

A KORSZAK SZEME?

K. HORVÁTH ZSOLT

Pokoli aranykor

New wave koncertplakátok a '80-as évekből

Bp. Szabó György és Szőnyi Tamás gyűjteményei-
ből szerkesztette Rieder Gábor

Kieselbach, Budapest, 2017. 375 oldal, 9900 Ft

Piros, nagy köd-tályogok közül

Sunyított rám a csalfa Nap,

Midőn így szólék:

Kelj föl és légy szabad.

Tán Budapesten, talán máshol.

Alig emlékszek valamire

A néhai világból,

De szomorúan föltámadtam.

Ady Endre: A föltámadás szomorúsága
(1910)

1. A FÖLTÁMADÁS SZOMORÚSÁGA

2017. október 13. és október 24. között, a nagy érdeklődés miatt az eredeti tervhez képest néhány nappal meghosszabbítva, a lipótvárosi Kieselbach Galéria *Pokoli aranykor* címmel kiállítást rendezett az 1980-as évek hazai punk és new wave plakátkultúrájáról. A Rieder Gábor rendezte tárlat Bp. Szabó György és Szőnyi Tamás plakátgyűjteményeinek felhasználásával mutatta be az említett évtized underground vizuális kultúráját. Dacára annak, hogy az 1980-as évek elejétől a puha diktatúra anómiájának és zavarodottságának növekedésével egyenes arányban árasztották el a budapesti házfalakat és aluljárókat az underground zenekarok plakátjai, maguk az együttesek a hivatalos tömegkommunikációban szinte láthatatlanok maradtak; ez az ellentmondásos helyzet mindenképp különleges státuszt biztosított az undergroundnak. Miben állt ez a sajátosság?

A zenekarok házilagosan rögzített, koncerten előadott dalai nemigen jelenhettek meg sem lemezen, sem az akkor már egyre népszerűbb mősoros kazetákon (ne feledjük, Magyarországon ekkoriban már

terjed a walkman), a Magyar Televízió és a Magyar Rádió – néhány kivételtől eltekintve – nem játszhatta dalaikat. Ez a hatalmi szemszögből szorgalmazott tudatos mellőzés azonban nemhogy megölte volna, hanem *mítoszt* fonva köré táplálta az éppen csak induló, az underground zenekarok köré gyűlő, a rendszerrel többnyire ellenszenvező városi „mozgalmat”. E mítosz egyik legfontosabb éltető eleme nyilvánvalóan a peremhelyzetből fakadt, amit a szcéna tagjai nem kizárásként, inkább különös exkluzivitásként éltek meg; a kettő különbsége abban áll, hogy a szcéna formálói a kivülállást nem elszenvedték, hanem sajátosan arisztokratikus *kulturális kiválasztottságként* éltek meg. A mítosz életképességének azonban voltak feltételei: az egyik ilyen bizonyosan az volt, hogy a zenekar Budapesthez kötődjön, ahol az a nagyjából 15–35 éves korosztály közlekedett, amely hivatalos hangzóanyag nélkül is hozzájutott a felvételekhez, el tudott menni a koncertekre, melyekről a fentebb említett teleragasztott aluljárókból és házfalokról értesült. Ennyiben tehát mindenképp *exkluzív* volt az underground, hiszen a másolt kazetákhoz való hozzáférés feltételezte, hogy az illető – szemben az erről mit sem tudó többséggel – *részese*, pontosabban *bennfentese* annak a nagyvárosi szociokulturális hálózatnak, amelynek híre nagyjából az 1980-as évtized közepén lépte át a főváros határait. Részben ebből az exkluzivitásból fakadt az is, hogy elsősorban középosztályi, komoly kulturális és társadalmi tőkével rendelkező értelmiségiek, illetve gyermekeik kultiválták az undergroundot, ami politikai tartalma miatt nem volt ugyan teljesen veszélytelen, de az értelmiséggel – társadalmi beágyazottságát ismerve – az államhatalom nem akart ujjat húzni. Sokatmondó, hogy a Magyar Népköztársaság a korszak számtalan marginalizált zenekara közül épp az alsó társadalmi csoportokból verbuválódott szegedi CPg-t és a veszprémi Közellenséget állította bíróság elé. Habár a két per kirakatjellegét Haraszti Miklós és Klaniczay Gábor szóvá tette a *Beszélő* hasábjain, a kritikai értelmiség árkánium-nyilvánossága értelemszerűen nem védhette meg a vidéki punkok ellen indult rendőri és bírósági hajsztától a zenekari tagokat, akiket letöltendő szabadságvesztésre ítélték.¹ Jóllehet a könnyűzenei életet is erősen átszötte az állambiztonsági megfigyelők hálózata, ám a részegész jegyében, a büntetőjogi kriminalizálás és a politikai-esztétikai jellegű normalizálás nem ugyanazt jelentette, s mint a CPg és a Közellenség esetéből

1 ■ Haraszti Miklós: A szegedi punkháború (1982). In: *Beszélő Összkiadás*. S. a. r. Havas Fanny. AB-Beszélő, Bp., 1992. I. kötet, 287–289. old.; Klaniczay Gábor: Izgatás nagy nyilvánosság előtt, csoport tagjaként, folytatólagosan (1984). In: *uo.* I. kötet, 617–619. old.; Haraszti Miklós: A Közellenség (1985). In: *uo.* II. kötet, 112–117. old. Lásd még Kövessy Róbert: *Pot megye punkjai*. Dokumentumfilm, 2000.; Kövessy Róbert: *Punktérettő – a Közellenség*. Dokumentumfilm, 2007.

is kiviláglik, nem ugyanazt a társadalmi csoportot érintette.²

Általánosságban a normatív politikai-esztétikai szelekció nevében hivatalos helyekről azt harsozták, hogy e zenekarok valójában kezdetleges zenéjű és szövegű dalokat adnak elő, vagyis műsoruk még nem „lemezre érett”. Ugyanakkor az efféle „érvelés” mögött nem lehetett nem észrevenni az idegenkedést az ifjúsági kultúra újabb irányzataitól. Ez az ellenérzés, úgy

vélem, több forrásból táplálkozott, s nem lehet letudni az államhatalmat a lázadó ifjúsággal szembeállító felszínes dichotómiával. Jóllehet nem kétséges, hogy a Bors Jenő és Erdős Péter vezette Hungaroton Magyar Hanglemezgyártó Vállalat vajmi keveset értett az 1970-es évek közepén beinduló punk-, majd az ezt követő new wave zenekarok kulturális és társadalmi jelentőségéből, sőt már az 1960-as évek ifjúsági ellenkultúrájához kapcsolódó populáris zene súlyát sem ismerte fel. Ám ebből nem szükségszerűen következik, hogy egy – a nyugati tapasztalatok alapján – népszerűnek ígérkező irányzat várhatóan profitot termelő hanghordozóit ne adják ki; ráadásul az Erdős Péter körül terjengő gazdag legendárium egyik vissza-visszatérő eleme, hogy Erdős szinte hivalkodott azzal, hogy nem ért a populáris zenéhez. Az egyes zenekaroknál világosan tapasztalható politikai tartalom már inkább lehetett a megjelentetés akadályá, bár a kevésbé szubverzív együttesek sem kaptak zöld lámpát. Ezért érdemes tekintetbe venni, hogy a Bors Jenő vezette Hungaroton az 1970-es évektől elsősorban a francia, német, amerikai és japán piacra készített és adott el igényes klasszikus zenei lemezeket, melyek épp az 1980-as évtizedre komoly presztízst szereztek a kapitalista üzemmódban dolgozó államszocialista cégnek, míg az Erdős Péter vezetésével működő, a szűk magyar piacra gyártó könnyűzenei részleg ilyen átütő sikereket nem tudhatott felmutatni.³ Erdős nevezetes elszólása, vagyis hogy a Neoton Famíliából világsztárt farag, szerintem ennek a – klasszikus zenei ágazat nyolcvanas évekbeli nemzetközi eredményeihez mért – bizonyítási vágnak a dokumentuma.

