

MŰHELYTANULMÁNY

Gusztin Rudolf

KULTÚRPOLITIKA ÉS DIKTATÚRA

*A jazz megítélése a kádári konszolidáció idején (1956–1963)**

Tanulmányomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy egy diktatórikus rendszer a felállásakor milyen ideológiai, művészetpolitikai elveket határoz meg, és ennek mentén hogyan viszonyul azokhoz a zenei produktumokhoz, amelyek elveivel ellentétesek. Esettanulmányként a Kádár-korszak kezdeti éveit, az 1956-tól 1963-ig tartó periódust, az ún. kádári konszolidáció éveit választottam. A vizsgált időszakban már Magyarországon is megjelent a populáris zene új ága, a rock and roll, ám még kezdeti stádiumban volt; a belőle kifejlődő rock és beatzene csak a hatvanas évek közepén lendült fel Magyarországon, így a párt sem szentelt neki különösebb figyelmet. Annál többet foglalkozott azonban egy másik, szintén nyugatról beáramló populáris zenei irányzattal, a jazzel.¹ Mivel a jazz a populáris zene többi ágához hasonlóan a nyugat központjának, az Egyesült Államoknak a zenei terméke volt, így rendkívül kiélezetten megjelent a műfajhoz való viszonyulásban a rendszer művészeti ideológiája. Ahogy Frederic Starr fogalmaz, a jazzhez való viszonyulás a szovjet elvek lakmusztesztjének is felfogható.²

Ahhoz, hogy bemutassam, hogyan viszonyult a kommunista párt a jazzhez, két forrást vizsgáltam meg: a párt dokumentumait, valamint a korabeli sajtót. Mivel a korszakkal kapcsolatos tanulmányok egy része a párt dokumentumok feldolgozásán alapul (lásd például Csatári Bence publikációit),³ és kevés veszi alapul a sajtóanyag feldolgozását, tanulmányom nagyobb részében főképp ez utóbbira fókuszálok.

* A tanulmány a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán készült azonos című MA szakdolgozat szerkesztett formája. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet munkatársa.

1 A vizsgált korszakban a jazzt – mint minden mást, ami nem komolyzene volt – könnyűzenének titulálta a hatalom, így dolgozatomban én is a populáris zenéhez sorolom, bár valójában külön műfajként határozható meg, amely népzenei, műzenei és populáris zenei elemeket egyaránt tartalmaz. Lásd James Lincoln Collier: „Jazz”. In: *New Grove Dictionary of Jazz* I. Ed. Barry Kernfeld. London: Mamillan Press Limited, 1988, 580. Ennek a besorolásnak az oka, hogy a jazz első évtizedeiben erősen kötődött a tánczenéhez, ráadásul első megjelenése hazánkban (a két világháború között) olyan magyar vendéglátóipari zenészekhez köthető, akik külföldről hazatérve a tánczenét jazzes elemekkel kombinálták.

2 Ezt a metaforát használja az 1920-as években a Szovjetunióban jelenlévő jazzre vonatkoztatva. Ld. S. Frederick Starr: *Red & Hot*. New York: Limelight Editions, 1994, 17.

3 Csatári Bence: „A KISZ könnyűzenei politikája”, *Múltunk* 52. (2007)/3, 67–103. <<http://www.multunk.hu/letoltes/csatariib.pdf>>, 2016. 04. 22.; uő: „A művelődési tárca és a könnyűzenei élet kapcsó-

1958: művelődéspolitikai irányelvek

Aczél György művelődésügyi miniszterhelyettes 1958. július 25-én mutatta be az MSZMP művelődési politikájának irányelveit; ez az anyag a kora Kádár-korszaknak a kulturális életet illető legfontosabb dokumentuma.⁴ A dokumentum szakított a szocialista realizmus kizárólagosságával, és kimondta, hogy „az épülő szocializmus kulturális élete nemcsak megengedi, hanem igényli is a sokszínűséget”,⁵ s így az irányelvek az előzményekhez képest nagyobb szabadság elvének alkalmazásával lehetőséget teremtettek egy viszonylag liberális kultúrapolitika megvalósításához.⁶ Ez lényeges progresszió volt a Rákosi-érához képest, mely a kulturális pluralizmus felszámolására törekedett.⁷ Rákosi ideje alatt elvárás volt a művészetek terén a szocialista realizmus követése, amelynek köszönhetően a populáris zenei műfajok közül tiltották az irredenta dalokat, a jazzt, a rock and rollt és mindent, amit a nyugati országok ifjúsága ekkoriban énekelt.⁸ Ezzel összehasonlítva a Kádár-rendszer megengedőbb magatartását legjobban az úgynevezett „3 T” (tiltott, túrt, támogatott), a rezsim legfontosabb művészetpolitikai elve mutatja, amely elsősorban Aczél nevéhez köthető, s amelyet ő 1957-től, a Kádár-rendszer lelegejtől képviselt.⁹ Ahogy Romsics Ignác írja, ugyan a „szocialista realizmus” és „pártosság” kívánalmi szinten megmaradtak, de nem voltak kötelező érvényűek.¹⁰

Az 1958-ban megjelent művészetpolitikai anyag általános irányelveket fogalmaz meg, melyek konkrét kidolgozását a különböző szervezetekre bízták, így expli-

lata 1956–1972 között”, *Aetas* 27. (2012)/2, 49–64., <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00057/pdf/EPA00861_aetas_2012_2_49_64.pdf>, 2016. 03. 12.; uő: „A pártállam és a könnyűzene”, *Metszetek* 2013/4, 3–19.; uő: *A Kádár-korszak könnyűzenei politikája*. Budapest: ELTE BTK, 2007, <<http://doktori.btk.elte.hu/hist/csatari/disszert.pdf>>, 2016. 02. 29.

