

replika

TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

2017/1-2.

101-102. szám

replika

TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

alapítva 1990-ben

SZERKESZTI

Berger Viktor, Fáber Ágoston, Hajdú Zita (szerkesztőségi titkár),
Koroncai András, Lajos Veronika
szerk@replika.hu

OLVASÓSZERKESZTŐ

Balikáné Bognár Mária

Kiadja a Replika Alapítvány
1038 Budapest, Tulipán u. 11.
Felelős kiadó: Sallay Zoltán
alapitvany@replika.hu

ELŐFIZETÉS

elofizetes@replika.hu

Papíralapú megjelenésünket az NKA, a BJC és az IBS támogatja.



<http://replika.hu>

ISSN 0865-8188

BORÍTÓTERV

A Magic Mirrors pavilon, a 2011-es Le Mans-i Europa Jazz fesztivál egyik helyszíne koncert előtt. Fotó: Zipernovszky Kornél

NYOMDAI ELŐKÉSZÍTÉS

Tükörterem Egyesület, Hajdú Zita

NYOMÁS ÉS KÖTÉS

Robinco Kft., 1089 Budapest, Orczy út 28.
Felelős vezető: Kecskeméthy Péter

Tartalom

Jazztanulmányok

Szerkesztette: *Havas Ádám és Zipernovszky Kornél*

Zipernovszky Kornél és Havas Ádám

Lectori Salutem!7

Scott DeVeaux

A jazzhagyomány konstruálása: a jazz historiográfiája 13

Federmayer Éva

Millenniumi Budapest és ragtime

A faj, a nem és az osztály (rendiség) mintázatai a korai magyar jazzkorszakban 41

Zipernovszky Kornél

„Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni”

A cigányzenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát..... 67

Molnár Dániel

„Művészi elgondolás: Miss Arizona és Rozsnyai Sándor”

Az Arizona Revue Dancing műsora és hatáskeltő elemei (1932–1944)..... 89

A zene a jelenlét eszköze

Zipernovszky Kornél interjúja Dolinszky Miklóssal 119

Havadi Gergő

A magyar jazzszubkultúra ethosza a '70-es és '80-as években

– „a kulturális lázadás életstílusa” 125

Havas Ádám és Ser Ádám

„Szegény rokonok” – A budapesti jazzszíntér konstrukciója 147

Havas Ádám

A szabadság dogmatizmusa és a dogmatizmus szabadsága

Különbégtételek rendszere a mainstream-free jazz dichotómiában 169

Bognár Bulcsu

„Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.”