A piaci nyereségesség már akkoriban is nehezen felülmúlható érvkészletét csak tetézte a már említett, esztétikai köntösbe öltöztetett indok, mely szerint

a punk- és new wave zenekarok hangszeres tudása elégtelen, dalszövegeik pedig nemegyszer zavarkeltők, a társadalmi rendre veszélyesek lehetnek.⁴ Érdekes, bár nem annyira meglepő tehát, hogy a korszak hivatalos retorikája nem a klasszikus zenei lemezek eladásának üzleti sikereivel, hanem némileg álságos módon a zenészek képzetlenségével magyarázta az újabb irányzatok ignorálását. A nyers gazdasági érdek helyett egy részben művelődéspolitikai érvel (a klasz-



New Wavw – Soós György

szikus zene „természetes primátusa” a populáris műfaj felett) s egy esztétikai indokkal (vagyis hogy a zenészek képzetlenek, kompozícióik kezdetlegesek) argumentált az akkori Hungaroton. Az évtizedfordulón ez azonban nemhogy csökkentette volna, inkább növelte a szcena zenekarainak népszerűségét, hiszen a „hivatalos Magyarország” fórumairól *kiszorult* előadók hitelességét bizonyos értelemben épp peremhelyezték szavatolta.

„Elképzelné sem tudtam – fogalmazott a Kieselbach Galéria tulajdonosa, Kieselbach Tamás a kiállítás anyagát bemutató, személyes visszaemlékezésekkel, interjúval, korfestő minieszékekkel és szaktanulmányokkal kiegészített katalógus felütésében –, hogy azokba a külvárosi művelődési házakba elmenjek, ahol az underground meghatározó együttesei koncerteztek.

Távoli volt, durva, fésületlen és félelmetes. Ma már pontosan tudom, hogy mi tartott vissza ettől a világtól. [...] Utáltam a kor szakadt, lecsorbult sarkait és piszkos szürkeségét, és az ettől való iszony a múlt felé fordított.” (10. old.) Az, hogy annak idején kit milyen indítékok vonzottak az undergroundhoz vagy éppen tartottak távol tőle, természetesen sok mindentől függött. Az osztályhelyzet (a középosztályi kultúrán felnőttek viszolygása a peremhelyzetű „szakadtaktól”) és a kulturális tőke (magaskultúra fogyasztása,

2 ■ Szőnyei Tamás: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül, 1960–1990*, Magyar Narancs – Tihany-Rév Kiadó, Bp., 2005.

3 ■ Dömötör Endre: „Volt jó néhány százezres eladású komolyzenei aranylemez”. Nádori Péter-interjú, *Recorder Magazin*, hálózati kiadás: http://recorder.blog.hu/2017/12/31/volt_jo_nehany_szazezres_eladasu_komolyzenei_aranylemez_nadori_peter-interju_hatterzaj

4 ■ A „nyereségelvűség” és a „kultúrapolitikai elkötelezettség” szembeállítására lásd Csatári Bence: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája, 1957–1990*. Jaffa, Bp., 2015, 238. old.

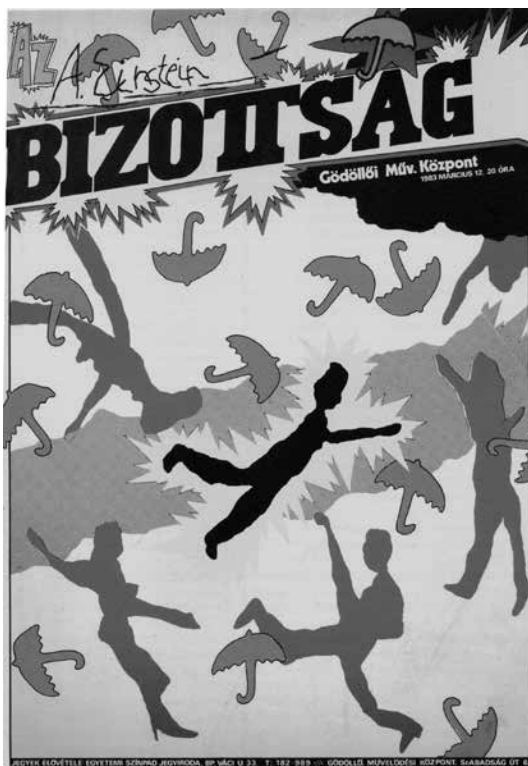
műveltség, társadalmi térhasználat) mellett azonban komoly súllyal eshetett latba az a mindenkori ifjúsági kultúra által keltett hevület, amely a rögzült normákat és rutinokat óhajtotta felforgatni. A szubverzió szenvedélyével való találkozás (vagy annak elutasítása) nyilván egyéni, alkati jellegzetességekre is visszavezethető, én azonban inkább arra hívnám fel a figyelmet, hogy a kortárs csoportok miképpen befolyásolták a választásokat.

Bevallom, kamaszként a fentebb kivonatolt mítosz-
nak magam is rabja voltam. Amikor 1987-ben, a klasz-
szikus – Nagy Feró, Mik-
lóska Lajos, Lugosi László,
Donászi Tibor – felállítást
némileg kiegészítve (Zsoldos
Tamás) a Beatrice együt-
tes újra játszani kezdett,
nem volt kérdés, hogy az
akkori legjobb barátommal
elmegyünk az egyik kon-
certjükre. Az orvoscsalád
és a mérnökcsalád akkor
tizenöt éves, kisgimnazis-
ta gyermekeinek furcsa volt
a szakadt és piszkos szür-
keség, de a középosztály-
beli családok megbízható s
éppen ezért unalmas rutin-
jával szemben roppant hívo-
gató volt ez a vadnak tetsző
világ. Az utolsó nyitva tar-
tó üzletben vásároltunk egy
üveg – valószínűleg nagyon
olcsó – vörösbort, amelytől
a kamaszok semmivel sem
összevethető naiv szenved-
élyével azt reméltük, hogy

mágikus elfogyasztása után még mélyebben átéljük
majd kedvenc számunk azon sorát, hogy „rákapott
az italtra és úgy érezte szabadon él”. Am az üzletből
távozva egy jókedvű, enyhén borszagú, szakadt fiúk-
ból és lányokból álló társaság szólított meg bennün-
ket, s kedvesen felajánlották, hogy segítenek kinyitni
a palackot. Majd udvariasan megkérdezték, hogy
ugyan ihatnának-e egy kortyot belőle. Ahogyan kör-
bement az üveg bor, mi aggódva pillantottunk egy-
másra, de a hangadó srác megnyugtatóan bennünket:
„ha nektek van, nekünk is van, ha nekünk van, nek-
tek is van” – majd kisvártatva öblös kacajtól kísérve
közölte: „az a baj, hogy nekünk sosincs.” Maradt ket-
tőnknek kb. egy deci bor a palack alján, de ettől füg-
getlenül roppant mélyen átéltük az ominózus sort, s a
jelenet nemhogy elvette volna a kedvünket az egész-
től, egy életre rabul ejtett bennünket, és utána évekig
rendszeresen jártunk az underground koncertekre.

