetlen módon, de Magyarország földrajzi és politikai „közteségét” viszik színre, vagyis azt a sajátos értelemben vett közép-európaiságot, amely kiábrándultságában és kilátástalanságában a keleti blokk emlékezetéhez és jelenéhez fűzte a dalt, és ami olyan, ennél is korábbi dalokban közvetlenül és közvetve megjelent, mint az 1990-es megjelenésű *Punk & Roll* lemez nyitódala, a *Keleti csőd* („Hiába repülöm át az időt / Az életem egy tipikus keleti csőd”) vagy az ugyanezen a lemezen szereplő s egyébként a német Nagorny Karabach nevű zenekar (akikkel ez idő tájt együtt turnéztak) *Who Cares?* című számának magyar nyelvű, a Tankcsapda által átdolgozott verziója (*Kit érdekel?*). *A legjobb méreg*ben elhangzó sorok, mint az „Ez nem New York, nem Los Angeles” mintha a „vadnyugat” mítoszát, tehát a nyu-

gati, elsősorban is egyesült államokbeli, filmekből ismerhető paneleket hangolná a „vadkelet” ily módon medializált, ennél fogva inkább érzésként, hangulatként közvetített valóságára („Ez dzsungel, ez börtön / A negyvenötösömet töltöm / Ez az álom, ez az élet / Lehet, hogy most ér véget”). A kontraszt valójában párhuzamként is fel fogható, hiszen a szocializmus széthullásával számos olyan összefüggés nyomatékossabbá válhatott, amelyek a képek és filmek révén egyébként is a nappalokba kerültek: a bűnözés megugrása, a társadalmi különbségek növekedése vagy a devianciák széles tárházának felbukkanása mind ehhez a jelenséghez kapcsolható. Ennek a valóságnak egyszerre része az a képi-vizuális mátrix, amely az akkoriban videokazettákon (főleg illegálisan) hozzáférhető, B és C kategóriás nyugati akciófilmekből volt ismerhető-rekonstruálható – Magyarországon az első hazai kereskedelmi televíziók 1997-ben kezdtek csak sugározni, s mindez azért is különösen lényeges, mert a nyugati világ termékeihez való hozzáférés lehetősége ekkortájt valósul meg mind konkrét, mind reprezentációs szinten<sup>1</sup> –, valamint az alakuló magyarországi demokratikus berendezkedésből, a nyugati nyitásból származó előnyök hátulütőinek, tulajdonképpen a fogyasztói társadalomnak a negatív képe és az „amerikai álomhoz” való szkeptikus hozzáállásból fakadó erőteljes, ám rendkívül naiv kritikai attitűd:

*Nem kell hajó, nem kell repülőgép,  
van mit ennem, van hol aludnom még.*

*Nem kell hajó, nem kell repülőgép,  
nyugodt vagyok: a Vadnyugat itt van.*

(Jönnek a férgek, 1994)

Bár a dalban emlegetett „nyugalom” ironikus, nem tekinthetünk el attól, hogy a szöveg kettős kódolású: a „Vadnyugat” és a „nyugodt” szinekdochikusan tartalmazzák és a szövegben kijátsszák egymást, csakúgy, ahogyan egy lehetséges angol verzióban összecezengethető volna – igaz, inkább anagrammatikusan, mint szinekdochikusan – a „rest” és a „West” egyetlen sorban. A „Vadnyugat” természetesen amellett, hogy felidézi a történelmi korszakot, valamint annak filmes-reprezentációs zsánerét (a western – miként a dal egy korábbi pontján az amerikai filmek sugárzása kapcsán sommásan elhangzik: „csak a parabola-mocskot fogjuk”),<sup>2</sup> jelző és jelzett szó szerinti értelmében is interpretálható. Ez esetben a „nyugodt vagyok” akár tényleges lelkiállapotot is kifejezhet – tehát nem ironikus értelemben vett közlés, amennyiben a szöveg refrénjét megelőző szakaszban az „ott” (a „vad nyugat”) világa a megelőzően sorolt durva attribútumok ellenére végül visszafogottabbá válik az „itt” világához képest, azaz eufemizálódik: „Itt is ez megy, csak durvában / Ahol csuklógig vagy a kurvában / De talpra kell hogy állj / Az ütés bármennyire fáj.”