Beszélgetés Szabados György életművéről

3. rész. Tonális centrum és avantgárd. Az utolsó korszak zenéje

és a zenei nevelés kérdése 197

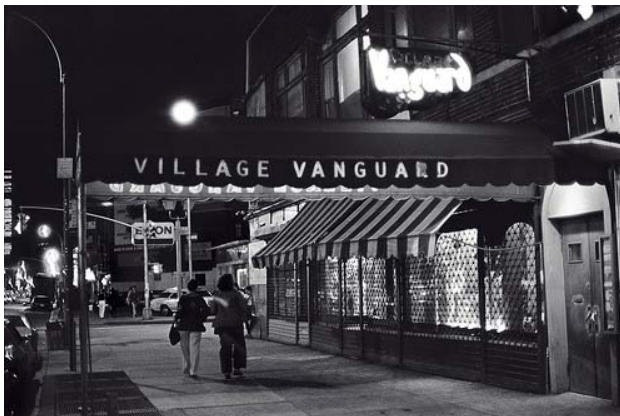
Abstracts 213

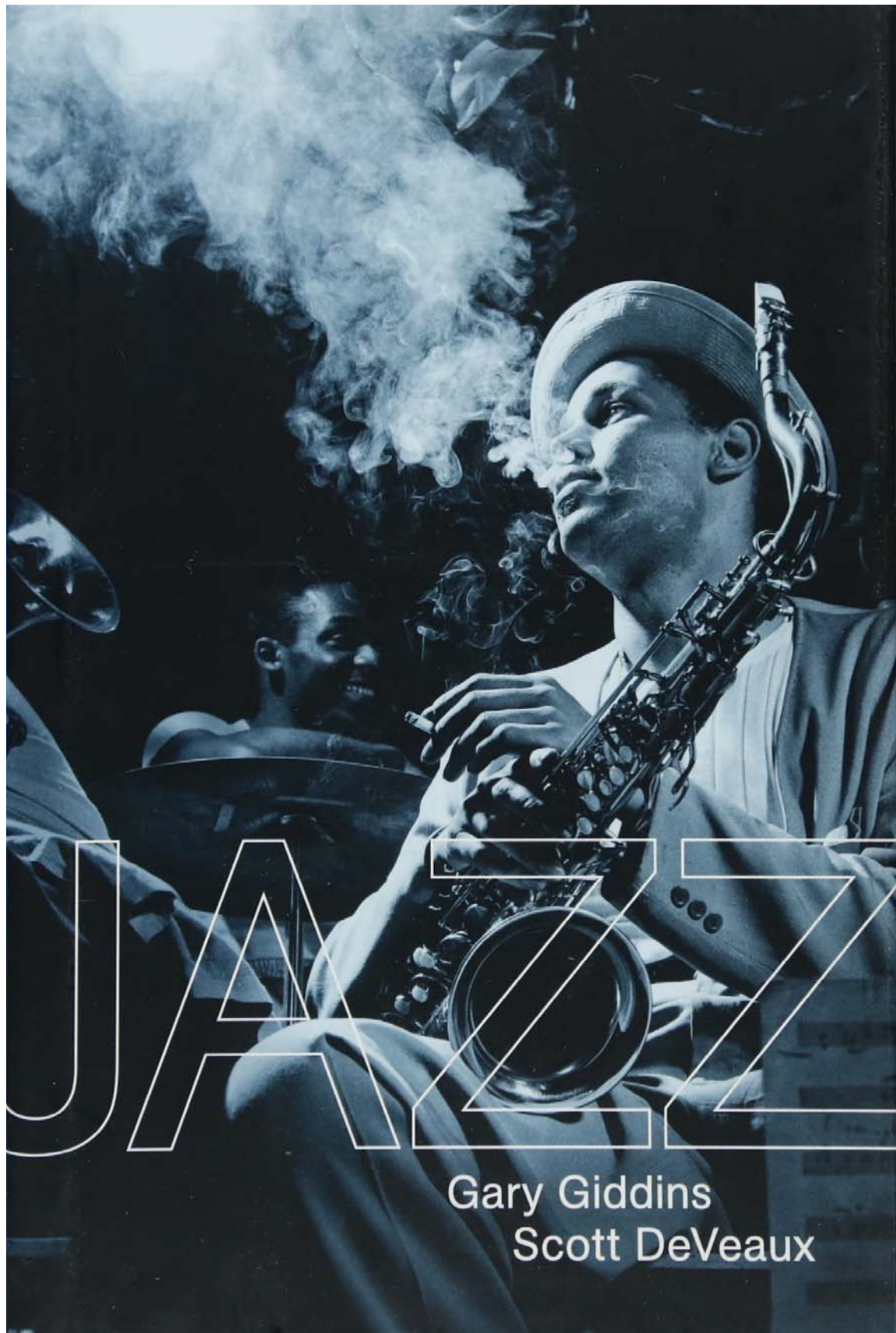


Jazztanulmányok



Szerkesztették: Havas Ádám és Zipernovszky Kornél





Gary Giddins
Scott DeVeaux

Zipernovszky Kornél és Havas Ádám

Lectori Salutem!

Mikor útjára bocsátjuk az első magyar nyelvű jazztanulmányi tematikus összeállítást, kötelességünk leróni a tiszteletünket azok előtt, akik munkájukkal lehetővé tették, hogy ez a – reményeink szerint – új kezdetet jelentő folyóiratszám megjelenhetett. Mindenekelőtt meg kell köszönjük a *Replika* szerkesztőinek a meghívást. Az, hogy a folyóirat épp most ünnepelte századik, jubileumi számának megjelenését, önmagában is óriási tekintélyt kölcsönöz ennek a fórumnak. Ám az első százból jó néhány szám megelőlegezte a jazztanulmányi tematikát; már itt fel kell hívnunk a figyelmet rá, hogy a Szabados György jelentőségével és szellemi örökségével foglalkozó beszélgetéssorozat harmadik, záró részét ezeken a hasábokon olvashatják. Fontos referenciának tekintjük a zenei hálózatokkal (78.), az emberi hanggal (77.), az életstílusokkal és extrém zenei színterekkel (64–65.), a szubkultúra-kutatásokkal (53.), a gépszerű zenével és a komolyzenei ideológiákkal (49–50.), valamint a technokultúrával (39.) foglalkozó *Replika*-számokat, hogy a *gender*, a tér, a kultúrakutatás értékelése és más témákban közölt tanulmányokat ne is emlegessük. Hivatkoznunk kell a Szegedi Tudományegyetem Amerikanisztika Tanszéke által kiadott *Americana (E-Journal of American Studies in Hungary)* folyóiratra is, amely több mint két évvel ezelőtt az első magyarországi jazztanulmányi online különszámot jelentette.¹ Az utóbbi kb. húsz évben a magyarországi egyetemeken megugrott azoknak a BA-, MA-szakedzőzeteknek és PhD-disszertációknak a száma, amelyeket a hallgatók a saját szakjukon – a pszichológiától az amerikanisztikáig és a szociológiától a zeneoktatásig – a jazz területére vezető témában védtek meg. Egyedül az ELTE Egyetemi Könyvtárának katalógusa másfél tucat ilyen dolgozatot tart nyilván.

Tematikus számunk reményeink szerint tehát úgy lesz új kezdet, hogy fókuszálja, tematizálja és kontúrozza azokat a hazai szellemi erőfeszítéseket, amelyek a jazztanulmányok² körébe eddig is sorolhatók voltak, azonban nem különültek el ilyenként, önálló diszciplínaként. Ez a folyamat az Egyesült Államokban, majd a nyomában a tágan értelmezett

1 Special Issue On Jazz. Interneten: <http://americanajournal.hu/vol10jazz>. Jelentős eredményeket mutat fel a magyarországi feminista diskurzus terén a szintén szegedi Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat (<http://tntefjournal.hu>).

2 Az elnevezés remélhetőleg még sokakban asszociálja a nyolcvanas években kicsit esetlegesen megjelenő „könyvnyomatost”, a második nyilvánosság körébe sorolható öntevékeny szaklapot, a *Jazz Stúdiumot*, melyre számunk szerzői közül Havadi Gergő is hivatkozik.

nyugati világ nagy részén már legalább két évtizede lezajlott, az új diszciplína elnevezése-ként a *new jazz studies* terjedt el. Ennyi év után az „új” jelzővel csínján kell bánni, már az elnevezésnek mintául szolgáló „új muzikológia” is rég beérett, így magyarul inkább a *jazz-tanulmányok* lehet megfelelő elnevezése a módszernek, amelynek legfontosabb jellemzője, hogy interdiszciplináris. Ilyenformán el is különül a jazztörténet vagy -kutatás néven a műfaj történetét leíró hazai előzményektől.