A galéria kiállítóterébe lépve ismerős érzés járt
át: sok olyan koncertplakátot láttam, amelyet a fen-

tebb említett időszakból ismertem jól, de olyanokat
is, főleg az 1980-as évek első feléből, melyek számom-
ra csak kötetek, feldolgozások lapjain tűntek fel, ere-
detiben sosem láttam őket. A kiállítás és a katalógus
atmoszférateremtő ereje működött: az underground
vizuális kultúrája, az évtized első felében domináló
harsány színek és betűtípusok, a fotográfiákról vissz-
néző ismeretlenül is ismerős arcok, ruhák, frizurák,
kendők, zakók, jelvények, majd az évtized második



Bizottság – Wahorn András

felében megszaporodó söté-
tebb tónusok és ikonográ-
fia fejezte ki a föltámadás
szomorúságát. Az a korszak
visszavonhatatlanul elmúlt,
underground státuszából
fakadóan sok ekkoriban szü-
letett zenét csak a rendsz-
váltás után dokumentáltak,
az akkori zenekarokhoz és
koncertekhez kapcsolódó
multimedialitást pedig tud-
tommal ilyen részletesség-
gel még senki sem tárgyalta.
Pedig a szcena egyik vonz-
ereje éppen abban rejlett,
hogy amint a zenekar „nem
zenekar”, a koncert sem
puszta koncert volt, hanem
gyakran összművészeti
kavalkád. A szó, a zene, az
álló- és a mozgóképből
a szempontból szimbiózis-
ban élt: aki koncertre ment,
hamar eljutott egy kapcsolo-
dó kortárs kiállításra, ahol
adott esetben a koncertpla-
kátok készítői állítottak ki,
majd azon kapta magát, hogy
a Balázs Béla Stúdió filmjeit

nézi, melyekben mondjuk azok szerepeltek, akik a teg-
napi koncertet adták. Ebben az értelemben az under-
ground nemcsak multimedialis, de multidiszciplináris
is volt: aki az egyiket választotta, könnyen a másikat
is megkapta mellé, s ez az 1980-as évek kontextusá-
ban eléggé magától értetődőnek tűnt, holott máskü-
lönben inkább kivételes, mint normális állapot. Ennek
a szimbiózisnak a hiányát tette egyértelművé a kiállí-
tás, s idézte fel bennem a Víg Mihály vezette Balaton
zenekar előadásában Adynak *A föltámadás szomorúsá-
ga* című költeményét.

2. PLAKÁTKULTÚRA ÉS FOTOGRAFIA: A PILLANAT MŰVÉSZETÉTŐL A MŰZEUMI DOKUMENTUMIG

A sikeres, bár rövid ideig tartó kiállítás méltó foly-
tatása lett a rendkívül gazdag vizuális anyagot
tartalmazó, Rieder Gábor szerkesztette kötet. Meg-
közelítését, felépítését tekintve a korszak tanúinak

beszédmodját ötvözi a tudományos igényű szak tanulmányokkal, középpontjában mégis a pontos adatokkal ellátott és kommentált plakátok, illetve az egyes együttesekről készült fotográfiák állnak. Ez a dokumentáció teszi egyedülállóvá a *Pokoli aranykort*, amennyiben azonosítja s olykor rekonstruálja is a plakátoknak és fényképeknek nemcsak a szerzőit, a keletkezésük körülményeit, de az egyes zenekarok és előadók tevékenységét ismertette annotálja is a műtárgy funkcióját. Így a plakát – ez a ma sokszor izléstelen politikai vagy bornírt marketingcélokat jelentő szó – visszakapja jelentése komplexitását: éppannyira vizuális alkotás és műtárgy, mint amennyire korabeli híradás egy művészeti eseményről. A kettő összekapcsolódása pedig *dokumentummá* avatja. E minőségében azonban a plakát éppúgy megtevesztő lehet, mint a fotográfia, hisz amennyit a múltból megmutat, annyit ki is takar belőle.

Ezért van szükség a szövegekre. Egyfelől hangulatfestő, atmoszférateremtő, ugyanakkor informatív esszék és tárcák (Kemény István, Vig Mihály, Gerhes Gábor, Bp. Szabó György, Kiszeljov Andrej, Szkárosi Endre, Galla Miklós, Nagy Gergely, Fákó Árpád, Legát Tibor, Ámon László, Szurcsik József, Ménes Attila, Röhrig Géza, feLugossy László, Garaczi László, Pajor Tamás, drMáriás, Szabó Gergely, Rupaszov Tamás, Benkő Zoltán, Németh Gábor, Palotai Zsolt, Kamondy Ágnes és Kiss Tibor), másfelől az underground történeti-kulturális értelmezését elősegítő tanulmányok (Klaniczay Gábor, Rieder Gábor, Zombori Mónika, Szőnyi Tamás, Katona Anikó, Oltai Kata, továbbá Igor Vidmar, Aneta Panek, Alexander Pehleman írásai).

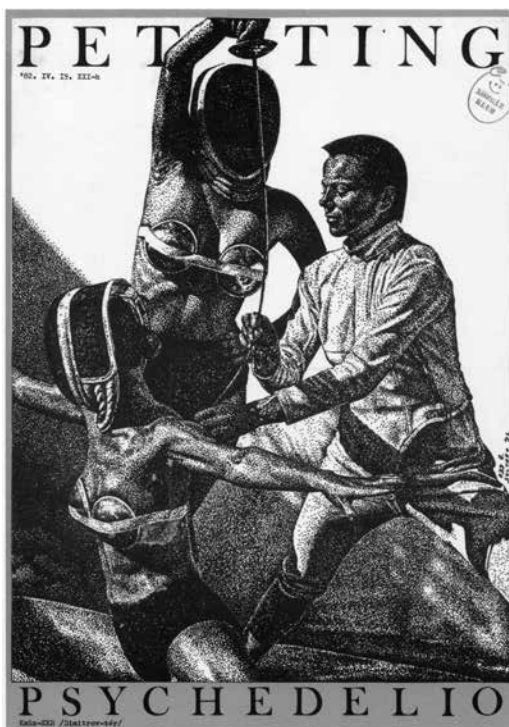
A szövegek műfaji különbségéből fakadóan az eltérő életkorú, háttérű szerzői gárda más-más szemszögéből ragadja meg a tárgyalt korszakot, mely egyszerre nosztalgikus emlék és hűvös történeti tárgy. A kettő közötti feszültséget nemcsak a szövegek egymásra vonatkoztatása okozza, hanem az underground azon jellegzetesség is, hogy a mű nem feltétlenül tárgyokban, zárt műalkotásokban ölt testet. Ez a neavantgárdtól kölcsönzött, a zenei undergroundban elsősorban Molnár Gergely és a Spions nyomán teret nyerő látásmód felrúgja a korábban rögzített szabályokat, és sokat ad a pillanatot, a gesztust, a kontextus egyszerűségére és megismételhetetlenségére; ezért

