

*Csatári Bence: Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája.*

Jaffa Kiadó, Budapest, 2015. 384 oldal.

Csatári Bence történész 2008-ban az ELTE Bölcsészettudományi Karán védte meg doktori disszertációját.<sup>1</sup> Jelen kötete annak átdolgozott, zenészek anekdotáival kiegészített változata. A kiadvány gyarapítja a Kádár-korszak könnyűzenei életét ismertető könyvek sorát,<sup>2</sup> ugyanakkor különbözik tőlük abban, hogy bőséges levéltári apparátust felhasználva részletesebben foglalkozik a kultúrpolitikai háttérrel és egyes zenei-szakmai intézmények tevékenységével. A szerző a hivatalos iratokat interjúkból vett adatokkal fűszerezve információgazdag szöveget hoz létre, melyben elsősorban a rendszer végrehajtó mechanizmusainak kiszámíthatatlanságát, illetve a könnyűzenészek és dalszövegíróik nehéz helyzetét hangsúlyozza.

A kötetben példákat találunk többek között a szakmai intézmények összehangolatlan működésére, a könnyűzenei élet irányítóinak zenei műveletlenségére, a könnyűzenészeket elmarasztaló kifogásokra, előírásokra, intézkedésekre; a zenészeket és a koncertszervezőket egyaránt érintő szűkös anyagi körülmények szülte leleményes ötletekre, a magyar zenészek külföldi megítélésére, valamint hanglezborító- és dalszövegencenzúrára.

A könyv címe egy Illés-dalt<sup>3</sup> idéz, amelynek témáját a korszak egyik legfontosabb és egyben abszurd előírása adta, miszerint a szocialista világnézetű fiúknak nem lehet hosszú a hajuk. A címadás is mutatja, hogy a kötet egymástól stílárisan is különböző szövegeket fűz egybe: a popkultúrából vett, ismertsége révén figyelemfelkeltő frázis teszi eladhatóvá a kötet valódi tárgyát, mely a borítón csak alcímként szerepel: a Kádár-rendszer könnyűzenei politikáját.

A kötet borítóján két, szögesdrótok mellett táncoló fiút látunk az egyébként élénkzöld háttér előtt. Ez az összehatás következtetni enged a szabadság korlátozására (ebbe a koncepcióba illeszkedik a borító szabadságot jelképező zöld színe is). Az előzéklapokon látható fényképek pedig már meggyőzően tolmácsolják a kötet egyik üzenetét: a könnyűzenészek és rajongóik a Kádár-korszakban a hatalom folyamatos szorításában éltek. Az előzéklapokon az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárából származó – néhány éve az interneten is terjedő – képek az 1984-es pusztavacsi békefesztiválon történt rendőrségi beavatkozást dokumen-

<sup>1</sup> Csatári Bence 2008: *A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. (PhD-disszertáció.) ELTE BTK, Budapest. <http://doktori.btk.elte.hu/hist/csatari/disszert.pdf> – utolsó letöltés: 2016. május 5.

<sup>2</sup> A legutóbbiak: Fonyódi Péter 2003: *Beatkorszak a pártállamban 1963–1973*. Budapest; Szőnyei Tamás 2005: *Nyilván tartottak*. Budapest; Jávorszky Béla Szilárd – Sebők János 2005–2006: *A magyarrock története 1–2*. Budapest; Jávorszky Béla Szilárd – Sebők János 2007: *A Rock Története 1–2*. Budapest.

<sup>3</sup> *Az ész a fontos, nem a haj* a *Nebéz az út* című Illés-albumon szerepel (1969, Qualiton).

tálják. Az első fotón egy hosszú hajú férfi próbál kiszabadulni a rendőrök gyűrűjéből. A könyv végén található kép középpontjában egy rendőrségi vízagyú áll, körülötte kupacokban otthagyt ruhák, a jobb oldalon egy félmeztelen, hosszú hajú férfi nézi az elvonuló autót.