- 4 Ez tekinthető az MSZMP első művészetpolitikával foglalkozó dokumentumának. Az irányelvek előzményeit, keletkezéstörténetét lásd Bolvári-Takács Gábor: „Az MSZMP művelődéspolitikai irányelveinek keletkezéstörténete”, *Múltunk* XL/4. (1995), 115–132.
- 5 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris Kiadó, 2003, 496. Benke Valéria művelődésügyi miniszter 1959 októberében szintén ezt az elvet hangoztatta: „Elvileg és gyakorlatban is elismerjük annak létjogosultságát, hogy a mi társadalmunkkal teljesen azonosulni még nem tudó művész is megszólalhasson, ha tevékenysége nem kifejezetten ellenséges vagy káros...” Benke Valéria: „A mi világunk és a zene”, *Muzsika* III/1. (1960), 5. A IX. kongresszus 1966-ban ezt meg is erősítette. Takács Róbert (szerk.): *Kérdések és válaszok a Kádár-korról*. Napvilág Kiadó, 2013, 134.
- 6 Bolvári-Takács: i. m., 132. Romsics is „liberális szelleműnek” nevezte azt a szemléletet, amit Kádár a hatvanas évek elejére kialakított. Romsics Ignác (főszerk.): *Magyarország története*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010, 897.
- 7 Míg a parlamentáris demokráciában az érdekek és vélemények korlátozás nélkül kifejezésre juttathatók, addig a totalitárius rendszerek célja a kulturális élet pluralizmusának megszüntetése (csak egy érdek és egy vélemény juthat kifejezésre), a hatalom ideológiájának terjesztése, a társadalom indoktrinálása. Ld. Romsics: *Magyarország története a XX. században*, 359. Hannah Arendt *A totalitarizmus gyökerei* című műve óta elfogadott, hogy a „totális állam” ellentéte a „pluralista társadalom”. Bihari Mihály: *Magyar politika 1944–2004*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005, 92. A puha diktatúrák – ilyen volt a Kádár-rendszer is – ettől abban különböznek, hogy a kontroll az élet bizonyos területeire nem terjed ki. Ld. Takács: i. m., 73.
- 8 Romsics: i. m., 359–376.
- 9 A „3 T” elvét Aczél György írásban csak 1969-ben fogalmazta meg.
- 10 Az 1957-es MSZMP KB TKO is leírja, hogy ugyan a realista művészetet támogatja – azon belül több irányzat is versenyezhet –, ám a nem-realista irányzatok jelentkezésének is teret ad, „amennyiben azok nem ellenségesek a népi demokráciával szemben.” MOL M-KS 288. f. 33/1957 1. ó. e. 58.

cit módon nem foglalkozik a populáris zenével vagy jazzel, mégis figyelemre méltó, hogy az irányelvek megjelenését megelőző vitán (július 25.) már szóba került a jazz, még hozzá Kádár János részéről. Ennek kapcsán Kádár arra hívja fel a figyelmet, hogy óvatosan kell bánni az újonnan megjelenő műfajokkal, mert nem lehet tudni, mi jön ki belőlük:

Ugyanez a jazz is, nem szabad nekünk ezt engedni. A mi rádióink adjon modern jazzt is, van jó jazz is, tánczene, ez-az, de ne ilyen népstadioni örületet szervezzünk mi saját magunknak a saját fejünkre, mi szükségünk van erre? Ezt nem szabad csinálni. Nem szabad ilyen irányzatokat támogatni, mint ez a jazz-kavalkád, meg a nyári színházba, de nem kell ezzel úgy sietni.¹¹

Kádár hozzászólását egyfelől értelmezhetjük úgy, mint aki a jazz hallgatását nem ellenzi, sőt kiemeli, hogy a rádióknak jó jazzt kell sugározni, bár tart attól, hogy bármilyen tömegrendezvényen a jazz legyen a fókuszban, másfelől értelmezhetjük – ahogy Bolvári-Takács Gábor teszi – jazz ellenes megnyilatkozásként is.¹² Kiolvasható továbbá a hozzászólásból az is, hogy Kádár félt attól, hogy a jazz kilép a műkedvelők kontrollálható köréből, és elszabadul, ezért szerette volna, ha ez egy kicsi, szűk kör zenéje marad. Kádár hozzászólása után Szerényi Sándor bírálja a hatalomnak a kultúrát illető engedékenységet, és példaként megemlíti, hogy beadvány érkezett hozzá, amelyben számos visszásság mellett rámutatnak arra, hogy a jazz rendezvényekre mennyi pénzt költenek, holott komoly ideológiai károkat okoznak vele.¹³ A két hozzászólás mutatja, hogy 1958-ban a jazz még inkább a „tiltott” és „túrt” kategóriák határmezsgyéjén mozgott, és egyúttal rámutat arra is, hogy releváns téma volt.

A fordulat éve: 1962

Az 1950-es évek legvégére a jazz már olyannyira elterjedt a fiatalok körében, hogy gyakorlatilag elsődleges zenei élményükké vált, aminek a párt nem örült.¹⁴ Hiába tartotta a kommunista felső vezetés a jazzt értéktelenebbnek a komolyzenénél, nem tudták megkerülni a populáris zenei műfajokat, hiszen a tömegek szerették a táncdalokat, sanzonokat, az ötvenes évektől a jazzt, majd később a fiatalok a rock

11 Soós László (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottságának 1957–1958. évi jegyzőkönyvei*. Budapest: Magyar Országos Levéltár, 1997, 495. Biszku Béla, aki szintén felszólalt ezen az ülésen Kádár János előtt, szintén helytelenítette a jazzfesztiválokat. Uott, 491.

12 Ld. Bolvári-Takács: i. m., 129–130.

13 Soós: i. m., 502–503.

14 „A zenével kezdődik a kultúrának az a területe, amelyen az ifjuság esztétikai felkészültsége erősen hiányos. Hangversenyre általában nem járnak, nem igénylik a komoly zenét, mert nem értenek hozzá. [...] Mivel a klasszikus zenét nem értik, de a dallamot, a zenét szeretik, az operett felé fordulnak, azonban ez sem elégíti ki őket, mert a lassabb operett melódiákat nem tartják elég modernnek és saját érzelmi és ritmus világukhoz illőnek. A legáltalánosabb zenei élmény a jazz. Nem annyira a melódia, mint inkább a ritmus, és az érzelgős szöveg miatt. Válogatás nélkül hallgatják és tanulják meg a jazz számokat. Ismerik az énekeseket, akik éneklnek azokat, még a zeneszerzőket is felsorolják.” MOL M-KS 288. f. 33/1960 19. ó. e. 138.

and rolt és a beatzenét.¹⁵ Az első reakció erre az volt, hogy ha már megkerülni nem is tudták a műfajt, megpróbálták a legjobbat kihozni belőle, így igyekeztek a zenészek ideológiai nevelését megoldani. Egy 1958. november 25-i MSZMP KB PB jegyzőkönyv hangsúlyozza, hogy a legtöbb művész nem szocialista meggyőződésű – és ez többé-kevésbé igaz a populáris zene művelőire is –, ezért a körükben végzett marxista-leninista propaganda fontos.¹⁶ Ahogy azonban enyhült a jazz-zel szembeni ellenállás a Szovjetunióban, úgy kezdett egyre megértőbb hangnemre válni a magyar pártvezetés is – pár éves késéssel. 1961-ben a fővárosi pártbizottságban Kelen Béla már a következőket mondta: „...mert nem lehet haragudni a fiatal ságra, amikor modern városi életnek megfelelően modern zenére, jazzre táncol.”¹⁷

A jazz megítélésével kapcsolatos szimbolikus fordulat Magyarországon 1962-ben következett be, amikor a KISZ megalapította a Budapesti Ifjúsági Jazzklubot. A megalapítás előzményei közül hármat érdemes megemlíteni. Az első, hogy 1960-ban a KISZ kezdeményezésére (!) megalakult a DIMÁVAG Gépgyár jazz-zenekara, tehát a KISZ egyfajta patrónusi szerepben lépett fel.¹⁸ Talán ez az első dokumentált eset, amikor a KISZ kifejezetten támogatta a jazzt.¹⁹ A második fontos előzmény, amit Retkes Attila ideológiai fordulatként aposztrofál, hogy 1961 tavaszán az *Élet és Irodalom* közölte Leonyid Utyeszovnak, az Orosz Szovjet Szocialista Köztársaság (OSZSZK) népművészenek cikkét, amelyben Utyeszov kiáll a jazz mellett.²⁰