módfelett hasznos a sok rövid, szubjektív, hangulatfestő írás jelenléte. Bizonyos értelemben még a szak tanulmányok között is tapasztalható ilyen átfedés: az itt gyűjtő, rendszerező, kiállító szerepben feltűnő, korábban rocktörténeti szakmunkákat jegyző Szőnyi Tamás három tanulmányával, az 1970–1980-as évek ellen- és szubkultúráiról könyvet író Klaniczay Gábor viszont egy tanulmányával szerepel, de mindketten egyszerre résztvevő szemtanúk és kesei értelmezők.

E kettős minőségben tehát át kell alakítaniuk értelmezői helyzetüket, hiszen egy korabeli koncert hangulatát, gesztusrendszerét, művészeti referenciáit kell dokumentummá alakítaniuk, s – ahogy Oltai Kata rámutat – egy harminc évvel későbbi idegen kontextusban elhelyezniük. A Kieselbach Galéria kiállítására betévedő vagy a *Pokoli aranykor* című könyvet kezébe vevő potenciális érklődőnek ugyanis semmit sem „kell” tudnia a korszakról, az 1980-as évek marginális audiovizuális kultúrája nem evidens, nem adott, ezért a plakátok, a fotográfiák, a szövegek és a tanulmányok feladata az, hogy érthetővé tegyék az undergroundot a jelen számára.

Ebből a szempontból rendkívül hasznos Klaniczay Gábor áttekintő jellegű tanulmánya, amely az 1970-es évek közepétől veszi szám-

ba azokat az előadókat, zenekarokat, jelszavakat, törekvéseket, stilisztikai külsőségeket, amelyek a nyugati punk és new wave sajátosságai voltak, majd szemügyre veszi magyarországi hatásait. Ami sajátos a nyugati történehez képest, az a peremhelyzetükből fakadóan az „őszinte kökemény rockot” játszó zenekarok „közelsége” a punkhoz. Jóllehet az ún. „bakancsos” Eddának, a Píramisnak vagy a P. Mobilnak vajmi kevés a köze a punk-, pláne a new wave zenekarokhoz, történetük a marginalitás okán valamennyire mégis összekapcsolódik, mégpedig a szó társadalomtörténeti értelmében. A csöves, „szakadt”, külvárosi szubkultúra képviselői azokat a fiatalokat, akik akarva-akaratlanul kívül maradtak a társadalmi koordináta-rendszeren, s ennyiben soruk összeköthető a „magyar punkkal”. Úgy vélem, a



Petting – Soós György

5 ■ Utóbbiról részletesen ír Pozsonyi Ádám: *A Lenin-szobor helyén bombatölcser tábong. A magyar punk története, 1978–1990.* Szerzői kiadás, Bp., 2001.

6 ■ Sebők János: *Magya-rock 2. A beat-hippi-jelenség, 1973–1983.* Zeneműkiadó, Bp., 1984. 269. old.

Beatrice együttes „punk” címkéje is nagyjából ebből a félreértésből táplálkozik, hisz maga a zenekar kezdetben nem sokat tudott a brit és amerikai előképekről, a példaadó zenekar ugyanis az ausztrál AC/DC volt. Ugyanakkor a punk hevületéből táplálkozó stilisztikai frissességet, a tartalmi dolgok mellőzésével, nemcsak a Beatrice, de ideig-óráig (színes napszemüvegek) még a bakancsos Edda is kihasználta.

Talán nem véletlen, hogy a magyarországi

punkszénát ezért egy jelzős szerkezettel szokás szétválasztani: az art punknak, utóbb new wave-nek nevezett zenekarokra volt elsősorban érvényes a bevezetőben tett néhány szociológiai megszorítás, a sima, nyersebb, „külvárosi” punk pedig (Lavina, ETA, Inkubátor, QSS, Kretens, Pink Panther stb.) alapvetően a „belvárosi”, artisztikusabb ellenkultúra alternatívájává vált.⁵ Ez utóbbit nevezte annak idején könyvében – talán az óbudai lakótelepi punkok nyomán – igen találóan Sebők János panelpunknak; utóbbi mitikus kezdőpontja pedig nem Molnár Gergely és a Spions, hanem az 1977–1978-tól próbáló Lavina. Az utóbb verseiről, elbeszéléseiről, szociográfiájáról, sőt egy Komjáthy Jenőről szóló monográfiájáról ismertté vált Nagy Atilla Kristóf

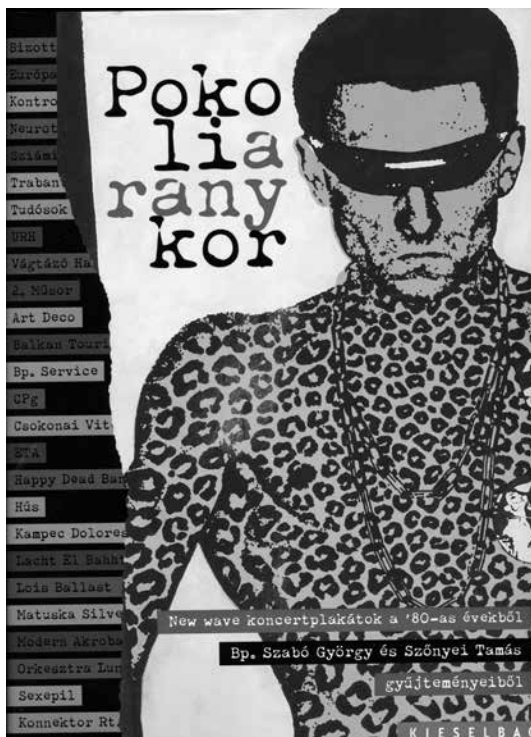
vezette Lavina (további tagok: Szekeres Tamás, Jersabek Tibor) zeneileg inkább rocknak, de külsőségeiben, mentalitásában már valóban punknak tűnt.⁶ A kötet vizualitásra összpontosító koncepciójából fakadóan Klanczay Gábor tanulmánya azonban inkább az art punk és new wave zenekarokat, dalszövegeiket, a társművészetekkel (film, fotográfia, performance, divat) ápolt viszonyát mutatja be részletesen.