A kötet elő- és utószóból, bibliográfiából, rövidítésjegyzékből, névmutatóból és öt nagyobb fejezetből áll; utóbbiak mindegyike egy-egy belpolitikai periódust jelöl a Kádár-korszakon belül. A szerző kreatívan a zenészek számára ismerősen csengő „Hangolás, nyitóakkord” és „Záróakkord” címet adta kötetének elő-, illetve utószavának, ezzel is erősítve a könnyed, zeneközpontú téma látszatát. A *Nyitóakkord* egyik hangsúlyos megállapítása a kultúrpolitikai intézkedések kiszámíthatatlanságából fakadó kiskapukra hívja fel a figyelmet: „A rendszer kijátszhatósága éppen abban mutatkozott meg, hogy egyes könnyűzenei objektumokban nagy szigorúsággal, máshol pedig szinte egyáltalán nem vették figyelembe az elvárásokat” (14). Az előszó feltűnő motívuma, hogy a szerző mitizálja a korszak könnyűzenei életének szereplőit, edzett veteránoknak, túlélőknek mutatva be őket: „Hazai rockberkekben úgy tartják, hogy aki eltöltött akár csak néhány évet is a Kádár-rendszer idején a könnyűzenei életben, azt nyugodtan ledobhatják egy repülőgépről deszantosnak bármelyik dzsungelbe, mert biztosan életben marad” (9). A *Záróakkord* ezt a mítoszt szövi tovább azzal, hogy leírja, sokan inkább más megélhetési forrást kerestek a feszültségek miatt, de ez a könyv azokról szól, akik a konfliktusok ellenére a könnyűzenei élet aktív résztvevői maradtak. „Ők megkeményítették magukat, hozzáedződtek a nemritkán embert próbáló körülményekhez, és keresték a megfelelő pillanatot, hogy amikor kell – képletesen szólva –, odacsaphassanak” (338). Csatári Bence könyvéről ezek alapján elmondható, hogy nem mentes a figyelemfelkeltő meseszövéstől és heroizálástól, de talán épp ez a gesztus az, amivel sikerül szélesebb közönség számára is olvasmányossá tennie az amúgy nagyszámú történeti forrással „megterhelt” szöveget.

A kötet forráshivatkozásokkal bőven ellátott fejezetei a forradalom utáni megtorlás, a kádári konszolidáció, az új gazdasági mechanizmus és az azt követő visszarendeződés, valamint a rendszerváltást megelőző évtized könnyűzenei és politikai történéseit taglalják.

Az első nagyobb egység bevezető fejezetében a szerző kísérletet tesz a korszak kultúrpolitikáját is irányító pártszervek közötti kommunikáció bemutatására a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) Központi Bizottsága (KB) Tudományos és Kulturális Osztály (TKO), az Agitációs és Propaganda Osztály (APO) és Agitációs és Propaganda Bizottság, valamint a Politikai Bizottság (PB) viszonyrendszerét elemezve. Kiemeli, hogy a könnyűzenei élet szervezésének területén az MSZMP vezetése meghatározó szerepet szánt a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetségnek (KISZ), mivel a pártfunkcionáriusok szerint a KISZ képviselői koruknál fogva is jobban ismerték a fiatalok szórakozási szokásait, és az oktatási intézményekben közvetlenül befolyásolhatták lehetőségeiket.

Csatári Bence fontos, egyben a könnyűzene-kutatás történeti aspektusát hangsúlyozó észrevétele, hogy a kultúra fokozott felügyeletének jelentősége már

a megtorlás időszakában is helyet kapott a párt legfelsőbb fórumain. A kulturális élet szabályozása kiemelt feladata volt a szocialista építkezésnek, mivel – ahogyan azt a kötetben többször idézett 1958-as művelődéspolitikai irányelvek is mutatják – a pártvezetés úgy vélte, hogy a szocialista viszonyok megteremtése ezen a területen lehet a leghosszabb folyamat. A kultúra részeként felfogott könnyűzene pedig – mivel az elsősorban nyugati hatásokat követett – a pártvezetés szemében táptalaja volt az ellenzéki megnyilvánulásoknak.

A szerző az első rész fókuszába azt helyezi, hogy minden intézkedés első sorban a pártállami ellenőrzés fokozását szolgálta. Álláspontja szerint a Magyar Rádió könnyűzenei stúdiójának létrehozását is az indokolhatta, hogy bizonyos zenéket ily módon szabályozhattak, és így támogatást kaphattak a „rendszerhűbb” dalok (25). Ahogyan a klubhálózat kiépítése is azért volt célszerű, mivel segítségével a fiatalokat sikerült egy helyre gyűjtve közvetlenül felügyelni, és ezzel a klubhálózat a „huliganizmus” visszaszorításának eszköze lehetett (27, 39). De szemléletében a tánciskolák megnyitása is a nagyobb kontrollnak kedvezett, mivel e táncórákon még a táncosok mozdulatait is a „szocialista erkölcs” irányába lehetett terelni (57).