Meggondolatlan dolog a dzsesszt az imperializmussal, a szakszofont a gyarmati elnyomással azonosítani. A mai dzsessz gyökerei nem a bankok páncélszekrényeibe, hanem a néger népi művészetbe nyúlnak vissza. Érdemtelen és káros dolog tiltott gyümölcsévé változtatni a dzsesszt. Szükség van rá, jó szolgálatot tehet az ifjúság esztétikai nevelésében.²¹

Ezzel végre nyilvánosan kimondta valaki – és ez meg is jelent a magyar sajtóban –, hogy a jazz története ideológiailag nem igazolja annak tiltását a szocialista

15 Felmerülhet a kérdés, hogy mit értettek jazz alatt ekkoriban a magyarok. Feltehetően egyaránt jelenthette a tánczene és swing/jazz keverékét (ld. az1. lábjegyzetet), és az amerikai irányzatot, hisz ez utóbbit is sokan ismerték.

16 Vass Henrik–Ságvári Ágnes (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, ³1979, 324–325.

17 Csatári is felhívja a figyelmet a jazz iránti toleranciára, megértőbb hangnemre. Csatári Bence: *A Kádár-korszak könnyűzenei politikája*, 31.

18 Sólyom József: „Jazz a gyárban”, *Magyar Ifjúság* IV/16. (1960. április 16.), 2.

19 Ez azért érdekes, mert véleményem szerint a diktatórikus rendszerekben a zene irányítását kétféleképpen tudják megoldani. Az egyik módszer a rendszer szempontjából károsnak ítélt zenék tiltása. Nevezhetjük ezt passzív módszernek, amikor a hatalom az alkotás helyett arra összpontosít, hogy a már meglévő zenéket cenzúrázza. Célja, hogy a saját ideológiájától idegen elemeket távol tartsa az emberektől. A másik módszer az aktív felhasználás, amikor a rendszer maga is létrehoz zenei produktumokat (vagy módosítja, egyben legitimizálja a meglévőket) azzal a céllal, hogy a politikai agitáció eszközeként felhasználhassa őket. Egy politikai rendszer ideológiájáról legalább annyit megtudhatunk azáltal, hogy mit tilt, mint azokból a kulturális termékekből, amelyeket ő maga állít elő.

20 Megjegyzendő, hogy már 1955-ben megjelent egy cikk a *Világ Ifjúsága* című folyóiratban, mely óvatosságot nyitott a jazz felé. Erről ld. később.

21 „Szükség van jó dzsesszre. Egy érdekes szovjet vélemény”, *Élet és Irodalom* V/14. (1961. április 12.), 12.

országokban. A harmadik fontos fordulat Benny Goodman 1962-es turnéja a Szovjetunióban.²² Ezzel teljes mértékben elismerték a jazzt, és ennek következtében Magyarországon is szabad utat kapott a műfaj. (NB. a Szovjetunióban már korábban is megengedőbbek voltak, Magyarországgal ellentétben.)

Bár, mint láttuk, már a hatvanas évek elején javult a jazz megítélése hazánkban, az igazi fordulat az első jazzklub megalakulása volt. 1962 májusában „A korszerű tánczene és jazz problémái Magyarországon” címmel összefoglaló jelentés készült az MSZMP részére. Szerzője megállapítja, hogy az SZKP XXII. kongresszusa óta jelentős változások következtek be a kulturális élet területén, ám a magyar szervezetek (rádió, ORI, Országos Szórakoztatózenei Központ stb.) elavult működési mechanizmusa miatt nem változott a könnyűzene és a jazz hazai megítélése. Figyelmeztet arra, hogy más szocialista országok mennyivel előrébb tartanak már a jazzélet vonatkozásában, és kéri, hogy a kultúrpolitikai osztály gondolja végig, miért tartják még mindig dekadensnek, kozmopolitának és kapitalistának ezt a műfajt.²³ A jelentést követő vizsgálat nyomán az 1962. október 2-i KISZ-tanácskozáson bejelentik a Budapesti Ifjúsági Jazzklub megalapítását, amely három hétre rá meg is nyílt a Dália presszóban. Kertész Kornél, a klub vezetője egy olyan kulturális műhelyt szeretett volna kialakítani, ahol a „szocialista normáknak” megfelelően lehet jazzt játszani és hallgatni, nem pedig zenés szórakozóhelyet vagy amerikai stílusú jazzklubot. Talán a szocialista norma része volt, hogy az eredeti eksztatikus jazz-zel ellentétben Kertész a koncertek alatt teljes csendet követelt. A Dália 1964 áprilisában bezárt, ugyanis a fiatalokat egyre inkább a beatzene kötötte le,²⁴ de a klub nem szűnt meg teljesen, és más helyekre költözve tovább élt. Rövid ideig tartó működése ellenére fontos szerepet töltött be a magyarországi jazz történetében, hiszen a klubban tartott jazztörténeti előadások, lemezbemutatók és időszak kiadványa (Ifjúsági Jazz Klub Híradója) révén elérte, hogy a közönség ne szórakoztató tánczeneként, hanem egy magasabb szintű művészetként tekintsen a jazzre.²⁵ Emellett bekapcsolta a hazai jazzéletet a nemzetközi vérkeringésbe, és előkészítette a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola jazz-tanszakának létrejöttét. A Budapesti Ifjúsá-

22 „A jazz nagykövetei” (Jazz Ambassadors) sorozatot az Egyesült Államok Adam Clayton Powell Jr. ötlete nyomán indította be, aki szerint nem szimfonikus zenekarokat és balettegyütteseket kellene nemzetközi turnékra küldeni, hanem igazi amerikai zenét, jazzt. A szovjet propaganda az Egyesült Államokat kulturálisan primitív nemzetnek állította be, így a program célja az volt, hogy bebizonyítsák ennek ellenkezőjét. A jazzt a *New York Times* egyik 1955-ös szalagcíme az ország „titkos hangzó fegyverének” nevezte. (A cikket Felix Belair Jr. írta, és 1955. november 6-án jelent meg.)

23 Szeverényi Erzsébet: „A Dália. Magyar jazz 1962–1964”. In: Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1980*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1980, 335–343.

24 Simon szerint a megengedőbb környezet sem volt már olyan vonzó. Simon Géza Gábor: *Magyar jazz-történet*. Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság, 1999, 155. A jazztól a beat felé fordulást jelzi az, hogy 1963-ban a fővárosi Sportcsarnokban az Illés-együttes rajongói ledobálták a Benkó Dixieland Bandet a színpadról. Emiatt az Illés-együttest egy évre eltiltották a KISZ-rendezvényeken való fellépéstől.