Szönyei Tamás *A New York–London–Párizs–Berlin–Budapest-tengely* című tanulmánya a punkesztétika hatástörténetére és kanonizációjára összpontosít, s nemzetközi példák során azt mutatja be, hogy a gesztusokra, spontaneitásra, a pillanat kreativitására épülő punk hogyan kezd el intézményesedni. Írása legérdekesebb részében azokat a nemzetközi példákat szemléli, amelyek Vivienne Westwoodnak, Jaime Reidnek és Malcolm McLarennek a punk- és new wave látványvilágot megteremtő vizuális ötleteit kezdik bevinni a nagy múzeumok és gyűjtemények terébe. Ezzel egyfelől a punk vitathatatlanul

belép a kánon terébe, másfelől azonban Szönyei joggal veti fel, hogy e kanonizáció – minden ellenirányú törekvés dacára – javarészt Nyugat-orientált maradt, ezért tesz javaslatot a kelet-európai anyag feltárára és a körkép szerves részévé tételére. A *Plakátok – többféle jelentéssel* című tanulmányban pedig Szönyei a korábbi kutatásaiból jól ismert, az állambiztonsági megfigyelésekből építkező rekonstrukcióra törekszik; rámutat arra a ma már egyre inkább ismert

tényre, hogy az egyes ügynökök által adott jelentések bizony sokszor hányavetiek, pontatlanok, felületesek, manipuláltak. Ugyanakkor ezt a korszakban nem feltétlenül tudták a tartóztiztek, akiknek nyilvánvalóan idegen volt ez a szcéna, ám a – nyegleségből vagy rosszindulatból adott – dezinformáció nyomán mégis intézkedtek, ami még akkor is viszolygást kelthet az utókorban, ha az állambiztonság elsősorban *megfigyelt*, de tevételesen egyre kevésbé avatkozott be.

Zombori Mónika, Katona Anikó és Oltai Kata művészettörténészek írásai három különböző szempontból nyúlnak a korszakhoz. Zombori Mónika írása, amely különbséget tesz a new wave és az akkoriiban használatos új hullám kifejezés között, egyrészt a korszak zenekarait szemléli, másrészt az együttesekhez szorosan kapcsolódó képzőművészeti törekvésekre hegyezi ki a tollát. Az underground egyik, szintén a neoavantgárdtól átemelt jellegzetessége ugyanis a multimédialitás volt, így számtalan zenekar tudhatott tagjai között festőket, grafikusokat. Zombori körképszerűen ad számot – a Pettingben, Electric Pettingben, illetve az Art Decóban játszó – Soós György, a Strand és az Electric Petting után az ipari zajzenét előállító Bp. Service-ben jeleskedő Bp. Szabó György, a Hús együttes frontembereként ismert Fákó Árpád, a sok ismert underground zenekarban gitározó Gasner János plakátmunkáiról. Képzőművészet és zene elválaszthatatlanságáról tesz tanúbizonyságot továbbá Gerhes Gábor és Ocztos István (2. műsor), Roskó Gábor (Esperanto Espresso), Soós Tamás (Csokonai Vitéz Műhely) vagy feLugossy László, Bernáth(y) Sándor (Dr. Újhajnal, Matuska Silver Sound), Lois Viktor (Lois Ballast), Vető János (Trabant, Európa Kiadó, Apropó Filmfotó és Rajzfilm Zenekar) és Szurcsik József (Art Reaktor) megannyi, a kötetben



Pokoli aranykor – Soós György

bemutatott koncertplakátja. Az underground plakátkultúra vizuális jegyeit kutatva Zombori Mónika azt vizsgálja meg, hogy voltak-e közös jellegzetességeik ezeknek a plakátoknak. Ilyenként határozza meg az egészen eltérő betűtípusok kavalkádját, a fénykép átszínezett, átértelmezett használatát, technikai értelemben pedig a montázst.

Külön érdekessége dolgozatának, hogy kiter a plakátkozás *körülményeire* is, melyek megítélésem szerint elég sokat elmondanak a korról. A hirdetési felületek 1990 előtt a Magyar Hirdető Vállalat tulajdonában álltak, plakátot elhelyezni ezeken a felületeken e közület engedélyével lehetett csak. Mivel az underground zenekarok amatőr státuszban voltak, vagyis a túlnyomó többségüknek nem volt hivatalos működési engedélye, elvben fellépti díjat sem kérhettek, ezért abszurdnak tűnt volna koncertjeiket ilyen módon hirdetni. Dacára annak, hogy más közterületen hatóságilag tilos volt hirdetést elhelyezni, a zenekarok bizony teleplakátolták Budapest belvárosának legfrekvenciáltabb pontjain a házfalakat és az aluljárókat. A kései Kádár-rendszer anómiája ugyanis papíron tiltotta azt, amit a gyakorlatban megakadályozni már nem volt módjában s igazán tán szándékában sem, nevezetesen a városi tér illetően kreatív átformálását. Az *Éjszakai ragasztók: new wave plakátok a 80-as évek undergroundjában* című, a kiállításon bemutatott dokumentumfilmben előszámláltak ugyan néhány esetet, amikor a rendőrség közbelépett, ugyanakkor az is elhangzott a filmben, hogy 1990 után, amikor piaci alapokra helyezték a hirdetési felületek használatát, megváltozott a helyzet. Már nem a rendőrség szankcionálta az engedély nélküli plakátozást, hanem a tulajdonosok szedették le az illegális hirdetményeket, így kerültek előtérbe a szórólapok, flyerek.

Katona Anikó tanulmánya az underground plakátkultúra stílár meg határozására és – Bakos Katalin munkássága nyomán – elhelyezésére törekszik a hazai plakátkultúrában.⁷ Jóllehet egyértelmű, hogy sem a punk, sem a new wave nem magyar találmány, ugyanakkor az 1980-as évek legelején, az esetleges

információkkal rendelkező kortársak számára korántsem volt evidens, hogy mi is az a punk. Másképpen fogalmazva, kulturális gyakorlatként a magyarországi punk minden kapcsolódási szándék ellenére részben *imagináció* volt, amennyiben még hazai kezdeményezői is csak töredékes ismeretekkel rendelkeztek. A sokszor a magyar art punk origójának nevezett Molnár Gergely írja: „’77 júliusában úton egy lényegtelen város felé, amelyben David Bowie-ról tartottam

előadást, a kocsiban olvastam, hogy az év leggyönyörűbb lénye: Johnny Rotten. Elgondolkodtam a dolgon, de nem tudtam, ki lehet ez az alak.”⁸ Az tehát, hogy páran tudhattak Budapesten a Sex Pistols 1977-ben megjelenő *Never Mind the Bollocks* című nagylemezéről, még korántsem jelenti, hogy az éppen elinduló áramlat kezdeményezői tudatában lettek volna a punk komplex társadalmi-kulturális jelentőségének.⁹ Maradt tehát az esetleges újságcikkekből építkező beleképzeles, imagináció, továbbá az államszocialista Magyarország társadalmi-kulturális viszonyaira *applikált lázadás*. Az a rendszerellenes hevület, amellyel az Egyesült Királyságban a punkok a fogyasztói társadalomból való dühös kivonulást és a DIY-esztétikát hirdették, a korabeli Magyarországon – egyébként teljesen logikusan – elsősorban a politikai rendszerrel való szembenállásban öltött testet.