A szakmai intézmények ismertetése során a kötetben hangsúlyos szerepet kap a zenészek fellépési engedélyeit intéző Országos Rendező Iroda (ORI), a külföldi szereplésekért felelős Nemzetközi Koncertigazgatóság (NKI), a cenzurális intézkedéseket gyakorló Táncdal- és Sanzonbizottság, a felvételekért és sajtópropagandáért is felelős Magyar Rádió és Televízió, valamint a lemezek elkészítését és kiadását intéző Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV) tevékenysége. A szerző ezeket a kultúrpolitikai utasításokat követő szakmai szervezeteket úgy látta, mint egy helyenként hibásan működő gépezet részeit, ahol tájékozatlanságból fakadó hibák bőven akadtak, viszont ezek az intézmények segítséget nyújtottak a kulturális termékek és alkotóik folyamatos ellenőrzésében.

A kötet visszatérő motívuma a könnyű- és komolyzene társadalmi hasznosságának kultúrpolitikai szempontú összevetése. A szerző által idézett hivatalos diskurzusokban az előbbi alárendelték az utóbbinak, sőt, a könnyűzenészeket sok esetben még kriminalizálták is a pártfunkcionáriusok azzal, hogy kapcsolatba hozták őket a „huliganizmus” jelenségével és az együttesek köre szerveződő – a „nyugati eszmei áramlatok” terjesztése miatt társadalmilag veszélyesnek ítélt – „hippi-csoportokkal” is (44, 96). A pártiratok készítői művészi szempontból is elmarasztalták a műfajt a könnyűzenei dalszövegek „alacsony színvonalára”, „sekélyességére” (54) hivatkozva. A szerző külön fejezetet szentel Aczél György „kulturáirányító” szerepének. Kiemeli, hogy Aczél könnyűzenéről alkotott véleménye illeszkedik a fent említett diskurzusba, mivel egyik állásfoglalása szerint a könnyűzene „ízlésrontó”, „a zene megcsúfolása” (54).

A második – az 1963 és 1968 közötti időszakot tárgyaló – részben a hangsúly a könnyűzene megnövekedett médiareprezentációjára helyeződik. Csatári Bence szerint „a rendszer kialakuló stabilitását” jelzi „a könnyűzenei intézmények folyamatos működése, illetve a dzsessz mellett a beat legális megjelenése”

(81). Kiemeli, hogy ebben az időszakban a beatzenekarok száma ugrásszerűen megnövekedett. Ezt a folyamatot inspirálták az 1962-ben indult *Ki mit tud?* vetélkedők és az először 1966-ban megrendezett *Táncdalfesztiválok* is, amelyekben a könnyűzene egyes irányzatai nagyobb publicitást kaptak. Viszont említése szerint a szórakozás külsőségeit még ekkor sem tudták elfogadni a szervezők, a *Táncdalfesztiválon* a helytelen „mozgáskoordináció” miatt leállíthatták a zenekarokat, hogy a döntőben már fegyelmezetten adják elő ugyanazt a számot (81). Mindezek mellett a szerző megjegyzi, hogy az MSZMP KB TKO-iratok tanúsága szerint további „kulturpolitikai harc” folyt a „fellazító” médiatartalmak ellen. A pártszervek többek között bírálták a Szabad Európa Rádió<sup>4</sup> műsortevékenységét, és egyes jelentéseikben kiemelték Cseke László<sup>5</sup> rádiós műsorvezető *Délutáni randevú* és *Teenager party* című adásainak „nyugatmajmoló” megnyilvánulásait. A *Magyar Ifjúság* és az *Ifjúsági Magazin* folyóiratok megnövekedett nyugatizene-témájú publikációit ugyancsak kritizálták a pártszervek (86–87).<sup>6</sup>