25 Retkes Attila: „A modern magyar jazz születése (1962–1964)”, *Gramophone* XVII/2. (2012), 64.

gi Jazzklub hetenként egyszer jelentkezett műsorral, valamint a Rádió és a Televízió is rendszeresen sugározott jazzadásokat ekkoriban.²⁶

A fordulat előkészítésében azonban nemcsak a fentebb említetteknek volt nagy szerepük, hanem a sajtónak is, melyben figyelemmel követhetjük, hogyan válik a jazz megtúrt műfajból elfogadottá, s amely a nyilvánosság erejével formálhatta az emberek véleményét e kérdésben.

A jazz a magyar sajtóban

Populáris zenére szakosodott újság egészen 1982-ig nem volt Magyarországon. 1982 némi fordulatot hoz, ekkortól jelenik meg a *Jazz* című folyóirat, illetve ez év novemberében adják ki az első pop-rock szaklapot *Poptika* címmel, bár ennek egyetlen száma jelent csak meg.²⁷ Zenei folyóiratokból nem volt hiány, sőt példa nélkül álló, hogy egy kis országban ilyen bőséges választéka legyen a zenei folyóiratoknak, ugyanakkor, bár a tömegeknek lett volna rá igénye, populáris zenével foglalkozó lap korábban nem létezett.²⁸ Az egyetlen kivétel az 1962-től működő Ifjúsági Jazzklub időszak kiadványa, az *Ifjúsági Jazz Klub Híradója* volt, mely 1963 januárjától áprilisáig négy számot ért meg. Ez volt a magyar jazz első lapja, és mint ilyen, az első könnyűzenei újság.²⁹

A sajtóban megjelenő, jazzel kapcsolatos cikkek áttekintését két 1956 előtti írással kezdjük, mert így jobban láthatóvá válik, honnan hová jutott a jazzel kapcsolatos diskurzus. Nyéki László, az ELTE egyik hallgatója a DISZ újságjában, a *Szabad Ifjúságban* 1953-ban „Mi szükségünk az amerikai jazzra?” címmel nyílt levélben kelt ki az amerikai jazz ellen.³⁰ A levél jól tükrözi a rendszer véleményét is. Nyéki problémásnak találta, hogy a Számviteli Főiskola október 31-i műsoros táncestjén a zenekar „állandóan vad, amerikai jazzszámokat játszott”, miközben egyetlenegy tangó vagy keringő sem hangzott el. Ez Nyéki szerint helytelen, hiszen harc folyik a jampecek és a kozmopolitizmus minden megnyilvánulása ellen, és ennek a tánczenében is meg kellene jelennie. A szerző rossznak és ízléstelennek titulálja ezeket a zenéket, melyeket a rendezőségnek be kellett volna tiltania. Különösen tűrhetetlennek tartja ezt annak fényében, hogy számtalan jó szovjet, csehszlovák és magyar táncdal létezik, mi szükség van akkor erre a zenére? Rövid levelét azzal fejezi be, hogy a Zenészek Szakszervezetének felül kellene vizsgálnia azt, hogy milyen zenékkal szórakoztatják az embereket, és fel kell vennie a harcot az amerikai jazz terjedésével szemben.

Két évvel később, még Kádár hatalomra kerülése előtt a *Világ Ifjúsága* című folyóirat 1955. május-júniusi számában megjelent egy cikk, amely már egy óvatos nyitás az afrikai zene és egyben a jazz felé. Sydney Finkelstein, amerikai marxista

26 Szeverényi: i. m., 342.

27 Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 368.

28 Uott, 368–369.

29 Ez a klub tagjait megcélzó, belső terjesztésű lap volt, Breuer feltehetőleg ezért datálja az első könnyűzenei lap megjelenését 1982-re.

30 Nyéki László: „Mi szükségünk az amerikai jazzra?”, *Szabad Ifjúság* IV/271. (1953. november 19.), 2.

esztéta az „Afrika és a világ zenéje” című cikkében megállapítja, hogy az afrikai zenei örökség már most a világ zenéjének szerves részévé vált a spirituálé, blues, ragtime és kubai rumba révén, sőt klasszikus zeneszerzők is felhasználnak afrikai eredetű zenei elemeket, mint például Gershwin, Copland és Dvořák. Az írás végén közvetve szó esik a jazzról is.³¹

1958 novemberében Komornik Ferenc Tóth Zoltán jazz-zenekaráról írt egy rövid cikket a *Magyar Ifjúság*ba, amelyben hangot ad annak, hogy szükség van a jazz iránt is fogékony fiatal zenészekre.³² Megemlíti továbbá, hogy egy előző évi meghallgatás során az Országos Filharmónia kategorizáló bizottsága kifogásolta a zenekarnál, hogy nem játszanak rock and rollt, holott a közönség ezt igényelné. Pár évvel korábban, az ötvenes évek elején Maróthy a korszellemnek megfelelően még olyan írásokat közölt, melyek nagyon erősen támadták a jazzt, 1958-ban viszont már olyan cikk jelenik meg, amelyben nyíltan kimondják, hogy szükség van jazzzenészekre.³³ Ezt az enyhülés első jelei egyikének vehetjük. (Bár a hatalom ekkor még ellenezte a jazzt, de az a tény, hogy valaki publikálhatott már ilyen cikket, jelzésértékű.) A másik meglepő mozzanat, hogy az Országos Filharmónia a rock and rollt kérte számon a zenekaron, azaz nemhogy tiltották, hanem kifejezetten elvárták volna tőlük, hogy ilyen számokat is játsszanak.

A *Magyar Ifjúság* 1959. áprilisi számaiban több jazzel kapcsolatos hír és cikk is megjelent. Az egyik az Astoria Grillben megrendezett jazzbemutatóról tudósít, ahol a legkiválóbb pesti zenészek adtak ízelítőt „az igazi jazz művészetéből”. Az író megjegyzi, hogy ezek a kiváló képzettségű emberek nem kapnak kellő helyet az előadói pódiumon, és reményét fejezi ki, hogy a bemutatónak lesz folytatása. A másik hír, hogy a leningrádi Gorkij-kultúrházban jazzklub alakult a városi Komszomol segítségével. Ez jelzi, hogy a szovjet hatalom legitimálta a jazzt, és – szó szerint is – helyet adott neki.³⁴ Az április 30-i szám jazz rovata azon kívül, hogy egy rendkívül rövid Louis Armstrong-interjút közöl, közreadja Michael Gold amerikai kommunista író az Amerikai Kommunista Párt lapjába, a *The Worker*be írt cikkének kivonatát, melyben Gold síkraszáll a jazz elfogadásáért, mert eszközt lát benne a fiatalok zenei művelésére.³⁵

Az *Élet és Irodalom* korábban már említett 1961-es Utyeszov-cikkét Finkelstein „A dzsessz. – Nemzeti kifejezőmód, vagy nemzetközi népzene” című cikke követte, mely a *Valóság* 1961. évi számában jelent meg.³⁶ Finkelstein szintén ír arról, hogy a jazz egyre kifinomultabbá válik. A cikk gyakorlatilag Francis Newton *The Jazz Scene* című könyvének recenziója, és bár tartalmaz érdekes állításokat, a tartalmánál fontosabb maga a tény, hogy az írás megjelenhetett a magyar sajtóban. En-

31 Sidney Finkelstein: „Afrika és a világ zenéje”, *Világ Ifjúsága* IX/5–6. (1955. május-június), 35.

32 Komornik Ferenc: „A 'háromgarasos' jazz-zenekar”, *Magyar Ifjúság* II/46. (1958. november 15.), 4.

33 Ld. Maróthy János: „Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata”, *Új Zenei Szemle* IV/5. (1953. május), 17.