Tulajdonképpen elmondható, hogy a posztoszocialista közép-európaiság megkonstruáltsága a nyugat és a kelet egymást egyszerre kizáró, valamint rész-egészként tartalmazó képében egészen az ezredfordulót követő néhány évig szinte változatlan maradt. Ennek az érzésvilágnak az egyik komponense valamiféle konstans bizonytalanság és gyanú, amely az autoriter rendszerek emlékezetének tanúja (s olyan frapáns dalszövegekben érhető tetten, mint a Tankcsapda 2001-es lemezének, az *Agyarországnak* a címadójában: „Ahol a kormány, ott van a gáz / Kuplung, sebváltó, ne pofázz”), másik eleme pedig az „amerikai álomhoz” hasonló elképzelt világok, vágyak és elfojtások, behelyettesítések és cserék melankolikus, ugyanakkor ironikus (mert intertextuális effektusokat is magában foglaló) kifejeződése:

*Jó nagy farkú négerekkel állni a szélben,  
vagy védhetetlen gólt lőni a tévében...*

Vagy a Van Halenben szólózni, míg sok lány sikonyál...  
„Álmodtam egy világot magamnak”, mert muszáj.

(Kispál: *Tiszai pu.*, 2003)<sup>3</sup>

Meg kell jegyezni, hogy más zenekarokkal, punk- vagy „alternatív” bandákkal el-  
lentében a Kispál és a Tankcsapda közvetlen módon sohasem politizált a dalszöve-  
geiben (Lovasi Andrást, a Kispál frontemberét rövid ideig leszámítva egyéb módon  
sem), azok a referenciák és összefüggések, amelyek a fentebb is idézett dalokban a  
politikai-közéleti kontextus felvillantása gyanánt szolgáltak, nehezen volnának to-  
vábbkonkretizálhatók vagy valóságos szereplőkhöz és eseményekhez rendelhetők.  
Amit korábban *materiális kontextusként* említettünk, sokkal inkább annak a latenciá-  
nak, atmoszférának, hangulatnak az olvashatóságához járul hozzá, amely a kilenc-  
venes évek közepére népszerűvé és vezetővé váló Kispálnak és Tankcsapdának az  
„érzésvilágához” tartozik. Tulajdonképpen tehát abban látnánk az interpretáció tét-  
jét, hogy az „érzésvilágon” keresztül létesülő hangulat, távlatosabban pedig ennek  
latenciája miként teremti meg *saját* materiális kontextusait. Azokat az összefüggése-  
ket, amelyek végül a zenekarok pályájának és reputációjának magyarázatában keret-  
ként szolgálnak. Materiális kontextus alatt elsősorban azokat a médiumokat értjük,  
amelyek információt és jelentést szolgáltatnak számunkra magunkról és a világról,  
ugyanakkor előállítják, konstruálják is azokat. A politikai, társadalmi és közéleti  
összefüggések diszkurzívak, de mediálisak is, azaz médiumokhoz kötöttek, *latenci-  
aként, hangulatként és „érzésvilágként”* pedig ezek megjelenését és előállítását értjük  
abban a zenei és textuális közegben, amelyben a szóban forgó két zenekar mozog.  
Mivel jól láthatóan olyan egymásba íródásokról van szó, amelyek komplexebb struk-  
túrákat hoznak létre a „hazudós zenekarok” tekintetében, mint az „őszinték” eseté-  
ben, a következőkben néhány „mediális hurkot” veszünk szemügyre, hogy lássuk e  
struktúrák működésmódját.<sup>4</sup>