A kötet következő két egységének kerete az 1968-tól 1980-ig tartó időszak. A szerző a belpolitikai periódus egyik fő momentumaként említi az új gazdasági mechanizmust követő „kormányzati megszorításokat” és a könnyűzenészek ebből is fakadó nehezebb anyagi körülményeit. A zenészek jövedelmét nagymértékben befolyásoló rendelkezésként azt a jövedelemdifferenciálást megcélzó művelődésügyi minisztériumi rendeletet emeli ki, amely a „társadalmilag értékes művészetek” között nem sorolta fel a táncdalszövegírói és tánczene-előadó-művészi tevékenységet, és ezért az úgynevezett giccsadó fizetetésével nehezítette a zenei irányzat képviselőinek anyagi helyzetét (150). A szerző több alkalommal is hangsúlyozza, hogy az új gazdasági mechanizmus leállítását követően a pártfunkcionáriusok igyekeztek visszaszorítani a kulturális élet progresszív törekvéseit, és ezzel nagyobb belügyminisztériumi ellenőrzés alá kerültek mind az ifjúsági klubok, mind a könnyűzenei intézmények.

A hetvenes évek közepe kapcsán a hanglemezyártás és -eladás, valamint a reklámtevékenység növekvő tendenciájára hívja fel Csatári a figyelmet. Az üzleti siker jelentőségének növekedését jelzi, hogy a Hanglemezyártó Vállalat a lemez-eladóknek tanfolyamokat és munkaversenyeket is szervezett. Erre az időszakra esik az a hanglemezipiac problémáit jól jellemző „árnyékbokszolás” is, melyben az egyik álláspont szerint – megfogalmazója Erdős Péter, az MHV sajtóosztályának akkori vezetője – a szovjet lemezeket célszerűbb lenne nem behozni az országba, mivel nincs rájuk igény (238). A probléma megértéséhez fontos tudni, hogy az említett lemezeket a Kulturális Minisztérium utasítására az MHV-nak kötelező volt megvenni a Szovjetuniótól. Azonban a hanglemezyár

<sup>4</sup> A Szabad Európa Rádió, angolul Radio Free Europe, 1949 decemberében alakult meg New Yorkban. 1950 augusztusától már magyar nyelvű adással is jelentkezett. 1951-ben európai központja Münchenbe került át, az évtől kezdve egész napos magyar nyelvű műsort is közvetített.

<sup>5</sup> Cseke László, eredeti nevén Ekecs Géza (Budapest, 1927), 1946-ban Németországba emigrált, 1951–1992 között a müncheni Szabad Európa Rádió egyes adásait vezette.

<sup>6</sup> A szerző az MSZMP Politikai Bizottsága (PB) és az MSZMP KB APO állásfoglalásaira utal.

„menedzserét” ez idő tájt már zavarta ez a kötelezettség, mivel szerinte a vállalatnak nagyobb nyeresége lett volna, ha eltekint a nem túl népszerű szovjet lemezek forgalmazásától. A szerző Erdős Péter ezen állásfoglalásában azt a megváltozott törekvést éri tetten, melyben a „nyereségevülés” már felülírja a „kulturpolitikai elkötelezettséget” (238).

A szerző az *Amikor több magyar popzene volt a keletnémet tévében, mint a magyarban* című, izgalmas és szórakoztató fejezettel zárja a negyedik részt. Összefoglalása szerint a magyar könnyűzene meglepően népszerű volt külföldön, és a zenészek több okból is érdekelték voltak a külföldi fellépésekben. Hivatkozásai szerint például az NDK televíziójában több műsoridőt kapott a magyar könnyűzene az itthoni lehetőségekhez képest, a szovjet könnyűzene „fejletlensége miatt” (252) nagyobb magyar importra szorult, Lengyelországban pedig a magyar zenészek hamarabb koncertezhettek együtt világsztárokkal, ráadásul szinte mindenhol nagyobb fizetéshez jutottak. Nem véletlen tehát – sugallja –, hogy a magyar zenészek jelentős része az év nagy részét valamelyik szocialista országban töltötte.