Elváltak előzményeitől ez a megközelítés már csak azért is, mert az összefoglaló jelzővel posztmodernként emlegetett episztemológiai fordulat után koncipiálódott, és támaszkodik a posztstrukturalizmus, a gendertanulmányok, a pszichoanalízis, a transznacionális perspektívájú amerikanisztika és a posztkoloniális tanulmányok módszereire és eredményeire. A jazztanulmányozás, miközben igyekszik saját határaival lehetőleg tisztába kerülni, a műfajt kulturális gyakorlatként kutatja, olyan dinamikus rendszerként, amely állandó változásban van, aminek fő tényezői etnikai, faji, gender-, esztétikai és osztályszempontok mentén válnak értelmezhetővé. Egy adott jazzkánon kialakulásának folyamatát például a mező-elmélet, a szcéna, a szubkultúra, művészvilág vagy éppen a milió tükrében vizsgálja, míg mondjuk egy előadás lényeglátó interpretációját a narratológia és a performativitás elméletei segíthetik elő.

Az új diszciplína egyik meghatározó művelője, Krin Gabbard a *Jazz Among the Discourses* (1995) című tanulmánygyűjtemény előszavában részletesen mérlegre teszi a kánonképzés jelentőségét és súlyát a jazzben, emlékeztetve rá, hogy a műfaj gesztusrendszere ellentétes a magaskultúrában bevett kanonizációs alapállással. A jazztanulmányok kibontakozását a jövőben – jó húsz évvel ezelőtt – pedig azzal engedte útjára, hogy az új szeleket be kell engedni a jazztanulmányokba, akkor is, ha azok hűvösek. Nagy hatású könyve a jazz reprezentációjáról a hollywoodi filmekben (Gabbard 1996) példát is adott a körültekintő és a közhiedelmeket kritikusán kezelő elemző magatartásra. Ugyanő már a szintetizáló nézőpontot tehette magáévá a *Cambridge Companion To Jazz* bevezetőjében, amikor a jazzt konstruktumként határozta meg, hivatkozva többek között John Swedre, aki meghatározásában a diskurzust, a hatások rendszerét emeli ki (Gabbard 2002).

A jazztörténeti axiómákat veszi górcső alá tematikus számunk bevezető tanulmánya. Scott DeVeaux (2017 [1991]) abból indul ki, amit Gabbardék a jazz definíciója kapcsán állítanak, tudniillik hogy társadalmi konstrukcióról van szó, amelynek korhoz és helyhez kötöttség nélkül nincs pontosan meghatározható jelentése, vonatkozási rendszere. DeVeaux időközben klasszikussá vált írása szinte minden, a stílusok egymást váltó kavalkádjaként felrajzolt, evidensnek vett jazztörténeti alapállítás végére jár, és nagy részükről ki is mutatja, hogy milyen érvek döntenek meg őket. Számunk tartalomjegyzékét végigböngészve felmerülhet az olvasóban a kérdés: hogyha közleményeinket – témáik szerint – nagyjából kronologikus sorrendbe rendezzük, akkor ezzel nem relativizáljuk DeVeaux historiográfiakritikáját? Azonban az amerikai szerző nem a történetiség szempontjának relevanciáját vitatja, csak azt a történetírói gyakorlatot, amely egy bizonyos narratívát abszolutizál, reflexió nélkül tekint saját konstruáltságára, illetve figyelmen kívül hagyja, hogy a narratívák maguk is az irányzatok közti státusharcok tétjeit képezik.

A szinkron jazztörténeti megközelítés érvénye és a műfaj újradefiniálásának igénye a *Cambridge Companion* egy másik szerzőjét, Bruce Johnstont egyenesen arra indítja, hogy a jazzre ne a kánon felől, hanem éppen a kanonizáltnak elismert és autentikusnak tartott jazztől eltérő megszólalásokból vonja le a következtetéseket; hogy azokat ne söpörje le az

asztalról, hanem például az ausztráliai vagy a finn dialektusokat és azok kialakulását tartsa relevánsnak. Johnson szerint ugyanis:

A jazzt nem találták fel, azután nem exportálták. Abban a folyamatban jött létre, ahogy elterjedt. Úgy is mint gondolat és mint gyakorlat, a jazz az elterjedésének hordozóeszközeivel és az adott helyen talált feltételekkel való egyezkedés során jött létre. A diaszpórikus újralétrejövések komplexitása nem egyszerűen annak következménye, hogy a jazz éppen melyik verzióját exportálták. Azok a feltételek, amelyekkel ezek az exportálások szembesültek, újraszervezték a műfajt és jelentéseit (Johnson 2002: 39).³

A jazztanulmányok persze nem csak a periféria felől közelítik témájukat. A kortárs szociológia egyik klasszikusának számító Howard S. Becker a Chicagói Egyetemen írt szakdolgozatában jazz-zongoristaként szerzett tapasztalatait dolgozta fel etnográfiai módszerrel, mellyel végre a kurrens szociológia is bejelentkezett a jazzről folyó – akkor még szárnyait alig-alig bontogató – interdiszciplináris diskurzusba.⁴ A „művészvilág” kultúraszociológiában megkerülhetetlen koncepciójának kidolgozója (Becker 1982) e korai, több mint fél évszázaddal ezelőtt, 1951-ben íródott munkájában beavatottként értekezett a „professzionális tánczenészeket (sic!)” érintő, ma is nagy jelentőséggel bíró alapvető problémákról: a „kockafejűnek” bélyegzett laikus közönség és a „felkent”, szabadság- és autonómiaelvű jazz-zenészek viszonyáról, valamint a művészi önmegvalósítási igény és a megélhetési kényszerek konfliktusáról, feszültségéről. A Becker köpönyegéből előbújó kutatásoknak tekinthetők pl. Umney és Kretsos munkái (2013, 2015) a londoni fiatal jazz-zenészek kreatív munkaerőpiaci érvényesüléséről; de a Becker által „önszegregációnak” nevezett jelenség ebben a számban is előkerül a kortárs magyar jazzszíntér polarizálódásának, „klikkesedésének” vizsgálata kapcsán.