## „Minek masni a nyers húsokra?”

■ Bár se a Kispál és a Borz, se a Tankcsapda nem volt – a kilencvenes évek elején  
sem – politizáló zenekar, ahogy fentebb megjegyeztük, a dalok szövegvilága és zenei  
emlékezete nem maradt érintetlen a közhangulatot is alakító beszédhelyzetek meg-  
idézésétől. Mindennek természetesen poétikai, retorikai és stilisztikai aspektusai is  
vannak; a Kispál első lemezén hallható „beat”-dalok előremutató nosztalgiaja, vala-  
mint az unikálisnak bizonyuló szövegek az egyén stabilizálhatatlanságáról egy lezá-  
ruló társadalmi (és diszkurzív) szisztéma után egyfajta költői válasz volt a posztso-  
cialista közép-európaiság dilemmáira. A Tankcsapda a bemutatkozó *Punk & Rollon*,  
de főleg az azt követő *A legjobb méreg* lemezen a punkrock kiábrándultságot és nyer-  
seséget egy korábban ebben a formában szintén nem létező, éppen ezért rendkívül  
vonzónak – vagy legalábbis bizonyára sokak számára az azonosulás lehetőségét fel-  
kínálónak – bizonyuló dekadenciával párosította. Voltaképpen a lemez felét kitevő  
dalok a magánéleti széthullás vagy tespedés dekadens eseményeit örökítették meg  
meglehetősen plasztikus módon, hol a szerelmi diskurzus kódjai felől („Fekszem a  
földön arccal a sárban / A nőm az ágyban, más karjában. / A falhoz vágott üveget né-  
zem, / innék még, ha lenne pénzem”), hol a macsó retorika túlhajtásával („Kezem a  
telefonkagylón / Én hívom a számod / Hallani fogod a hangom / Tudom, hogy várod.  
/ Ma éjjel nincs szerencséd / Nem vagyok könnyű fickó / Messzebb vagy tőlem, baby  
/ Mint Tokiótól San Francisco”), másutt pedig az anarchikusnak megfestett állapotok  
akciódús képeivel („Emlékszem a helyre, emlékszem a lányra / Egy Molotov-koktél  
lobbantotta lánggra”).



Csaknem magától értetődő módon következik a dekadencia szépségéből ama paradoxon, hogy a dalszövegek a zenei expressziót és a punkrock küldetéstudatot is el-lentmondásos viszonyban létesítik. Ugyanis már *A legjobb méreg* soraiban is olyan cselekvésként jelenik meg az éppen játszott és hallgatott muzsika, mint ami egyfelől a hallgató (a megszólított) számára autoriter módon tiltott instancia, mégpedig – és másfelől – azért, mert a közeg és annak minden materiális kontextusa menthetetlenül dekadens („Ha gitárt fognál, én szólok / Tűnj el innen, nem a te dolgod. / Csak szemétdomb, csak disznóól / Ez a szanaszétbaszott rock and roll”). A kirekesztés performatívuma még akkor is érvényes – sőt bizonyos tekintetben még nagyobb hangsúlyt nyer –, ha a megszólítás önmegszólítás, hiszen a zárósorok kinyilatkoztatásában az abjektek közt lealjasulva felmagasztosuló én dekadenciájának éppen a nem kért és nem várt (tehát onnan nézve véletlenszerűen létesülő) élet az alapja:

*Le az utcára, ki a térre  
Senki se lökhet félre  
Patkány vagyok, de nem féreg  
Az élet a legjobb méreg*

Az 1994-es *Jönnek a férgek* lemez *Hiába szóltam* című dala a nyugati típusú rocksztár figurájának negatív megjelenítésével ellentozozza a hozzá kapcsolódó képzeteket, és felütésében megismétli, illetve továbbírja *A legjobb méreg* fentebb citált passzusát („Látod, hiába szóltam, mégis fogtad a gitárt / Tükörbe nézel, látni akarod a sztárt”). E dalról ugyanúgy elmondható, hogy megszólítása – mint minden aposztrophé – önmegszólítás is, amennyiben az egymást követő lemezek szerialitásába illeszkedik, vagyis általa megengedhető a feltételezés, hogy a Tankcsapda-lemezek és dalok közt nem csupán anyagszerű, hanem diszkurzív folytonosság létezik. (Ezt erősíti a lemez nyitódalának, a *Voltam már bajbannak* a második verzéjében hallható, az éppen történő élőzenéről szóló elmélkedés, ahol a dalszöveg nyelvtani jelen ideje és deixise olyan eseményt közvetít, amelynek sokszorosított hordozón való befogadása már csupán annak „történetivé” tett, azaz múltbéli másával szembesít: „Ezeken a rohadt deszkákon állok / Néha azt se tudom, miért / Félek, túl nagy árat kér majd / Valaki a válaszáért / Kinek az arcát látom / Ha belenézek a tükörbe? / Táncolok, mert beleléptem / Valami ördögi körbe.” – A tükör/arc-játék és a téma a lemezen negyedik track *Hiába szóltam* már idézett felütésében tér vissza.)