E belátásból fakadóan teljes mértékben legitim Katona Anikó módszertani megközelítése, mely abból a hipotézisből indult ki, hogy a „magyar” punk és new wave vizuális nyelvezete akarva-akaratlanul viszonyt formál az elsődleges társadalmi kontextushoz, vagyis az 1980-as évek Magyarországhoz.



BP. Service – Szabó György



Kézi Chopin – Legát Tibor–Harsányi Tamás

7 ■ Bakos Katalin: *10x10 év az utcán. A magyar plakátművészet története, 1890–1990.* Corvina, Bp., 2007.

8 ■ George Gregory Miller [Molnár Gergely]: *Aladdin épeszű,* 1982. február, lapszám nélkül. Az *Aladdin épeszű* egy egyetlen számot megért kulturális fanzine volt, melyet Csányi Áttila készített.

9 ■ Jellegzetes Nagy Feró bon mot-ja, miszerint amikor a Beatrice megkapta a „punk” címkét, akkor nekik még fogalmuk sem volt, hogy az mi is volna pontosan. Lásd Sebők: *Magyar-rock 2,* 226. old.

„A szubkultúrák létrejötte – írja – gyakran kötődik a domináns kultúra értékválságához. [...] A koncertplakátok vizuális világának jellemző vonása a tradícióval szembeni provokatív viszony, beleértve a szocialista kultúra tradícióit és a plakátművészet saját hagyományait is. [...] A new wave tervezői a plakátművészet hagyományaival felemás viszonyt ápoltak. Mindenekelőtt figyelmen kívül hagyták a műfaj alapvető funkcióit és formai alapszabályait. A plakát eredendően közölni akar valamit, ezért érthető, jól felfogható és letisztult. A new wave falragaszai azonban csak saját – pár száz- vagy ezerfős – közönségükkel akartak kommunikálni. A grafikusok a kulcsinformációkat sokszor elrejtették a vizuális káoszba, hogy a kódokat csak a beavatottak érthessék meg.” (209. old.)

Bakos Katalin korábbi kutatásaira hagyatkozva Katona Anikó tehát *exklúzívnak* látja a punk és new wave plakátok vizuális nyelvezetét, amennyiben – ahogy korábban már kifejtettük – elsősorban a beavatott belső körnek szolgáltak információval. Másiképpen fogalmazva, még a vizuális kommunikáció olyan – elvben – explicit formájánál is találkozhatunk belső, ezoterikus jelentéssel, melynek – megint csak elvben – legfontosabb funkciója éppen a legszélesebb közönséggel való kommunikáció lett volna. Leo Strauss klasszikus esszéjéből kiindulva Havasréti József is rámutatott már a magyarországi undergroundnak erre a hagyományára, nevezetesen, hogy a földalattiság, a peremhelyzet akarva-akaratlanul újratermelte az ezoterikus, csak a belső körnek szóló információátadás módozatait.¹⁰ Ha felütjük a kötetet az 58–59.

10 ■ Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Typotex, Bp., 2005, 50. old. Korábban György Péter vetette fel a titok és az oralitás szerepét a magyar neoavantgárd kapcsán, lásd György Péter: *A mongolok titkos története*. In: *Avantgárd, underground, alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*. Szerk. Havasréti József, K. Horváth Zsolt. Kijárat – PTE Kommunikációs Tanszék, Bp.–Pécs, 2003. 107. old.

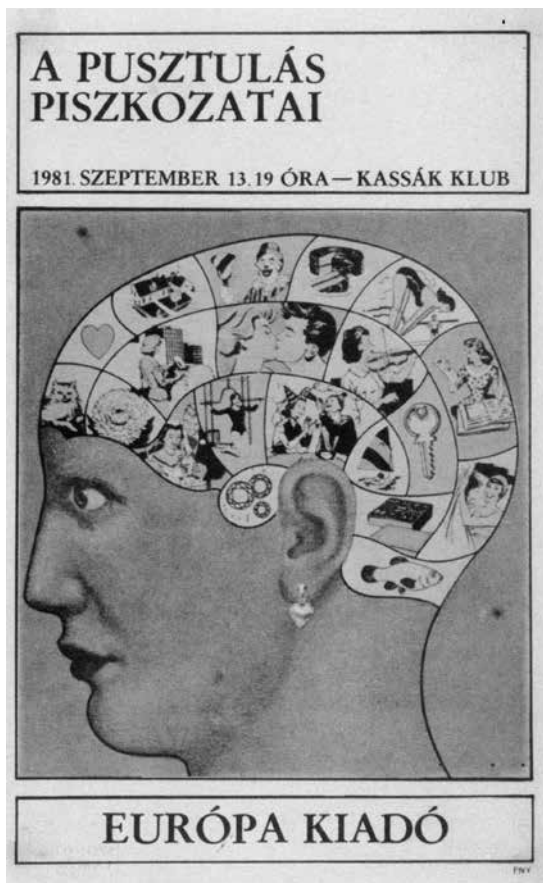
11 ■ Leo Strauss: *Az üldöztetés és az írás művészete*. In: *Az üldöztetés és az írás művészete*. Atlantisz, Bp., 1994. 27–44. old.

lapon, akkor könnyen érthetővé válik mindez: az Európa Kiadó két, egy 1982-es és egy 1986-os plakátja (terv: Kiss László, Menyhárt Jenő) egy-egy napilap apróhirdetés-rovatát választotta háttér gyanánt, amivel a koncert idejéről és helyéről szóló konkrét – tipográfiaileg ugyan nagyobb betűmérettel készített – információkat elrejtik egy szövegtengerben. A megváltoztatandók megváltoztatásával ez a két plakát lehetne a straussi „sorok között olvasás” klasszikus

példája.¹¹ Klaniczay Gábor is erre utalhat, amikor úgy fogalmaz, hogy ezek a koncertplakátok nem fakultak meg, „legalábbis azok szemében, akik értik a plakátok utalásait, ismerik az ott hirdetett zenekarokat” (27. old.). Katona Anikó tehát lényegesnek, hangsúlyosnak tartja a hazai előzményeket. Úgy fogalmaz, hogy az 1950–1960-as évek fordulójától virágkorát élte a magyar plakátkultúra, így az a korcsoport, amely a nyolcvanas évek punk és new wave falragaszait készítette, valójában gyermekkorától ebben a vizuális környezetben nőtt fel, s értelmezte azt át a fotográfia, a kollázs, illetve a pop art eszközeivel; így alakult ki az a sajátos képi világ, amelyet Bakos Katalin „neoadának” nevezett el.