Míg az *Americana* jazzkülönszáma elsősorban a jazz etnikai problémakörében vizsgálódó írásokat közölt és az egyetemes jazzre fókuszált, addig a *Replika* jelen száma megpróbál impulzust adni ahhoz, hogy a magyar jazzről szóló diskurzus bekapcsolódhasson abba az elméleti keretbe, amelyet egyebek között Krin Gabbard, Scott DeVeaux, Bruce Johnson, Howard Becker és mások vázoltak fel különböző megismerési pozíciókból. Ám a magyar nyelvű jazzszakirodalom sokáig ugyanúgy csak az autentikusnak tekintett mintákat követte, mint ahogy a magyar jazz sem ébredt sokáig önálló identitásának tudatára. Az első magyar nyelvű monográfia még inkább csak pamfletnek tekinthető (Molnár 1927). Az első máig érvényes megállapításokat tartalmazó munkával (Pernye 1964) szinte csak az köti össze, hogy mindkét szerző a Zeneakadémia hallgatóit oktatta elméleti tárgyakra – Molnár elutasító, Pernye rokonszenvező magyarázatainak alapja az európai klasszikus zene érték- és szempontrendszere volt. Seiber Mátyás a világon elsőként próbálta meg a zárt, klasszikus akadémia kapuit kinyitni a jazz számára, ám programját a magyar zeneoktatásban Gonda János (1965) tetőzte be – négy évtizeddel később. Azzal a fordulattal, mellyel a jazz elhagyta tánczenei funkcióját, megnyílt a lehetőség, hogy a kortárs jelleg és a klasszikus ideálok felé közelítsen, de a folyóiratunknak nyilatkozó zenetörténész szerint mégsem jött létre egy új közösségi nyelv alapján álló szintézis. Másfelől az improvizáció csupán részlegesen épült be a klasszikus zene oktatásába. Gonda – aki éppen e célért sokat tett – szintézisreemtő egyetemitanckönyv-jellegű monográfiát is írt (Gonda 2004), amivel máig hatóan orientálta a kánon kialakítását, kiegészítette

3 Zipernovszky Kornél fordítása.

4 Az Institute of Jazz Studiest, mely könyvtárként és kutatóközpontként működik, egy évvel Becker hivatkozott tanulmánya után, 1952-ben alapították New Jersey-ben, a Rutgers Egyetemen.

szítve ezt az évtizedek során egyebek között szaklapszerkesztői, lemezproduceri és szakmai szervezeti tevékenységével. Azonban sem az ő könyvének újabb revideált kiadásai, sem az egyéb, noha jelentős eredményeket felmutató monográfiák (Simon 1999, 2016; Jávorszky 2014) nem tudták a magyarországi jazz történetének feltérképezése során a fehér foltokat eltüntetni. A jelen szám szellemi hátszágának tekinthető Jazztanulmányi Kutatócsoport szabadegyetemi jellegű előadásokat tartott többek között a jazzszubjektum adornói felfogásáról, afroamerikai énekesnők önéletrajzainak test- és selfképéről és a jazzegyüttesről mint a kreatív együttműködés pszichológiailag is releváns mintájáról – de az egyetlen magyar témájú prezentáció (a magyar jazz online szabad múzeumairól) is inkább csak módszertani, mint történeti megközelítésű volt.

A *Replika* jazztanulmányi száma ilyen előzményekkel tehát, amikor írásaiban a magyarországi jazz mint kultúra eseményeit és folyamatait próbálta meg kontextualizálni, nem nélkülözhetette a történeti megközelítést sem, és szinte önként vázol fel kronologikus ívet a magyar jazzfejlődéssel kapcsolatban. Az első afroamerikai kulturális divatok Magyarországra érkezéséről Feder Mayer Éva alapvetése tesz – az új megközelítések fölényes ismeretével – tanúságot, egymásra vetítve a társadalmisággal és a társadalmi nemmel kapcsolatos szempontokat.

Az európai jazz indulása Magyarországon akadályba ütközött: a húszas évek második felében, a jazz divattá válása idején a cigányzenekarok szervezetenként léptek fel a jazzbanddel szemben; féltve hegemon pozíciójukat, magukra öltötték a nemzeti kultúra védelmezőinek jelmezét. A kenyérharcból fakadó ütközet, melyről eddig nem sok szó esett a magyar szakirodalomban, még az amerikai napisajtóban is viszonylag nagy hullámokat keltett, összefüggéseinek jelentősége pedig messze túlmutat a jazz magyarországi történetén.

A következő évtizedre a műfaj konszolidációja jellemző szórakoztató és tánczeneként, azonban a magyar művelődéstörténet művelői ilyenként teljesen elhanyagolták a kutatását. Tanulmányunk szerzője, Molnár Dániel – aki a téma II. világháború utáni korszakának úttörő kutatásával érdemelte ki a színháztörténet doktora címet idén tavasszal – példaadó módon gazdagította következtetéseinek alapjait a magán- és közgyűjteményi források régészi eredményeket csillogtató feltárásával. Nagy felbontásban hozza közel az Arizona, a filmekben is megörökített legendás mulató képét.

DeVeaux írását (1991), mely számunk szempontjából az ars poetica jelentőségével bír, nyugodtan tekinthetjük paradigmaváltásnak a jazzhistoriográfiában. DeVeaux a történeti konstrukciót a jazzdefiníciók birtoklásáért folytatott harcok és különböző nézőpontok konfliktusainak háborgó narratívájaként ábrázolja, szakítva a sokszor kiemelkedő művészegéniségekhez társított nagy jazztörténeti korszakok (hot jazz, szving, bebop, fúzió, jazzrock, avantgárd stb.) unilineáris elbeszélésével, mely máig uralja az elfogadott narratívákat. Bár DeVeaux programadó írásában Bourdieu-re csak utalást tesz, szemlélete tökéletesen összeegyeztethető a neves francia szerző történeti művésztársadalmi szociológiájával (1995), mely a legitim művészet definíciójáért folytatott ki- és elsajátítási harcok történeteként látatja a különböző művészeti ágak, így a pl. a 19. századi francia irodalmi mező genezisének is.