A zenei műfaj és közeg éltetésével ellentétben, ami az ellenkultúra szerepében fellépő rock önreprezentációjaként, valamint a világról állítható „igazságok” kitüntetett szubkulturális instanciájaként prefigurálódik, a Tankcsapda az 1995-ben publikált *Az ember tervez* című lemezén egy enigmatikus szövegű dalban (*Szemétre való*) ennek a(z ön)reprezentációs eseménynek az elégtelenségét vagy diszfunkcionalitását állítja, továbbá azt, hogy dal-világ viszonyában az esetleges megfelelések sem túl sok jót árulnak el a szóban forgó világról. „Milyen világ az, amit más jobban nem jellemez, / mint egy dal, egy szar, egy szemétre való, mint mondjuk ez.” Ezen a ponton óvatosan talán arra az álláspontra helyezkedhetünk, hogy az önmagát író/játszó dal és a világ széttartása bizonyos értelemben búcsú is a romantikus ihletésű és örökségű lírai ideológiáktól.

A Kispál és a Borz esetében a fenti szituáció többszörösen összetett módon vált reflektálttá a kilencvenes évek első és második felében született lemezeiken. A zenekar a második és harmadik albumával (*Föld, kaland, ilyesmi*, 1992 és *Ágy, asztal, tévé*, 1993) nagy népszerűsége tett szert az értelmiségi fiatalok körében, nem utolsósorban azért, mert a harmadik lemezzel némileg komplexebbé váló és kevésbé a

múltbéli zenei paneleket idéző beatjük mellé komplex értelmezési lehetőségeket kínáló szövegvilág társult, mely igen nagy vonalakban mindig valamilyen nagyobb, de absztrakt koncepciót sugallt (az *Ágy, asztal, tévé* esetében például egy közelebről meg nem határozott világvége horizontja bontakozik ki), és gazdagon tartalmazott szövegközi kapcsolatokat, allúziókat, rájátszásokat, esetenként pastiche-t, paródiát, méghozzá a magyar irodalom és a világirodalom számos pontjával. Kétségtelen, hogy a rétegzett utalásrendszer, a felidézett irodalmi-művészeti műfajok és alkotások e populáris-alternatív zenei közegben az interpretációs potenciál sokrétűvé válását eredményezte, ily módon nem is vált könnyen vagy gyorsan kimeríthetővé. A sokszorosan és reflektáltan ironikus élő előadásmód pedig alighanem egészen egyedi volt a kilencvenes évek alternatív zenei színterén, és rendkívül gyorsan szembesítette a közönséget azzal a töréssel, amely az énekhez/énekeshez/zenéhez társítható szerepek, az „érzésvilággal” történő azonosulás, valamint az ironikus-reflektív előadásmód eltávolító effektusai által a szöveg- és zenei világ közt jelentkezett. A zenekar egyik emblematikus dalában például a lírai beszélő a következőképp jellemzi a világhoz/valósághoz való lehetséges viszony konstruáltságát egy elnagyolt, ironikusan fölnagyított vége-effektus (talán valamifajta apokaliptikus) horizontjában:

*Úgyse hiszi senki el magának,  
hogy amit lát, az tényleg van,  
hanem várja, hogy a valódi látványt  
jelző kürtszó felharsan.*

*És támad akkor olyan sötét,  
amiben az élők kezét  
többet nem találsz,  
és ami elér, azt ütőd-vágod.*

(Zsákmányállat, 1993)

Majd a következő lemez egyik dalában az alábbi módon létesít – az előadásmód modalitásával is hangsúlyossá tett – ironikus viszonyt azzal a romantikus költői hagyománnyal, mely a profetikus kijelentések performativitását és igazságigényét a (huszadik századi magyar líra alakulástörténetét is nagyban meghatározó) „képviselői költészet” attribútumává avatta.