A hazai punk- és a new wave szcena fotográfiai emlékeit elemző tanulmányában Oltai Kata abból a téziséből indul ki, hogy Magyarországon nem jött létre olyan tudatosan dokumentált korpusz, mint

Derek Ridgers punk- vagy Julia Gorton no wave-sorozata. Mint írja, „kevesen és keveset fotóztak” (244. old.) az 1970–1980-as években. Kivétel talán a Beatrice és a Fölőspéldány együttműködését dokumentáló, a közönségről is gazdag képanyagot magába foglaló korpusz, illetve a valahol állásban lévő, s kedvtelésből a deviáns szubkultúrákat követő fiatalok (Benkő Imre, Bánkuti András, Urbán Tamás, Horváth Dániel) fotográfiái. Jellegzetesnek inkább az nevezhető, hogy az egyes zenekarokkal együttműködők vagy baráti társaságukhoz tartozók készítettek képeket (Zátonyi Tibor, Gazsi Zoltán, Vető János), melyek bár esetlegesek és töredékesek, mégis óriási forrásértékük van. Ehhez a vonulathoz sorolható Szilágyi Lenke is, aki „kisképzősként” került



Európa Kiadó – Kiss László

kapcsolatba az undergrounddal, együtt mozgott a tagokkal, így naplószerű képei a „bennfentes” inkluzív szempontjából örökítik meg a szcéna életformáját. A legtudatosabb fotós Pácser Attila volt, aki Galántai György – mások által túlzottan komolyan nem vett – buzdítására kezdte el „megörökíteni” a történeket, mert érezni lehetett, hogy „történik valami”.

3. KORSZAKALKOTÓ UNDERGROUND?

Az igazi kérdés az, hogy az 1980-as évek underground kultúrájának vannak-e közös vizuális jegyei, melyek nemcsak magukról a koncertplakátokról, a fotográfiákról, a koncertekről és a szcéna zenéből táplálkozó játékfilmekről szólnak, hanem a kor *lenyomatának* is tekinthetők. Van-e itt valamilyen elveszett, felfedezésre váró *jelentés*? Vajon tényleg csak azoknak szólnak ezek a dokumentumok, akik vissza tudnak emlékezni az adott eseményre, s – nosztalgikusan vagy tárgyilagosan – dekódolják az ott elhelyezett exoterikus és ezoterikus közléseket? Vajon a történeti, művészettörténeti, ikonográfiai értelmezés aprómunkája ki tud-e választani az undergroundra és a korra egyaránt jellemző sajátosságokat, s ezzel kapcsolatot teremteni a korszak társadalmi tapasztalata és vizuális nyelvezete között? Ha arra gondolunk, hogy a punk és a new wave műzumi kanonizációja megindult, s voltaképpen a bírált kötet is erre tesz kísérletet, úgy egyfelől, akarva-akaratlanul, be kell emelnünk a „korszak” mégoly nehezen definiálható történeti fogalmát, másfelől pedig kapcsolatot kell teremtenünk vizuális kultúrájával. Vajon feltételezett-e az underground vizuális művészet is valamiféle kognitív jártasságot, képértelmező gyakorlatot?

A gazdag dokumentáció ellenére a *Pokoli aranykor* egyetlen igazi hiányossága, hogy ezekkel a kérdésekkel nem tud igazán szembenézni: nem keretezi a korszakot, a tárgyalt zenei és vizuális dokumentumoknak nem készít kontextust, nem adja meg a szimbolikus kezdő- és végpontokat. Noha Szőnyi Tamás záró tanulmánya utal arra, hogy a „történet véget ért”, de mivel szinte máig szemlézi az egykori underground utóhatását, úgy tűnhet, mintha az egykori résztvevők jelenbeli aktivitása miatt ez máig élő szcéna lenne; ez természetesen erős túlzás. Említődik ugyan az 1990-es rendszerváltás, de egy mai egyetemista olvasónak, aki már az 1990-es évek közepén végén született, úgy tűnhet, mintha a kilencvenes évek újkapitalizmusa és az ennek nyomán megváltozó életforma érintetlenül hagyta volna ezeket a zenekarokat, eseményeket és a körük iródó vizuális kultúrát. A kiállításon bemutatott, fentebb már idézett dokumentumfilmekben is többen mondják, hogy már a kilencvenes években is egészen más kommunikációs formák működtek. Amit a nyolcvanas években még kis ügyeskedéssel megengedhettek maguknak (teleragasztott házfalak és aluljárók), azt piaci viszonyok között már nem igazán lehetett megcsinálni.

Azt hiszem, nem vitatható, hogy habár egyes zenekarok, mint a Balaton vagy az Európa Kiadó, mindmáig fellépnek, ez a multimedialitáshoz, életformához, stílárius jegyekhez kötődő underground lezárult, a hozzájuk kapcsolódó zenei, szöveges és vizuális anyagok pedig dokumentumokká váltak. Már csak az lehet a kérdés, hogy mikor kezdődött s mikor zárult le ez az időszak. Milyen körülményeket veszünk figyelembe a korszak meghatározásakor? A közbeszédben sokszor hajlamosak vagyunk a nagy politikai fordulatokhoz vagy ismert közéleti személyek nevéhez kötni egy-egy korszak kezdő- és végpontját, s még ha nem minden esetben illegitim is ez, itt egészen bizonyosan megtévesztő. 1989–1990-ben ugyanis az underground nemhogy véget ért volna, inkább a bevezetőben említett peremhelyzete vagy ellenzékiége révén az érdeklődés középpontjába került. Ennek csúcspontja az URH együttes 1990. november 10-i, *Csak egy party* címen adott koncertje volt, ahol a közönség tagjai között feltűntek a szcénához akkor legközelebb álló Fiala Demokraták Szövetségének egyes parlamenti képviselői, a színpadon pedig megjelent Demszky Gábor, Budapest frissen megválasztott polgármestere. A politikailag jelentős fordulópontok azonban többnyire nem esnek egybe olyan eltérő ritmusú, belső logikával rendelkező alrendszerrel, mint a kultúra.

A korszak retorikája című, a rendszerváltás körüli években alapított magyar folyóiratnevek (*Századvég, Ezredvég, 2000*) kapcsán Kulcsár-Szabó Zoltán úgy fogalmaz, hogy a névadás mozzanata kifejezi az idő tapasztalatában azt a *viszonyt*, melyet a szerkesztők a múlt, a jelen és a jövő összjátékában az időről, illetve annak jelentéssel ellátott szakaszairól gondolnak. Hans Blumenberg közismert megállapításából kiindulva – ti. hogy a „korszakváltásoknak nincsenek szemtanúi” – ugyanis arra a következtetésre jut, hogy

12 ■ Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán: A korszak retorikája. A korszak- és századforduló mint értelmezési stratégia. In: *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. Szerk. Bednics Gábor, Bengi László, Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály. Osiris, Bp., 2000. 90–105. old.

13 ■ A századról és az évfordulóról mint kognitív eszközről, lásd Fernand Braudel: A történelem és a társadalomtudományok: a hosszú időtartam. In: *Annales. A gazdaság-, társadalom- és művelődéstörténet francia változata*. Szerk. Benda Gyula, Szekeres András. L'Harmattan-Atelier, Bp., 2007. 163–192. old.; Daniel Milo: *Tahir le temps (histoire)*. Hachette, Párizs, 1997.; *Périodes: la construction du temps historique. Actes du V^e Colloque d'Histoire au présent*. EHESS, Párizs, 1988.

14 ■ Lásd Reinhart Herzog – Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. Fink, München, 1987.