Havadi Gergő szociológus cikke a szerző korábbi történeti-szociológiai vizsgálódásának folyamatába illeszkedik (Havadi 2011), ezúttal a jazzklubok '70-es, '80-as évekbeli hálózataira helyezve a hangsúlyt. A szerző kulcsfontosságú szereplők izgalmas, néha anekdotikus közléseire, illetve a kifejezetten gazdag forrásanyagra támaszkodva rávilágít, hogy a jazzklubok hálózatának államszocialista időszakbeli működése önkéntes szervezők, „filantróp

klubvezetők” munkáján múltott. Azonban a jazz forradalmiságának kimerülésével – pl. az ellenkulturális céloknak a korban jobban megfelelő, szövegközpontú beatzene és a rock előretörése folytán – a jazzklubok hálózata is elsorvadt épp akkor, amikor a kultúrpolitika műfajjal szembeni ellenállása enyhült volna.

A jazzszcénáról folytatott első kortárs szociológiai kutatás részletes módszertani és elméleti bevezetőjében a szerzők főképp kvalitatív mélyinterjúkra és zeneiskolákban végzett nem reprezentatív kérdőíves felvételre épülő kutatásuk eredményeit közlik. Havas Ádám szociológus doktorjelölt disszertációjának kutatási projektje a kreatív munkavállalóknak tekintett jazz-zenészek megélhetési stratégiáit, a szcénaként felfogott jazz-zenei erőtér vagy mező szimbolikus és gazdasági rétegződésének összefüggéseit, a mainstream és free jazz ellentétének jelentőségét, a „roma jazz” esztétikai és etnikai konstrukciójának kérdéskörét, valamint az e tematikus számban csak áttételesen tárgyalt klasszikus zene és jazz viszonyát tárgyalja.

Bognár Bulcsu Szabados György örökségéről szóló interjúsorozatának⁵ itt közölt befejező része rávilágít a free jazz mozgalom honi prófétájának tartott zongorista művészi hitvallására. Szabados számára a jazz, „a zene csak egy eszköz volt” (Bognár 2016b: 17) világtérképének kiteljesítéséhez, mely mindig túlmutatott önmagán. Egyaránt éles kritikával viszonyult a kozmopolita individualizmus dezintegráló, a társadalmat emberszigetekre szabdáló modernizmushoz és a tradícióhoz való dogmatikus, görcsös ragaszkodás retrográd eszményéhez (Bognár 2016a). Az e megfontolások alapján kialakított zenei pozícióról folytatott diskurzus a Pázmány Péter Katolikus Egyetem tanszékvezető szociológusa és Szabados egykori zenésztársa, a legendás saxofonos, Ráduly Mihály között nagymértékben hozzájárul a „kétpólusú magyar jazz” történeti kialakulásának megértéséhez. Havas Ádám a kortárs jazzről írt tanulmányában strukturáló ellentétként értelmezte a free és mainstream jazz különbségtételének rendszerét – a Szabadosról folytatott beszélgetés ezt az elemzést is számos értékes szemponttal gazdagítja, hiszen a mai jazz kusza viszonyrendszerei az államszocializmusban kialakult és fokozatosan emancipálódott jazz-zenei erőtérben gyökereznek.

Hivatkozott irodalom

- Bognár Bulcsu (2016a): „Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.” Beszélgetés Szabados György életművéről, 1. rész. *Replika* (99): 7–17. Interneten: <http://replika.hu/replika/99-01>.
- Bognár Bulcsu (2016b): „Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.” Beszélgetés Szabados György életművéről, 2. rész. *Replika* (100): 9–20. Interneten: <http://replika.hu/replika/100-01>
- DeVeaux, Scott (2017 [1991]): A jazzhagyomány konstruálása. A jazz historiográfiája. *Replika* (101–102): 13–40.
- Gabbard, Krin (szerk.) (1995): *Jazz Among the Discourses*. Durham – London: Duke University Press.
- Gabbard, Krin (1996): *Jammin' at the Margins. Jazz and the American Cinema*. Chicago – London: Chicago University Press.
- Gabbard, Krin (2002): The Word jazz. In *The Cambridge Companion to Jazz*. Mervyn Cooke és David Horn (szerk.). Cambridge: Cambridge University Press, 1–6.
- Grazian, David (2008): The Jazzman's True Academy. *Ethnography, Artistic Work and the Chicago Blues Scene. Ethnologie française, nouvelle serie* 38(1): 49–57.
- Havadi Gergő (2011): Doktrinerizmus, privilégiumok és szankciók a zenei életben. In *Zenei Hálózatok*. Tófalvy Tamás et al. (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 129–158.
- Jávorszky Béla Szilárd (2014): *A magyar jazz története*. Budapest: Kossuth.

⁵ A teljes szöveg elérhetősége: <http://gyorgy-szabados.com/the-world-of-georgy/in-the-words-of-others/raduly-mihaly-beszelget-bognar-bulcsu/>

- Johnson, Bruce (2002): The Jazz Diaspora. In *The Cambridge Companion to Jazz*. Mervyn Cooke és David Horn (szerk.). Cambridge: Cambridge University Press, 33–54.
- Molnár Antal (1928): *Jazzband*. Budapest: Dante.
- Pernye András (1964): *A jazz*. Budapest: Gondolat. (Új kiadása: Budapest: Noran, 2007.)
- Simon Géza Gábor (1999): *Magyar jazztörténet*. Budapest: MJKT.
- Simon Géza Gábor (2016): *A zenetudomány mostohagyereke*. Budapest: MMA.
- Umney, Charles és Lefteris Kretsos (2013): Creative Labour and Collective Interaction. The Working Lives of Young Jazz Musicians in London. *Work Employment & Society* 28(4): 571–588.
- Umney, Charles és Lefteris Kretsos (2015): „That’s the Experience”: Passion, Work Precarity, and Life Transitions Among London Jazz Musicians. *Work Employment & Society* 42(3): 313–334.