*Egy hajó vagy, ködben mész, és közben hosszan dudálsz.  
A víz eltűnt egy résen, és halak habzó tetemén jársz.  
Pont vihar van, a szél szardellát vág bele az arcodba,  
letörlöd, de a mozdulat szerint elfáradtál a harcokba’.*

*Még biztos te is látod,  
amit én látomásos  
költészetem útján íme most eléd tárok.*

(A pécsi szál, 1994)

E dalban szintén egy elnagyolt világvége-kép rajzolódik ki, és a lírai beszélő a látás-láttatás eseményében tulajdonképpen üres referenciá(ka)t ad meg („amit... íme most eléd tárok”), illetőleg a „látomásos költészet” látomásának az önmagára vissza-utaló, visszareflektáló lírai szöveget teszi meg. Ez a magatartás kerül ugyancsak reflektált viszonyba a zenekar „történeti” helyzetével, hiszen a pécsi származásra a dalcímbe jelzett „pécsi szál” utalhat, ugyanakkor a világvége-re vonatkozó második



verzében a „Pécs is ég, szálanként” passzus a „szétszalazásnak” ama aktusára utalhat, ami a kívülre mutató metareferenciát visszaírja a zenei-szövegi metareferenciák világába.<sup>5</sup> Mindennek lehetséges végpontjaként a romantikus-profetikus zenei feloldása (a vég közben is játszó zenekar toposza) és egyúttal ironikus textuális visszavonása már e romantikus hagyomány felülbírálásához vezethet:

*Szarvasok égő aganccsal, nyuszikkal a hátukon  
világítják be az estét, gitárosok, én nem tudom,  
hogy még mire vártok, inkább szólózzátok szertesztét  
a világot, nem kell sok, neki egy szomorú szám pont elég.*  
(A pécsi szál)

Nem véletlen, hogy a „látomásos költészet” és a „profetikus” gitármuzsika gunyoros kiüresítése végül éppen a '94-es, *Sika, kasza, lécs* című lemezen *A pécsi szál* című dalt hét trackkel követő számban vezet el a Szécsi Pál és muzsikája által megszemélyesített „romantika” rituális meggyilkolásához (azaz felszámolásához). A *Szécsi Pál* címet viselő (de a hetvenes évek elején hallatlanul népszerű, romantikus könnyűzenei előadót szó szerint meg nem nevező) dalban maga a romantikus hagyomány ég el, miként *A pécsi szál*ban a világ égésének lehetünk tanúi a „lángoszlop” költő tradíciójának kiüresítésével – a dalcímek anagrammatikus cseréje a viszonyok módosulására is utal.

*E dalt alkotó elemek  
A közénk elvegyült  
Romantikus elemet  
Álmodozás közben  
Meglépték és rózsaszín  
Ruháit letépvé  
Benzint locsoltak rá és  
Gyufát dobtak habtestére*

*Mondták: nézd, hogy ég –  
és kérdezték, hogy  
– gondoltál-e ilyen végre?  
És botokkal böködték  
Hogy szólaljon most már meg végre*

*Az meg nem szólalt meg  
Hanem csak égett  
Olyan szépen, olyan sárgán  
Hogy mentősök sírtak látván  
Hogy áll áll áll áll égve áll  
Mert képes erre a romantika  
Még így, haldokolva is*

*Hát énekeljük ezt a dalt  
Amiből sajnós már kihalt  
A romantika az előbb  
És minden a szigorú erőt  
Ünnepli most benne  
Legyen példa erre*

*A gitár, és mondjuk ki végre  
Nincs is szükség éneklésre*  
(Szécsi Pál, 1994)

Az első verze szerint „a dalt alkotó elemek” végeznek a közjük vegyült „romantikus elemmel”, melynek következményeképp a „szigorú erő” – amit a gitár képvisel – mellett „nincs is szükség éneklésre”. Mindez azt is sugallja, hogy az instrumentális hatalom valamiképp eredő nélküli, olyan történés, amely ideológiamentesen, belülről számolja fel saját meghaladott műfaji-közegi múltját. Innen tekintve képes újszerű lenni, azaz létesítő erővel bírni. Talán nem véletlen, hogy a Kispál és a Borz zenekar ez idő tájt hagyta maga mögött az első években játszott hagyományos „beat”-elemeket, és terjesztette ki a zenéjét úgy, hogy egyéb hangszerek és hangzások, további hagyományok (például folk, kesergő, jazz) bevonásával nagyobb ívű zenei konstrukciókat hozott létre a maga keretein belül, nagyon gyakran ironikus, parodisztikus formában. A dekadens szövegvilág bizonyos komponenseit elhagyva a Tankcsapda is egyfajta kísérletezőbb s több ponton belső, önreflektív, feltárulkozó-vallomásos lírai megnyilatkozásokkal operáló világot alkotott a kilencvenes évek második felében, melyhez egy valamivel fiatalabb nemzedék szintén tudott kapcsolódni – és amely megnyilatkozásformának az „én” pozícióját egyszerre megerősítő és viszonylagossá tévő ellenpontja is megszületett a kétezres évek elején.