15 ■ Az 1945. év sokáig korszakfordulónak tűnt, ugyanakkor a történelemtudomány újabban egyre több kételyt fogalmazott meg univerzalitásával kapcsolatban. Vö. Gyáni Gábor: Valóban korszakhatár 1945? *Levéltári Közlemények*, 86. (2015), 5–13. old.; Laczó Ferenc: Egy végletes Bildungsroman vége? 1945 német és európai perspektívában. *Múltunk*, LXI. (2016) 1. szám, 4–18. old.

16 ■ Michael Baxandall: *Reneszánsz festészet – reneszánsz szemlélet* (1972). Corvina, Bp., 1986. 46–47. old. Továbbá uő: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. Yale University Press, New Haven – London, 1980. 143–163. old.

a korszakképzés *retroaktív értelemadás*; akkor társíthatunk jelentést hozzá, ha már egyértelműen lezártnak tűnik.¹² A „korszak” tehát olyan kognitív eszköz, mellyel nem pusztán „kimetszünk” valamilyen szempontból egy intervallumot a kronológiából, hanem a feltételezett időbeli egység *belső* jellemzőiből kiindulva kapcsolatot teremtünk azokkal a politikai, gazdasági, társadalmi, kulturális kontextusokkal, amelyek magát a korszakot körülírták, hatással voltak rá.¹³

Amennyiben a korszak utólagosan létrehozott, spekulatív jóság, úgy adódik, hogy az adott időszak alakítói, a szcena aktív szereplői nem élték meg akként; vagyis különbséget kell tennünk a korszak és a korszaktudat között.¹⁴ Mivel a korszak fogalma nem a kortársak tapasztalataiból indul ki, hanem dokumentumok felhasználásával az időszak köre írható jelentések sokaságából, a bevont források és a megalkotott kontextus függvényében a határok változhatnak; ezt nevezzük a korszak „vándorlásának”.¹⁵ E rövid kitérőt csak azért tettük, hogy világossá váljék, korántsem triviális eljárás zenei, vizuális, életformabeli elemek és stíláriis jegyek alapján meghatározni az underground „korszak” határait. Amennyiben a művészetet társadalmi és kulturális rendszerként kezeljük, úgy – minden módszertani buktató ellenére – talán érdemes megfontolnunk Michael Baxandallnak egy-egy művészetföldrajzi területre vonatkoztatva, a korszak látásmódjáról szóló érzékeny javaslatát (*period eye*). Az itáliai quattrocento festészet és a német reneszánsz faszobrászat példáján bizonyítja:

„az a szellemi készség, amellyel az ember rendezi vizuális tapasztalatait, személyenként változó, s nagy része függ az adott kultúrától, hiszen a társadalom hatással van az egyén tapasztalataira. Ezek közé a változók közé sorolandók azok a kategóriák, amelyekkel osztályozzuk vizuális ingereinket, azok az ismeretek, amelyek kiegészítik a közvetlen érzékelést, meg az attitűd, amelyet magunkra öltünk a szemlélt műtárgynak megfelelően”.¹⁶

A „korszak szemének” rekonstrukciója tehát nem más, mint azoknak a társadalmi, kulturális, politikai és gazdasági diszpozícióknak a számbavétele, melyek a műnek nemcsak a létrejöttét, de befogadását is vezérelték. Ennyiben a műre vetett értelmező tekintet nagyon is korhoz kötött, s az igazi történeti munka ezeknek a referenciáknak a feltárása.

Nyilván nehéz és kockázatos dolog megadni a korszak kezdő- és a végpontját, de ha elfogadjuk, hogy a „hosszú nyolcvanas évek” 1977–1978 körül kezdődött (a Lavina, a Spions és a Beatrice feltűnése), úgy az underground szcena és a hozzá kapcsolódó kulturális gyakorlatok szükségszerű átalakulása miatt azt mondhatjuk, hogy legkésőbb 1998 körül lett vége. Egy évvel korábban zárt be az egyik legfontosabb helyszín, a Fiala Művészek Klubja, valamint abban az évben halt meg a már idézett Nagy Atil-

la Kristóf, Kelényi Krisztián Tódor (kulturális szervező, a budapesti underground jellegzetes alakja, a NapNap Fesztivál és az EgoCentrum kezdeményezője), továbbá Pauer Henrik ismert színész, zenész is. A három, harmincas éveiben járó, közismerten az undergroundhoz és a new wave-hez kötődő, szimbolikus jelentőségű fiatal szereplő eltűnése egyetlen év alatt nyomatékositotta, hogy valami véget ért.

Az 1998-as évek mint szimbolikus határnak az értelmezése mellett talán még egy fontos mozzanat szól, mely az underground végének nagyobb léptékű kontextusát adja. Ez pedig az akkor már harmadik éve Fidesz Magyar Polgári Párt néven működő jobboldali konzervatív politikai szervezet kormányra kerülése volt. Talán sokan nem tudják, de a nyolcvanas évek alternatív szcénája 1989 körül ideig-óráig „divattá” vált, s ebben 1990 után – bármilyen kínos is ezt ma már bevallani – jelentős szerepet játszott az akkori és mai kormánypárt politikailag és kulturális értelemben szöges ellentéte, jogi szempontból azonban a jogelődje: a Fiala Demokraták Szövetsége. Az akkori Fidesz és a hozzá tartozó Narancs Alapítvány a pályázatok és a klubhálózat segítségével összefogta az egykori underground és a hozzácsapódó fiatalabbak kreatív energiáit, amivel nemcsak meghosszabbította néhány évvel az underground immáron támogatott működését, de egyfajta virágkort is teremtett számára. Az 1992-es, Pécsen megrendezett Fidesz-kongresszus egyhetes kulturális fesztivál volt napi 3-4 koncerttel, kiállításokkal, beszélgetésekkel és szerzői filmek fesztiváljával. A Fidesz 1993–1994-re datálható jobboldali fordulata után a művészi aktivitásban testet öltő civil társadalmat természetesen már nem tekintette háttországának, hanem mindinkább az ellenségének, s úgy gondolom, ez is hozzájárult a szcena hanyatlásához. A korszak vége tehát bizonyosan korábban kezdődött, talán 1993–1994 táján, de a kilencvenes években megítélésem szerint mindenképp véget ért, még akkor is, ha az egykori résztvevők közül szerencsére sokan aktívak, és akár időnként, akár rendszeresen, máig színpadra állnak.

Ugyanakkor méltánytalan lenne egy ilyen gazdag és hiánypótló kötetben minden lehetséges szempontot számon kérni. Jóllehet a nyolcvanas évek zenei undergroundjáról jelentek meg monográfiák, tanulmánykötetek, folyóiratblokkok, a szcena vizuális hagyatékának ilyen volumenű feldolgozása és ilyen minőségű kiadása mégis rendkívül jelentős hozzájárulás az underground kutatásához. További kutatásokat igényel majd az, hogy valóban korszakként kezelhető-e a „hosszú nyolcvanas évekbe íródó” underground komplex művészeti, életformabeli teljesítménye, s ha igen, hol húzódnak a gazdasági, politikai, társadalmi és kulturális értelemben vett határai? Ha megvonhatók ezek a határok, akkor érdemes lesz visszatérni a *Pokoli aranykor* című kötetben feldolgozott vizuális anyaghoz, s újra feltenni a kérdést: mit látott és látott a korszak szeme? □