34 „Jazz. Astoria-zene”, *Magyar Ifjúság* III/16. (1959. április 18.), 6.

35 „Jazz”, *Magyar Ifjúság* III/18. (1959. április 30.), 6.

36 Sydney Finkelstein: „A dzsessz. – Nemzeti kifejezőmód, vagy nemzetközi népzene”, *Valóság* IV/1. (1961. január), 42–51.

nél jóval jelentősebb az 1962. évi *Valóság*ban megjelent „A dzsesszről” című cikk Pernye András tollából. Pernye idézi az ellenzők véleményét, akik szerint Európa „'lefeküdt' az amerikai maszlagnak és igen szorgalmasan szedi az 'import-ópiomot'”, amely erkölcsi fertőbe taszítja az embert.³⁷ Rámutat arra, hogy a jazz fokozatosan elszakad a tánczenétől, és a „magasabbrendű táncszerűség” feltehetőleg ugyanúgy ki fog alakulni, mint ahogy a menüett esetében is megtörtént. Azzal, hogy a jazz elszakad a „tánc kíséret alacsonyrendű szerepétől”, valószínűleg csökkenni fog a közönsége is, de ez természetes, „hiszen a szórakozásra vágyó emberek száma mindig jóval meghaladja a zenei élményre vágyók mennyiségét.”³⁸ Sőt az is előfordulhat, hogy a jazz fejlődése igényesebb tánczenét von majd maga után. A tanulmány végéhez közeledve így ír:

Ma már azonban teljesen nyilvánvaló, hogy a dzsesszhez nem „alászállani” kell, nem a „komoly zene” egyetemi katedrájáról kell „leszállni” a lokálok és mulatók világába, nem elhangolt, idézőjeles „karakterképeket” kell meríteni a dzsesszből, nem fanyar ironiával kell „beiktatni” annak stílárú elemeit –, hanem egészében véve, önállóan kell elismerni és gyökerében, lényegében megragadni, elsajátítani, és így megvalósítani valamiféle új stílust. A fenti műzenei példák ... a különféle muzsikák „békés egymás mellett élés”-ét illusztrálják, hogy arról adjanak számot: lehetetlen észre nem venni, hogy lábunk alatt, mindennapi életünk szerves, organikus részeként egy hatalmas kultúra „tenyészik”, terjed és hódít, még akkor is, ha ezt a kultúrát a „komoly zene” képzel magaslátából egyszerűen „könnyűzenének” deklaráljuk.³⁹

Pernye határozottan arra az álláspontra helyezkedik, hogy a jazz már kifinomult művészetté vált, amely minőségét tekintve nagyon közel áll a komolyzenéhez. Figyelemre méltó érvelés abban az időben, amikor a jazz szerepét a hatalom abban látta, hogy hidat képezzen a könnyű- és a komolyzene között.

Említésre méltó még, hogy 1962-ben a műfajról a *Parlando* hasábjain vita alakult ki, melyet Nagy Pál „Beszéljünk a JAZZ-ről” című cikke indított el. A cikk a jazz mellett foglal állást. Pernyéhez hasonlóan Nagy is hangsúlyozza a jazz fejlődésének sajátosságait: ahogy elszakadt a tánczenétől (lásd a bigbandek korában kialakult koncertező irányt), létrejött a szimfonikus jazz, és ahogy a modern időszakban a jazz, különösen a combók kamarazenei törekvésein keresztül (Modern Jazz Quartett, Brubeck Quartett stb.), már egyenesen a legújabb komolyzenei irányzatokkal együtt keresi az új harmóniai és melodikai kifejezéseket, felhasználva a komolyzene formagazdagságát (például Brubeck: Prelúdium és fuga bop-témára), és hatást gyakorolva a komolyzenére (Debussy: *Golliwogg's Cake-Walk*, Copland: *Klarinétkoncert*, Hindemith: *Suite für Klavier*, Stravinsky: *A katona története*, *Ebony concerto* stb.). Idézi Yehudi Menuhint, aki szerint a jazz „a XX. század nemzetközi, szintetikus, élő népzeneje”.⁴⁰ Hangot ad annak, hogy bár a jazz „törekvé-

37 Pernye András: „A dzsesszről”, *Valóság* V/3. (1962. március), 59.

38 Uott, 68.

39 Uott, 69.

40 Nagy Pál: „Beszéljünk a jazz-ről”, *Parlando* IV/1. (1962. január), 9. E sajtóvitáról és a jazznek az ifjúság esztétikai nevelésében betöltött szerepéről ld. még: Ignác Ádám: „Propagated, Permitted or Prohibited?” →

seit és stílusait vizsgálva, önálló, koncert-jellegű, saját formanyelvvel bíró zenei irány, melyre a modern komoly zenéhez hasonló formai és harmóniai törekvések a jellemzők”,⁴¹ mint a poliritmika és atonalitás, sokan mégis lenézik. Nagy szerint megoldást jelentene erre, ha informálnák az embereket: meg kell ismertetni velük a jazz történetét, a nagy jazzművészeket, promotálni kellene a jazzkoncerteket. Szorgalmazza jazzklubok létrehozását, fiatal tehetségek segítségét, jazzfelvételek megjelentetését. Példaként hozza Lengyelországot, ahol már van jazzel foglalkozó folyóirat, valamint Csehszlovákiát, ahol jazz-hanglemezeket adnak ki. Mindezt az utolsó két mondat legitimálja: „Befejezésül még ennyit: azt olvastam, hogy a Szovjetunióban meghívták a jazz 'Nagy Öregét', Louis Armstrongot és zenekarát. Az az érzésem, szovjet barátaink ismét megelőzték minket...”⁴²

Aszalósné Bezzegh Tünde a következő számban megjelent válaszcikkében fejt ki ellenvéleményét.⁴³ Aszalósné szerint a jazz azzal, hogy üzlet lett, kommersz áruvá vált és elveszítette népzenei-esztétikai értékét, így ahelyett, hogy igazságokat mondana ki, csupán kiszolgálja a szórakozni vágyó emberek igényeit. Véleménye szerint a jazz nem tartalmaz harmóniai és formai újdonságokat, a világhírű jazzjátékosok – itt Louis Armstrongot hozza példának – pedig inkább elkápráztatnak, ahelyett, hogy esztétikai élvezetet nyújtanának. Vélekedése háttérében a komolyzene felsőbbrendűségének eszméje áll:

Kultúrforradalmunk célkitűzései igen magasztosak. A dolgozó nép tulajdonává kell tenünk a komoly zenét. „Legyen a zene mindenkié”, de ma még ott tartunk, hogy slágerlemezeink hihetetlenül népszerűek és a tánczene- és jazzőrület széles tömegeket vonz, különösen ifjúságunk körében.⁴⁴

Ezzel a hivatalos szocialista kultúrpolitikai ideológiát visszhangozza, amely a komolyzenét preferálta a populáris zenével szemben. „Nem értek egyet a cikkíróval abban, hogy a jazz-zenét propagáljuk! Kulturális céljaink éppen ellenkező irányúak.”⁴⁵

Németh Rudolf „Hozzászólás Aszalósné cikkéhez” című írásában felhívja Aszalósné figyelmét arra, hogy a jazz- és a tánczene nem ugyanaz.⁴⁶ Míg Aszalósné gyakorlatilag elveti a jazzt, és a komolyzenét élteti, Németh arra helyezi a hangsúlyt, hogy neveljenek olyan embereket, akik képesek különbséget tenni jó és rossz zene között. Ugyanebben a számban Harmath Lászlónak is megjelent egy cikke „A jazz-

State Strategies to Control Musical Entertainment in the First Two Decades of Socialist Hungary”. In: Ewa Mazierska (szerk.): *Popular Music in Eastern Europe. Breaking the Cold War Paradigm*. London: Palgrave Macmillan, 2016, 31–49.

41 Nagy: i. m., 10.

42 Uott

43 Aszalósné Bezzegh Tünde: „Hozzászólás Nagy Pál Jazz-cikkéhez”, *Parlando* IV/2. (1962. február), 11–12.

44 Uott, 12.

45 Uott

46 „Tehát nem szabad egyformán elvetnünk a tánczenét és a jazzt, mert a jazz sokkal igazabb, eredetibb zene, mint a tánczene és olyan magaslatra emelkedett, mint Gershwin zenéjében.” Németh Rudolf: „Hozzászólás Aszalósné cikkéhez”, *Parlando* V/4 (1962. április), 13.

ről” címmel, amely szintén Aszalósné cikkére válaszol. Harmath felhívja a figyelmet, hogy a jazzről nem tudomást venni annyi, mint homokba dugni a fejünket, hiszen már a szocialista országokban is foglalkoznak ezzel a kérdéssel, nem is kevesen. Nála is előjön az a motívum, miszerint a jazz kapu lehet a komolyzene felé. „Nem kell félteni a komoly zenét a jazz-től! Egyre többen lesznek – és főleg a fiatalok köréből –, akik a XX. század modern zenéjét vallják magukénak. Ezeket a fiatalokat nem hogy elvonja a jazz zene, hanem inkább megszerzi a komoly, modern zene számára.”⁴⁷ Felhívja a figyelmet, hogy a Zeneművészeti Főiskola hallgatói és tanárai között is vannak, akik szeretik ezt a műfajt. Harmath csehszlovák tapasztalatait megosztva elmondja, hogy ott már komolyan foglalkoznak a jazzel, olyannyira, hogy Karlovy Varyban jazzfesztivált rendeznek 1962 májusában, és a csehszlovák tánczenészek is foglalkoznak a műfajjal. Hozzászólását ezzel zárja:

Ne féltünk tehát a jazztól a komoly zenét. Tisztában vagyunk a komoly zene hivatásával. Úgy érzem, senki sem akarja azt, hogy a komoly zene rovására bármi is történjék, de azzal is tisztában kell lennünk, hogy a XX. század embereit a modern zene, és ezen belül a jazz zene is foglalkoztatja. Nem maradhatunk tehát le ebben a műfajban sem, mert – mint már az előbbieken is idéztem – ennek komoly következményei máris mutatkoznak.⁴⁸

A fenti, sajtóból vett anyagok is mutatják, hogy a cikkírók egyre bátrabban foglaltak állást a jazz mellett. Ennek az is lehet a hátterében, hogy – amint Ignác Ádám „A populáris zene megítélésének változásai a kádári Magyarország ifjúsági sajtójában – az első 15 év (1957–1972)” című tanulmányában megemlíti – a hatvanas években, a hruscsovi olvadás idején, több szocialista országgal egyetemben Magyarországon is enyhült a nyomtatott sajtó feletti ellenőrzés, melynek következtében a lapok nagyobb mozgásteret nyertek; időnként dacoltak a felülről jövő ideológiai irányelvekkel, és nyitottak a nyugati kultúra felé.⁴⁹ Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján a szocialista országokban folyamatosan engedékenyebbé váló kultúrpolitikát követően a jazz a hazai nyomtatott sajtóban is egyre nagyobb teret kapott. Mindazonáltal a KISZ-hez kötődő ifjúsági sajtó a Kádár-éra első éveiben (egyetlen kivételt leszámítva, lásd Komornik cikkét⁵⁰) nem foglalkozott a nyugati zenével. Ahogy Ignác írja, „a hallgatás-elhallgatás módszerével igyekezett olvasótáborát távol tartani a párthoz hasonlóan ekkor még általa is károsnak vélt és megvetett populáris irányzatoktól.”⁵¹ Ignác ugyanakkor arra is rámutat, hogy a jazz 1962–1964 körül olyannyira a figyelem középpontjába került, hogy a komolyzenét szinte lesöpörte az asztalról.⁵²

47 Harmath László: „A jazz-ről (Hozzászólás)”, *Parlando* IV/4. (1962. április), 12.

48 Uott

49 Ignác Ádám: „A populáris zene megítélésének változásai a kádári Magyarország ifjúsági sajtójában – az első 15 év (1957–1972)”, *Médiakutató* 2013. tél, 8.

50 Komornik: i. m., 4.

51 Uott, 10.

52 Később, 1964 táján a beatzene ugyanezt tette a jazzel. Uott, 11. Talán azért is söpörhette le a jazzt a beat, mert, ahogy Szeverényi írja, a jazznek sosem volt célja a tömegzenei funkció betöltése. Szeverényi: →

Változások a jazz megítélésében

Összegezve az eddigieket, hadd mutassam be, hogyan és miért változott a kommunisták véleménye a jazzről világszerte és hazánkban. A jazz negatív megítélésének két oka volt: egy történeti/ideológiai és egy esztétikai/emocionális jellegű.