*Tavasszal újrakezdek mindent,  
És elmesélem, mennyi minden van itt benn.  
Neked, aki ugyanúgy veszed a levegőt, ahogy én,  
A különbség csak az a néhány költemény,*

*Meg az a pár akkord, ami a gitárból  
Meg a szavakból meg a vitákból  
Meg a dobokban lévő erőből  
Néha előtör.*

*Tavasszal újra előről kezdem,  
És a titkaim madarát majd szabadon eresztem,  
hogy elénekelje neked, milyen vagyok én,  
És hogy te vagy csak, meg ez a néhány költemény.*  
(Tavasszal, 1997)

*Akárki akármit mondhat, leírni engem nem lehet,  
én nem vagyok egyszerű mondat.*  
(A világ disco, 2001)

Alighanem abban tehát úttörőnek számított a kilencvenes évek alternatív-rockzenei közegében a Kispál és a Tankcsapda, hogy mindketten témává tették és relativizálták a lírai szó közlőerejébe vetett hitet, s a költői magánbeszéd formáit a világszerű-materiális referenciák néma, mert a mindenki – és bárki – által ugyanazon módon értelmezhető nyelvi közlés „némaságát” színre vivő prezenciájában tették viszonylagossá. Ennek horizontjai a szerelmi megnyilatkozás esetlegességét ugyanúgy tartalmazták, mint a létesülő és teremtőerővel bíró „szó” és az általa felidézett „érzés” ellentmondásos dilemmáit:

*Helló, hogy vagy, jó, hogy vagy  
és ha azok a szavak elfogytak,  
amiket eddig használtál,  
hogy elmondjad, hogy hogy voltál,  
majd én fogom a szép szavakat  
a nyelvedre ráhelyezni,  
beszélj velük, hogyha tetszik,  
te meg kérded, hogy szeretni  
úgy kell-e, hogy sokszor mondom:  
„szeretlek”, meg más ilyenek –  
minek masni a nyers húskokra?,  
mondd meg nekem, én figyelek.  
Látod, én már nem beszélek  
fontosat meg ami számít.  
Én már nem, csak pár kocsí az,  
ami elhúzva még megvilágít.*

(Kispál és a Borz: *Helló*, 1994)

„Én már nem beszélek fontosat meg ami számít” – a közlés performatívumából és „igazságából” való visszahúzódásnak, a hátrálásnak ez a paradox aktusa – hiszen a megnyilatkozás tétje éppen a megnyilatkozás maga – bizonyos értelemben felszámolja a szöveg- és zenei világ ideológiai horizontját, miközben nagyon is közlőképes egy olyan szituációról, amelyben elvesztek vagy viszonylagossá váltak sematikus nyelvi funkciók és gesztusok. Távlatosabban, ennek a megváltozott szituációnak a közege az a kilencvenes évek, amelynek „érzésvilága” ebben a posztszocialista közép-európai kontextusban egyszerre hordozza az instabillá váló én/identitás kétségeit, és törekszik arra, hogy a (zenei, textuális) közlés akaratával, megerősítésével egy romantikátlanított és sok esetben dekadens életvilág díszletei értelmezhetővé váljanak a rendszerváltás környéki és az azt követő generáció(k) számára. Az, hogy e közlőerő meddig tart ki, a Kispál és a Borz felől markáns választ nyert: egyes zenekartagok kellő motivációja hiányában Lovasi András 2010-ben feloszlatta a zenekart. A „hazudósok” legnépszerűbbikéről, a Tankcsapdáról szólva egyébként éppen ő tett szellemes megjegyzést, amikor – mintegy tíz esztendővel ezelőtt – a Tankcsapda valamelyik fesztiválkoncertje közben a keverőpulthoz érkező technikus őt megkérdezvén, „mennyi ideje” van még a bandának, nem az aktuálisan zajló koncert hátralévő időtartamát adta meg válasz gyanánt (amire a kérdés vonatkozott), hanem azt felelte: „úgy két évük”.