A nyolcvanas évek könnyűzenei történéseit magában foglaló utolsó részben többek között olyan intézkedések kerülnek felsorolásra, amelyek a könnyűzenei élet „javuló” politikai megítélését sejtetik. A szerző a változások lehetőségét látja többek között abban, hogy egy 1983. novemberi minisztertanácsi rendelettel megszüntették a „giccsadót” (286), és egy szintén az évi rendeletben sikeresnek mondtak olyan könnyűzenei kezdeményezéseket, mint a Petőfi Csarnok megnyitásának terve<sup>7</sup>, illetve a Rock Színház működése (286). A politikai felügyelet enyhülésének példaként említi „a cenzúra megosztásának a jelét”, amely abban érhető tetten, hogy az évtized második felében már saját kiadói jogot kaphatott a Magyar Televízió, a Rádió, valamint a Magyar Filmgyártó Vállalat is (284). A kötet ezen egységében mindemellet egy KISZ KB-jelentést idézve szó esik a „magyar punk” háttérében álló „széthulló családokról” (299) és a „diszkóversenyek tánckultúrát fejlesztő hatásáról” (302) is. A szerző az úgynevezett „kis Sportcsarnokban” (Nemzeti Sportcsarnok) 1990 márciusában megrendezett *Rendszerzáró házibuli* és a Hajógyári-szigeten 1991 júniusában tartott *I. Kelet-európai rockfesztivál* felidézésével zárja le az öt fejezetet (337).

Csatári Bence könyve kiemelkedik a Kádár-korszak könnyűzenei életét tárgyaló kötetek közül gazdag történeti forrásjegyzéke okán, a szövegek mondanivalójának a felépítését ellenben több szempontból zavarónak találom. A sok kis eset példatárszerű felsorakoztatása gyakran nem rajzolja ki – akár egy fejezeten belül sem –, hogy a szerző mit állít elbeszélésének a fókuszába, milyen összefüggésben állnak egymással a felsorolt információk, és milyen nagyobb viszonyrendszer adja a háttérüket. Ugyanakkor megnehezíti az értelmezést azzal, hogy hosszabb, leíró jellegű kitérők mellett villanásszerűen mutat be alaposabb elemzés

<sup>7</sup> A Petőfi Csarnok 1985. április 27-én nyílt meg.

nélkül hagyott történeti forrásokat. Vélhetően ennek is a következménye, hogy a fejezetcímek gyakran nem fedik maradéktalanul a tartalmat.

Például az *NKI: devizahajszja és vizsgaprocedúra* című – mindössze hét oldal terjedelmű – fejezetben a Koncertigazgatóság egyes anyagi érdekeltségeinek egy oldalban való összesűritése után (118), az ORI szervezeti felépítésén és tevékenységének főbb irányvonalain keresztül (119–121) Radics Béla ORI-ban történt megaláztatásain át (121–122) eljutunk a táncdalfesztiválok „reguláihoz”, valamint néhány díjazott énekes és dal felsorolásához (124). Nemcsak hogy a fejezetcím nem indokolt – a címben szereplő szervezet és vonatkozásai háttérbe szorultak a sok információ között –, de a szöveg értő befogadását teljes mértékben megakadályozza a különböző szálaikon futó (más és más időbeli, intézményi, tárgyi háttérrel rendelkező) és hatásukban eltérő jelentőségű témák néhány oldalban való összesűritése.

A szerző által feltárt források érdekes kérdéseket vetnek fel a Kádár-kori kultúrpolitika szigorának változásai vonatkozásában. Csatári a rendelkezésre álló iratokat vizsgálva megállapítja, hogy 1963-tól kezdve egyes szakmai intézmények eltérő módon és intenzitással követték a pártutasításokat. Az MHV és az ORI működése kapcsán említi, hogy az adott időszakban ezek az intézmények nem követték pontról pontra a pártszervek utasításait. Állítása szerint: „Már a konszolidáció első szakaszában kezdték képlékenyen kezelni a párt iránymutatásait a gyakorlatban, a pártállami utasításokhoz az ORI vagy az MHV akár némileg eltérő módon is viszonyulhatott, persze csak a kiválasztott zenekarok esetében. Ennek lehetősége bizonyítja, hogy a politikai rendszer végrehajtó mechanizmusának szigorúsága enyhült [...]” (81–82). A végrehajtás gyakorlatának folyamatos változását más alkalommal is hangsúlyozza. A hetvenes évek közepének kultúrpolitikai sajátosságai kapcsán a következőket írja: „A másik ok, ami miatt még ebben az időszakban is szabadabbnak érezhették magukat a könnyűzenészek, a párthatározatok időnkénti rugalmas kezelése volt. Ez ugyan mutatott némi eltérést az intézmények között, de egy vállalaton belül is változhatott, időről időre” (235). Tehát a fentivel egyező megállapítás – amit még fokozott is azzal a megjegyzéssel, hogy az eljárások egy vállalaton belül is többféleképpen alakultak – ismét bizonyítás nélkül maradt, és a szerző a következő mondatban már másik témát keres. Felvetődik a kérdés, hogy ilyen kulcsfontosságú, ráadásul motívumszerűen felbukkanó állítások miért kerülnek be a kötetbe, ha azok bizonyítása hiányzik?