Gonda János a jazzélet hiányát az európai szocialista országokban két történeti okra vezette vissza, s ezek közül az egyik a jazz téves megítélése, a másik pedig a jazz-hagyomány, a két világháború között a jazz (a klasszikus jazz, blues és swing) művelésének hiánya.⁵³ Ahogyan a korábbi fejezetekben bemutattam, párhuzamosan azzal, ahogy a műfaj eredete és pontos meghatározása tisztázódott, változott a jazzel kapcsolatban a kommunista rezsim álláspontja is. „...egy-egy időszakban a marxizmus nevében sommásan elmarasztalták a dzsesszt vagy a modern társasági táncot, mondván, hogy ezek mindenestül a polgárságnak, sőt a rothadó burzsoáziának ízlését hordozzák.” – írja Vitányi Iván, és kiemeli, hogy a marxista kritika megvizsgálja a zenei műfajok kialakulásának társadalmi gyökereit, megrajzolja fejlődéstörténetüket és ennek alapján próbálja meghatározni, mi a jó és mi a rossz, a hasznos és a káros.⁵⁴ Tehát amennyiben kiderül, hogy a jazz eredete tekintetében nem azonosítható az imperialista Egyesült Államokkal, akkor a jazz elleni egyik legfontosabb érv szűnik meg. Pontosan ez történt az 1950-es évek végén és a 60-as évek elején, amikor gyökeres fordulat következett be: nem csak hogy elfogadottá vált a jazz, a kommunisták gyakorlatilag majdhogynem kisajátították maguknak. A téves megítélés alapja az volt, hogy úgy tekintettek rá, mint az amerikai felső tízezer zenéjére, mint kapitalista-kozmpolitana zenei produktumra, és később, amikor rájöttek, hogy a jazz a fennálló társadalmi rend (tudniillik a kapitalizmus) ellenében jött létre, akkor a rezsim revidálta a nézetét.⁵⁵ Így, a kommunista ideológia szemszögéből nézve a jazz az elnyomott munkásosztály zenéje, tekintve, hogy az afroamerikai egy kiszolgáltató réteg volt akkoriban az Amerikai Egyesült Államokban.⁵⁶ Vitányi 1979-ben azt írja, hogy a jazz történetének szinte valamennyi kutatója hangsúlyozza, hogy eredetileg az elnyomott néger rabszolgák, majd a proletariátus zenéje volt.⁵⁷ Erdemes a nyelvezetet megfigyelni, hiszen a „proletár” és „burzsoá” szavak egyre inkább előtérbe kerülnek, szembeállítva Amerikát és a négereket, ezzel igazolva, miért elfogadható a jazz. Finkelsteinnél és Berendtnél még olyan szólások is megjelennek, mint „a lobogó szabadságvágy zenéje” és a „tiltakozás zenéje”,

A *Dália*, 341. Feltehetőleg Szeverényi azért is mondhatja ezt, mert Magyarországról hiányzott a klasszikus jazz, amely közelebb állt a tánchoz, és amely a tömegzenei funkciót úgy-ahogy betölthette volna. Nálunk a modern jazzt játszották, ami azonban sokkal koncertszerűbb, így a tömegeket kevésbé érdekli.

53 Gonda János: *Jazz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 211–212.

54 Vitányi Iván: *A könnyű műfaj*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, 6.

55 Uott, 212.

56 Uott, 164.

57 Uott, 170.

mely „kikel a szociális, faji és szellemi megkülönböztetés ellen, a gyatra burzsoá erkölcs szabványai ellen”.⁵⁸ A jazz szinte már kommunista eszménykép lesz, amely harcol az osztályharcot fenntartó társadalom ellen.⁵⁹

Nemcsak a zene eredete fontos azonban, hanem annak hatása is. A szocialista országok mindig is büszkéek voltak arra, hogy zenéjük magasabb színvonalú, mint a kapitalista országoké, s ennek nyomán lenézték azokat a zenéket, melyek csupán szórakoztatnak, azoktól pedig egyenes féltek, amelyek eksztatikus állapotot idéznek elő, hiszen az extázis nem illett a szocialista embertípus eszméjéhez. Az MSZMP KB TKO írja a könnyűzene kapcsán 1958-ban:

De van a zenének arra is hatalma, hogy ezt a felszabadító, érzelmi lazító hatást éppen a központi idegrendszer kontrolljának megbénításában fejtsse ki. Ritmikai monotonía, riktó hanghatások, goromba idegizalmak a primitív sámánoknak is jól bevált eszközei a révület, önkívületi és eksztatikus állapot előidézésére. Ebben a szerepében a zene az alkohollal és más narkotikumokkal egyenlő rangú hatóeszköz. Éppúgy megronthat egy társadalmat, idegállapotán, magatartásán támadva meg, mint amazok. Elég sokat idézett közhely az ilyenfajta „kulturával” élő társadalmakban a gengszterizmus, cinizmus és a nihilizmus terjedése, az ifjúság hedonista magatartása.⁶⁰

Vitányi Iván egy 1956-ban megjelent könyvből idézi a jazzt elutasítók véleményét:

A dzsessz a háború utáni társadalom egyes rétegei számára feledést, felelőtleniséget, kábítószert jelentett. Eleinte elsősorban a lokálok rafinált élvezeti közé tartozott. Azután iparcikké, tömegcikké és tömegmákonnyá vált. Csábítóereje éppen a közönségesben, a megszokottságban rejlik, abban, hogy a könnyebb ellenállás felé tör: nem kíván semmiféle szellemi erőfeszítést, kultúrát, műveltséget hallgatójától.⁶¹

Hátrányosan befolyásolta a jazz megítélését a szocialista országokban az is, hogy egészen 1961-ig összekeverték a szórakoztató és tánczenével, és nem tudták, hogy a jazznek van egy pódiumváltozata is.⁶² Végül szintén fontos oka volt a jazz 1960-as évek eleji elismerésének, hogy utat törhet a felsőbbrendűnek és igényesnek tartott komolyzene felé. Gonda a következőket írja:

Később a zeneszociológiai vizsgálatok is igazolták azt a nézetet, amely szerint a jazz – mivel periférikusan a könnyű és a kompozíciós zenével egyaránt érintkezik – hidat verhet a zene két részre szakadt világa között, és felkeltheti a kizárólag kommerciális zenéért rajongó fiatalság érdeklődését a klasszikus zene iránt.⁶³

58 Uott, 174.

59 „Bebizonyosodott, hogy se nem a 'kövérek zenéje', se nem az 'imperializmus végvonaglásának terméke', hanem jellegetesen proletár eredetű zene, amely a rabszolgaságból berrabszolgává váló négerk és a fehér munkások közös sorsának, közös keserves munkájának kollektív érzésből fakadó zenei kifejezése.” Simon: *Magyar jazztörténet*, 147.

60 MOL M-KS 288. f. 33/1958 24. ó. e. 68.

61 Vitányi: i. m., 159.

62 Szeverényi Erzsébet: „A magyarországi jazz történetének kultúrpolitikai vonatkozásai. 1945–1958”. In: Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1979*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1979, 155.