A Tankcsapda azóta is az egyik legnépszerűbb élőzenekar Magyarországon, és az utóbbi években komplett turnékat bonyolít le Európa-szerte – többek közt Angliában is –, valamint az Egyesült Államokban és Kanadában, külhoni közönségüknek elsősorban a külföldön élő magyar közösségek számítanak. Mindez új horizontot nyit a 2010-es évek közepén is az azonosságnak, de ez természetesen más történet. A kulturális közkinccsé és értelmiségi referenciaponttá vált Kispál és a Borz feloszlását követően, az utóbbi években néhány koncertet adott, tehát inkább passzív, mint inaktív. Frontemberük és dalszövegírójuk, a 2009-ben a legnagyobb állami elismeréssel, Kossuth-díjjal kitüntetett Lovasi András hiperaktivitása egy azóta szintén meglehetősen népszerűvé vált alterrock-zenekar, a Kiscsillag vezetésében követhető nyomon, mely leginkább azoknak a fiataloknak a körében népszerű, akik a kétezres évektől fölfelé (és mostanában) kezdték meg egyetemi tanulmányaikat. A nyolcvanas évek második felének „őszinte” csapatai, mint az említett Edda, az Ossian vagy a Pokolgép sajátos utakat jártak be két évtizeddel később: az Edda frontembere

ufóhívó, a mulatók zenékkal is próbát tévő figuraként adott hírt magáról a közéletben; a két „őszinte” metálfzenekar pedig részben egykori híveinek játszik jelentősebbnek mondható médiaviSSHang nélkül, részben pedig szélsőjobboldali ideológiák zenei színtereként módosult a megjelenésük. Ez a chiasztikus széttartás alighanem sokatmondó a magyar könnyűzene e színtereinek kilencvenes évekbeli és ezredfordulón túli alakulására nézve.

#### ■ JEGYZETEK

1. Jóllehet nyugati televíziós csatornákat már korábban is fogni lehetett. A műsorok és műfajok tematikai és stíláriS „nyitottsága” ebben a horizontban a vulgaritás (vagy más tekintetben a hétköznapi voyeurizmus és magánéleti narcizmus) megjelenésével kerül párhuzamba: „Szombaton, hogy a farkad álljon / A pucér nőket nézed a Sky-on” (Tankcsapda: *Napra nap*, 1992).
2. E ponton érdemes visszautalnunk arra a televíziózástörténeti eseményre, hogy Magyarországon egyes német és angol nyelvű, parabolaantennán fogható kereskedelmi csatornák előbb voltak nézhetőek, mint a magyar nyelvű kereskedelmi televízióadóK, amelyek az előbbieK mintájára jöttek létre a kilencvenes évek második felében, s kezdtek el saját műsort sugározni.
3. A negyedik sorban szereplő idézet a miskolci Edda zenekar egyik dalára utal (*Álmodtam egy világot*). Az Edda azok közé a népszerű, „őszinte” rockzenekarok közé tartozott a nyolcvanas években, amelyeken a Kispál frontembere, Lovasi András többször is élcélődött. A *Tiszai pu*. cím a miskolci Tiszai pályaudvar nevű vasútállomásra céloz, ezzel is utalva – ironikusan – az Eddára. A vidékiséG, később látni fogjuk, e helyütt egészen mást jelent, mint az ezt a témát szintén többször tematizáló Edda esetében.
4. Noha a dolgozatban nem citáltuk, csak utaltunk az „őszinte” zenekarokra, a szembeállítás kérdőjeles lehet, terjedelmi okokból most mégis az olvasó kulturális emlékezetére hagyatkoznánk – e kérdésben legalábbis.
5. Ezt némiképp ellenpontozandó, az utalás érthető a pécsi Sopianae-gyár és a cigaretta (akkori) minőségére és fogyasztási kultúrájára is.