Az együttesek említésének gyakorisága talán egyoldalú képet mutat a korszak közelében játszott szerepükhöz képest. Az oldalakban mért előfordulások számai: Omega 38, Hobo Blues Band 29, P. Mobil 28, Koncz Zsuzsa 23, Beatrice 22. Ehhez képest a szintén nagy hatású LGT 20, a Hungária 7, Szécsi Pál 7, a Bergendy-zenekar 6, Máté Péter 6, az Illés-együttes pedig mindössze 3 (viszont az együttestagok közül: Bródy János 25, Szörényi Levente 19) oldalon került megemlítésre. Bár a szerző nem jelzi, hogy reprezentatív képet kívánna nyújtani,

az összeállítás véleményem szerint aránytalanságokat mutat az alkotók jelentőségéhez képest.

A kötet szerkesztése is kérdéseket vet fel. A kiadvány értékes eleme a korszak zenei életét szervező egyes szakmai szervek részletesebb bemutatása, ugyanakkor talán előnyösebb lett volna egy-egy hosszabb, különálló részt szentelni minden egyes intézménynek, mivel így valószínűleg jobban rekonstruálhatók lettek volna működési sajátosságaik. Zavarónak találtam, hogy egyes intézmények tevékenysége négy-öt alkalommal is előkerül az időkeret által elhatárolt nagyobb egységekben, miközben az olvasónak már hiányos emlékei vannak arról, hogy például mi jellemezte a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat tevékenységét a száz-kétszáz oldalal korábban leírt időszakban. (A fejezetcímek szerint az MHV tevékenysége mind az öt nagyobb egységben előkerül, az NKI-é kettőben, az ORI-é pedig csupán egyben, bár a szerző több alkalommal hivatkozik rá.) Ehhez kapcsolódik a kronológiai alapú szerkesztés problémája, amely leginkább akkor vetődik fel, amikor az elbeszélésben nem rajzolódnak ki az egyes időszakok történetéből levont következtetések. Ha ez a viszonyítási alap elvész a történelmi periódusok között, akkor nem biztos, hogy célszerű az időrend követése, egy más szempontú összeállítás talán alkalmasabb lett volna az összefüggések megértésére. A működési sajátosságok jobban kirajzolódnának, ha az olvasónak nem csupán az időrend által meghatározott különálló fejezetekből, részekre tagolva mutatna be momentumokat.

Felvetődik továbbá a kérdés, hogy érdemes-e egyáltalán egy kötetben bemutatni alaposabb elemzés nélkül hagyott, ám összetett struktúrával rendelkező – életmóddal, gazdasággal, politikai háttérrel kapcsolatos – történelmi forrásokat azzal a szándékkal, hogy olvasóbarát szöveget hozzunk létre? De ha a szerző motivációja nem a használható tudás átadása, akkor a másik felvetődő kérdés, hogy tudományos szempontból megalapozott következtetéseket lehet-e levonni a különféle megközelítési módszereket kívánó témák egybefűzéséből? Lehetőség nyílik-e újdonságerejű észrevételekre, a köztudatban meggyökeresedett sémák árnyalására problémaközpontú elemzés nélkül?

A szerkesztés és a megállapítások efféle bizonytalanságai egyúttal azonban jól demonstrálják a korszak bürokratikus rendszerének azt az átláthatatlanságát, mely a kötetben többször is említett kommunikációs hibákhoz vezetett. A Kádár-kor könnyűzenei életével foglalkozó történészek előtt álló kérdés, hogy milyen narrációs stílusban és milyen módszerrel szerkesztett forrásbázissal tudnak az olvasók számára megragadható képet adni a közel sem egyoldalú folyamatokról. Ezzel együtt Csatóri Bence részletes (együttesek, előadók, dalszövegírók és politikusok nevét egyaránt tartalmazó) névmutatóval ellátott, és ezért kézikönyvként is használható kötete a témák sokfélesége révén többfajta célkitűzéssel olvasható, legyen az egy-egy alkotó pályájának alaposabb megismerése vagy a gazdasági-politikai körülmények vizsgálata.

*Szabó Kata*