Scott DeVeaux

A jazzhagyomány konstruálása: a jazz historiográfiája*

„Nem tudom, merre tart a jazz.
Talán a pokolba. Semmit nem lehet arra bírni,
hogy bármerre menjen. Csak úgy megtörténik.”

Thelonious Monk

Az egyetemi piacra szánt tankönyvekből ítélve az elmúlt években valamiféle hivatalos jazz-történet kezdett elterjedni. Ezek lapjain a jazzt – a stílus és kifejezésmód kaotikus tarkasága, illetve társadalmi eredetének komplexitása ellenére – mint koherens egységet, történetét pedig mint egy ügyesen kiesztelt és egyszerűen értelmezett narratívát mutatják be. Az afrikai eredetnek és a ragtime-előzményeknek kijáró kötelező főhajtás után a zenét úgy ismertetik, mint amely stílusok és korszakok során fejlődik, mindegyik ilyen érát egyszerűen megkülönböztető címkékkal és időszakokkal ellátva: New Orleans jazz az 1920-as évekig, szving az 1930-as, bebop az 1940-es, cool jazz és hard bop az 1950-es, valamint free jazz és fúziós zene az 1960-as évtizedekben. Változó, hogy mikor melyiket részletezik hangsúlyosabban. Azonban tankönyvről tankönyvre láthatjuk a lényegi egyetértést a stílusok definiáló jellemzőit, a nagy újítók panteonját és a mestermű-hangfelvételek kánonját illetően.

A jazztörténet e hivatalos verziója egyre inkább teret hódít a jazzt értelmező egyetemi és főiskolai kurzusok elterjedésével. Ez egyszerre tünete és oka is annak, hogy a jazzt fokozatosan kezdik művészetként, avagy – mint a gyakran idézett frázis mondja – „Amerika klasszikus zenéje”-ként elfogadni – a tudományosság és a nagyközönség szintjén egyaránt.¹ Ez a fajta elismerés – s ebben a jazz szószólói egyetértének – már régóta esedékes volt. Ha a jazz valaha meg is élt a piacról, vagy a népművészeti kreativitás homályos (és idealizált)

* Forrás: Scott DeVeaux: Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. *Black American Literature Forum* 25(3): 525–560 (1991. őszi, jazzszakirodalmi tematikus szám). Copyright © 1991, Scott DeVeaux.

¹ Lásd pl. Grover Sale friss kötetét (Sale 1984), valamint Billy Taylor beszédét a Michigani Egyetemen Black American Music Symposiumon „Jazz – America’s Classical Music” címmel 1985-ben (megjelent: Taylor 1986).

víziójából eredeztették, azok az idők már régen elmúltak. A zene csak akkor remélheti, hogy meghallgatásra talál, illetve művelői olyan támogatásban részesülnek, amely összemérhető a képzettségükkel és képességükkel, ha a művészi hagyomány presztízsét, Pierre Bourdieu szakkifejezésével élve kulturális tőkét, magáénak tudja. Ezt a célt szolgálja a jazz elfogadott történeti narratívája. Ez egy pedigre, a kortárs jazzt nem mint hóbortot vagy pusztán népszerű zenét, a divat szeszélyének tárgyát mutatja be, hanem mint autonóm, tartalommal bíró művészetet, egy hosszú érési folyamat tetőpontját, mely a maga módján megismételte a nyugati művészet evolúciós folyamatát.

A csavar akkor fordul egyet, amikor ez az új amerikai klasszikus zene nem Európának, hanem Afrikának rója le tiszteletét. Némi dicsekvés van abban, ahogy a Kongresszus a korábban rabszolgáskorba taszított nép zenéjét „ritka és értékes, amerikai nemzeti kincs”-nek nevezi, és hidegháborús fegyverként sugározza a tengerentúlra.² A jazz története éppen ezért fontos politikai dimenzióval bír, amely elbeszélése közben a maga természetességében bomlik ki. Louis Armstrong, Duke Ellington és John Coltrane erőteljes példával szolgálnak arra, milyen is a feketék teljesítménye és zsenije. Szigorú önfegyelmüket nem lehet „csupán” populáris szórakoztatásként vagy az európai műfajok halvány reprodukcióiként félresöpörni – *nyugi*, Adorno. A tradíció mélysége, mely egyenesen a század elejéig nyúlik vissza, cáfolja azokat a törekvéseket, melyek az afroamerikaiakat múlt nélküli emberekként kívánják ábrázolni. Innen ered az egyértelmű és meggyőző történeti narratíva vonzereje: ha a jazz által reprezentált eredmények arra hivatottak, hogy hatást gyakoroljanak a jelen és a jövő generációkra, akkor azt a történetet el kell beszélni, és jól kell elbeszélni.

Mindenesetre a jazztörténet konvencionális narratívája minden pedagógiai haszna ellenére leegyszerűsítés, amely legalább ugyanannyi kérdést felvet, mint amennyit megválaszol. Példának okáért, a kezdetben magabiztosan haladó történet megtorpan a jelen felé közeledve. A jazz eredetétől a bebopig egyenes vonalat húztak, ám innentől elhalványul az evolúciós sorozat, s több különböző, sok esetben egymással kölcsönösen ellenséges stílus következettlen egymás mellett létezése jelenik meg. „A század derekán – panaszkodik az egyik tankönyv – a történet fonalá, amely a kortárs jazzt összeköti gyökereivel, hirtelen kirojtosodott. Az eddig összetartó szálakat a negyvenes évek bebop zenészei széthúrták, most pedig minden egyes szál kissé eltérő szögben áll” (Tirro 1977: 291). A jazztörténeti stúdiumokban az 1950-es és 1960-as évtizedektől a terminusok sűrű mocsarában – *cool jazz*, *hard bop*, *modális jazz*, *Third Stream*, *New Thing* – találjuk magunkat, s egyik mögött sem rejlik konszenzus.³ Napjainkban a legtöbb, ami a tankönyvíróktól telik, az, hogy körvonalazzák a free jazz és a

2 A szóhasználat az Egyesült Államok Szenátusának 57. számú határozatából származik, amelyet 1987. december 4-én fogadtak el.