63 Gonda: i. m., 213.

Ezzel a kérdéssel a Kádár-rendszer már korán találkozott, ahogy arról egy 1958-ból származó MSZMP KB APO jegyzőkönyv is tanúskodik:

A könnyűzene megszállottjaiból, vagy a kabaré rajongóiból sohasem lesznek a kamarazene, vagy a Divina Commedia élvezői. (A tétel azonban megfordítva érvényes.) A szórákkoztató műfajok csak nagyon ritkán jelentenek utat a nehezebb műfajokhoz. S mivel igen nagy azoknak a száma, akiknek zenei és irodalmi igénye ma még nem terjed túl az említett műfajokon, azt kell mintegy minimális célul kitűzni, hogy a szórákkoztatás ízlést és erkölcsöt ne romboljon, ne apelláljon az alantasabb ösztönökre, sőt igyekezzen nemezebb érzelmeket felkelteni, egy olyan közérzést kialakítani szórákkoztatás közben az emberekben: hogy élni – hic et nunc – szép és jó.⁶⁴

Gonda úgy hivatkozik az 1956 és 1960 közötti magyarországi időszakra, mint a megtagadási stádiumra (szemben a két világháború közötti ismerkedési stádiummal),⁶⁵ Csatári pedig úgy utal az 1956–63 közötti évekre, mint amikor a jazz (és a rock and roll) művészileg és ideológiailag elfogadhatatlan volt.⁶⁶

Konklúzió

A jazz sorsa a külpolitikai tárgyalóasztalnál dőlt el, hiszen „a két társadalmi rendszer békés egymás mellett élésének” meghirdetése közvetetten a jazz elismeréséhez vezetett, „a szocializmushoz több út is vezet” elv pedig magyarázatot ad arra, hogy a különböző szocialista országokban miért állt más-más szinten a jazz elfogadása.⁶⁷

A megvizsgált anyagok alapján látható, hogy a jazz megítélése a szocialista diktatúrában szorosan összefüggött azzal, hogy éppen hol tartott az ideológia, és ilyen módon valóban „a szovjet elvek lakmusztesztje” volt. A műfaj megítélésében sokszor nem a szakmaiság volt a döntő, hanem a párt által diktált vélemény, és hasonlóképpen az esztétikai megítélés is általában a felülről jövő álláspontnak kívánt megfelelni, ahogyan az az idézett MSZMP-s dokumentumokból látható. Amikor a párt megengedőbb hangnemre váltott, ezt követte a szakma és a közvélemény is. Ahogy látható azonban, a szakma és közvélemény is hatással volt a

64 M-KS 288. f. 22/1958 9. ó. e. 43–44.

65 Szeverényi: *A magyarországi jazz történetének kultúrpolitikai vonatkozásai 1945–1958*, 153.

66 Csatári: *A Kádár-korszak könnyűzenei politikája*, 14.

67 Az enyhülést és desztalinizációs politikát az SZKP 1956. február 14–25-i XX. kongresszusa szentesítette, ahol a szovjet vezetők meghirdették a két társadalmi rendszer békés egymás mellett élésének elvét, valamint kimondták, hogy a szocializmushoz többféle úton lehet eljutni, és a szovjet út mechanikus másolása hibákhoz vezethet. Ez fontos lépcsőfoka volt annak az „eróziós folyamatnak” (Kalmár), amely a Komintern VII. kongresszusára nyúlik vissza (1930-as évek második fele), ahol meghirdették a szövetségesekkel kiegyező népfrempolitikát. Ugyan a kommunista vezetők azt bizonygatták, hogy ez a helyes megoldás, de ahogy Kalmár Melinda írja, ez „azt súgta, hogy a kapcsolat mégiscsak fenntartható a szűkebb és tágabb világ nem-kommunista csoportjaival is”, és ez „kikezdte a kommunista elmélet integritását, és visszafordíthatatlan eróziós folyamatot indított el az ideológiában.” Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány*. Budapest: Magvető, 1998, 15–16.

pártra, hiszen a zenei szakemberek véleményét és a tömegek igényeit nehezen lehetett volna figyelmen kívül hagyniuk. A kutatások alapján úgy tűnik, mintha a magyar kommunista vezetés nem kedvelte volna ezt a könnyűzenei műfajt, ám mivel a tömeg szerette, egyes amerikai marxista írók megengedően nyilatkoztak róla, sőt a mintának tartott Szovjetunió is elismerte, úgy döntöttek, hogy engedélyezik, amit a megfelelő ideológiával táltak.

A feldolgozott anyag alapján érdekes megfigyelni, hogy maga a jazz hogyan ment át a tiltott, túrt, támogatott fázisokon. Eleinte tiltották, mert kapitalista produktumnak tartották, később megtúrték ezt az „imperialista mételyt”, végül a műfaj történetére vonatkozó megállapítások revideálása után már támogatták az elnyomott munkásosztály által létrehozott zenét. A rendszer belső ellentmondásaira világít rá az, hogy a szocialista országokon belül e három fázis egyszerre volt jelen attól függően, melyik ország hol állt az ideológia gyakorlathoz való igazításában. A diktatúra enyhülésével („eróziós folyamat”) egyre nyitottabbá vált a rendszer arra, hogy több nyugati kultúrát fogadjon be, s ez a nyitás 1963 után tovább folytatódott. Meglepő ugyanakkor, hogy a liberálisabb kultúrpolitikájáról híres Kádár-rendszer a környező szocialista országokhoz képest későn nyitott kaput a jazznek.

ABSTRACT

RUDOLF GUSZTIN

CULTURAL POLICY AND DICTATORSHIP

The Assessment of Jazz in the Kádár Period of Consolidation (1956–1963)

The American genre jazz was present throughout the 20th century not only in Western countries, but in the communist Eastern region as well, challenging its leaders to make a statement about this imperialistic musical product. Examining the beginning of the Kádár-regime, the so called consolidation period (1956–1963) provides a chance to see what kind of ideological principles were laid down concerning popular music, and to see how they applied it in practice. While other studies talk about this topic mainly based on archival sources, this paper examines the story of the assessment of jazz through the press. This open forum shows the evolution of the acceptance of jazz, as from being a prohibited genre it became first tolerated, then later supported.

Rudolf Gusztin graduated in 2016 with an MA from the Musicology Department of the Liszt Academy of Music (Budapest), and in 2017 he also gained an MA degree in Music Education as a Teacher of Musicology. His research areas include 19th century and 20th century Hungarian music history and music theory. Since May 2016, he has been employed first as an academic administrator, later as a research assistant at the Department for Hungarian Music History (Institute of Musicology, RCH, HAS). He participates in the preparation and editing of the Department's series of critical editions and scholarly publications (Ferenc Erkel's Operas, *Műhelytanulmányok a 18. Század Zenetörténetéhez* [Studies for 18th Century Music History]) as well as in the Department's work of data processing and cataloguing of basic research for the 18th and 19th centuries. His research area has been enlarged with his planned PhD dissertation on the 19th century choral movement in Hungary.