3 Némi szemeztetés az újabb jazztankönyvek között ad egy kis ízelítőt ebből az irányvesztésből. Tanner és Gerow *A Study of Jazz* takaros rendben hozza fejezeteit: *Korai New Orleans dixieland* (1900–1920), *Chicagói dixieland* (a húszas évek), *Szving* (1932–1942), *Bop* (1940–1950), *Cool* (1949–1955) és *Funky* (kb. 1954–1963), viszont egy több mint negyven évet átölelő periódust így nevez: *Az eklektika kora*, illetve „nyolcvan-egynéhány év folyamatos fejlődésének zenei egyvelege” (Tanner és Gerrow 1984: 119). A jazzstílusok kronológiájának táblázatát adja Mark Gridley *Jazz Styles* című könyvében, mely olyan kellemesen lekerekített, jól elhatárolható időszakokkal kezdődik, mint a „Korai jazz” (1920-as évek), „Szving” (harmincasok), „Bop” (negyvenesek) és a „West Coast” (ötvenesek). Ám ez a rend csakhamar eltűnik, amikor is létrejön „A hard bop, a free jazz és a modális jazz egymás mellett élése (hatvanas évek), az „Átmenet a jazzrockba” (késő hatvanas évek) és „Az AACM, a jazzrock és a modális jazz együttélése” (hetvenesek) (Gridley 1988: 356–357). Billy Taylor *Piano Jazz* című könyvének utolsó fejezete (a tömör „Bebop” és „Cool” fejezetcímek után) az „Az absztrakt jazz, a mainstream jazz, a modális jazz, elektronikus jazz, fúzió” címet viseli (Taylor 1982: 187).

jazzrock fúzió által képviselt ellentétes irányokat, és sejtetni engedik a naiv hallgató számára, hogy a jól tájékozott szemlélet mindkettőt üdvözli, ahogyan minden korábbi stílust is, és hogy a jazz jövője nyilván abba a pluralizmusba torkollik, amely valahogy kibékíti ezt a két, nyilvánvalóan kibékíthetetlen irányzatot.⁴ Azt a kérdést azonban senki sem tette fel, vajon lehetséges-e, hogy a narratíva összetartó fonala hasonlóan ellentmondásos értelmezéseket fedett volna el.

Azzal egy időben, hogy a jazz egyetemi oktatói igyekeztek rendet vinni a jazztörténetbe, a médiában a jazz aktuális állapotáról és lehetséges jövőjéről zajos nyilvános vita bontakozott ki. Ebben egyrészt a neoklasszicisták foglaltak állást, akik ragaszkodnak a hagyomány elsődlegességéhez, és inspirációjukat, identitásukat a történelmi múlthoz kötődő összekapcsoltság érzéséből merítik, ami szembeállítja őket mind az avantgárd folyamatos forradalmával, mind a fúziós zene kommersz orientációjával. Nem kevesebb forog kockán – amennyiben ez a retorika szó szerint vehető –, mint a jazz fennmaradása. Egyesek úgy érveltek, hogy a fiatalos híresség, Wynton Marsalis vezette neoklasszicista megmozdulás a jazzt a kihalástól mentette meg. „Nagyrészt az ő hatására” – nyilatkoztatta ki a *Time* magazin szerzője a következőket egy címlapsztoriban nemrég:

A jazz reneszánsza virágzott ki ott, ahol korábban kopár volt a föld. A straightahead jazz az 1970-es években majdnem elhalt, amikor a lemezkiadók fúziós zeneként magukévá tették a jazz és a pop elektronikusan erősített ötvözetét. Most pedig bámulatosan tehetséges, fiatal zenészek egész generációja tér vissza a gyökerekhez, használ akusztikus hangszereket, játszik felismerhető számokat, és tanulmányozza a korábbi jazzisták stílusát (Sancton 1990: 66).

Más kritikusok ezzel ellentétben úgy tartják, hogy a retrospektív esztétika győzelme maga a bizonyíték arra, hogy a jazz valójában halott; a jelen generációk számára csupán az ereklye őrzésének feladata maradt, és az, hogy időről időre felidézze a múlt dicsőséges pillanatait.⁵

A neoklasszicisták nosztalgiája az aranykor iránt – amely elég kétértelműen valahová a szvingkorszak és a hatvanas évek hard bopja közé esik – érdekes módon visszhangozza azokat a felvetéseket, amelyek a jazz historiográfiájának kezdeteiig mennek vissza. Marsalist és követőit „korunkbeli penészes függéknek” (Santoro 1988: 17) nevezték – ez a kifejezés össze is kapcsolta őket a harmincas és negyvenes évek kritikusával, azokkal, akik – ragaszkodva a New Orleans-i jazz elsődlegességéhez – úgy híresültek el, mint akik a jazz jelenét és jö-

4 Ezt a stratégiát James McCalla, Donald Megill és Richard Demory, illetve James Lincoln Collier és mások tan-könyvei is követik. A jazz korábbi stílusainak állhatatosságát időnként mégis egy más irányként veszik számba. „Ha nem is tudjuk megjósolni, merre tart a jazz, ... legalább megkülönböztethetünk bizonyos trendeket” – írja Collier 1978-ban, és három ilyen trendet azonosít: a jazzrockot, a free jazzt, illetve amit (az 1980-as évek „neoklasszicizmus-sa” megelőlegezéseként) „neo bop” mozgalomként nevezett el (Collier 1978: 494–496).

5 Lásd pl. Henry Martin *Enjoying Jazz* című friss kötetét. A könyv egyik alapfeltevése, hogy a kortárs jazz egyfajta stilisztikai zsákcúba került: „Az 1970-es, illetve korai nyolcvanas évekre úgy tűnt: a jazz valószínűleg nem nézhetett elébe jelentős további evolúciónak, ugyanis híján volt az életereje megtartásához szükséges népszerűségnek. Ebben az időben az összes korábbi stílust elismerték a művészi előadás megfelelő formájaként, tehát mindez arra enged következtetni, hogy a jazz már nem fog többé jelentős fejlődésen keresztül menni” (Martin 1986: 204). Lásd még: Kart (1990).

⁶ A 'penészes függék' (*moldy figs*) kifejezést, amelynek a III. fejezet elején részletes kifejtése olvasható, először a húszas években mondták gúnyosan azokra a puristákra, mint Alan Lomax folklorista, akiknek például már Duke Ellington zenéje is túl modern, vagy éppen túl kommersz volt. Alapvető tanulmányt közölt a kifejezés mögött felsej-lő kanonizációs és pozícióharcról Bernard Gendron (1993): *Moldy Figs and Modernists. Jazz at War (1942–1946)*. *Discourse* 15(3): 130–157. (A ford.)

vőjét egy idejétmúlt és mesterségesen fenntartott statikus fogalomhoz kötve védelmezték. Az ellenérv, mely szerint az avantgárd vagy a fúzió (esetleg mindkettő) „helytelen fordulatot” vagy „zsákutcát” jelent, a jazz fejlődése során éppen ellentétes érvet hoz fel ugyanabból az eresztésből: minden olyan változás, amely nem képes megőrizni a zene lényegét, olyan lezülléssel jár, amely miatt már nem érdemli meg, hogy jazznek nevezzük.⁶

Az értékelések hangvétele közti különbség – az újságírói diskurzus gyűlölködése és az osztálytermek közhelyes bizonyossága – palástolja, hogy milyen mértékben elterjedtek bizonyos feltevések. A fúziós tábor hívein kívül (akik többnyire inkább célpontjai a vitának, nem pedig aktív résztvevői) senki más nem kérdőjelezi meg a hivatalos jazztörténetet.⁷ Feltétel nélkül elfogadják az alapnarratíva vázát és értékét egy olyan műfaj számára, amelytől rutinszerűen tagadták meg a tiszteletet és az intézményes támogatást. A küzdelem a történet *birtoklásáért* zajlik, illetve a legitimitásért, amelyben birtoklóját részesíti. Pontosabban

6 Egy 1984-es interjúban Wynton Marsalis így panaszkodik: „Nem hiszem, hogy a '70-es években a zene előrelépett volna. Szerintem tévútra tért. Mindenki popsztár akart lenni, és azokat utánozta, akiknek inkább őket kellett volna utánozniuk... Amit most csinálnunk kell, az a visszafoglalás...” (Mandel 1984: 18). Martin Williams a *How Long Has This Been Going On?* című cikkében így összegzi a fúziós mozgalmat: „Wynton Marsalis... és még néhányan láthatólag úgy tekintenek az egész fúziós dologra, mintha valamiféle kommersziális opportunizmus lenne, művészi zsákutca, talán még a műfaj elárulása is, amelyben mindenki részt vesz: a lemezkiadók, a producerek, és maguk a művészek is... Habár talán jó zenéket is eredményezett, a fúziós törekvés szerintem jobbra felesleges volt, sőt talán még elhibázott lépés is. (No persze azért egy zsákutcában lehetnek nagyon csinos házak is)” (Williams 1989: 46–47, 56).

7 Az interjúk során a fúziós zenészeket közvetve vagy közvetlenül állásfoglalásra kérték arról, hogy kereskedelmi sikereik ellenére a kritikusok nagy része szerint a zenéjük kívül esik a jazz határain. A válaszaik általában nyájas nyilatkozatok a pluralizmusról és egyetemességről, nyilvánvalóan a polémia kivédésére szolgálnak, és a jazzre mint olyan gyűjtőfogalomra hivatkoznak, amely könnyen lefedi az aktuális divatokat. Jay Beckenstein a Spyro Gyrából úgy találja, hogy „ha úgy definiáljuk a fúziót, mint a korábban létező jazzforma kombinációját a kívülről érkező zenei hatásokkal, hogy abból egy hibrid jöjjön létre, akkor ez valójában nem más, mint maga a jazz története, annak kezdeteitől fogva... Ez a mi zenénk, szeretjük játszani, és azt gondolom, az idő meg fogja mutatni, hogy benne lesz a nyolcvanas évek mainstreamjében” (Santoro 1986: 22). Kenny G. szaxofonos azt nyilatkozta, hogy „borzalmas kritikákat kaptunk azoktól a purista kritikusoktól, akiknek fogalmuk sincs a kortárs stílusról, amelyben játszunk. Én ebben élek, én vagyok az egyik kitalálója. Akárcsak [Jeff] Lorber – mi vagyunk azok a fiatal zenészek, akik létrehozhatunk valami újat és különbözőt, de ezt még ugyanúgy jazznek hívják” (Stein 1988: 181). Jack DeJohnette dobos, egy zenész, akinek a neve semmiképp sem köthető kizárólag a fúzióhoz, így írja le saját zenéjét: „többirányú, eklektikus... Vannak emberek, akik szeretik a jazzt és a popot, és ezen kívül is rengeteg választási lehetőség adódik. A jazz színskálája változatos, George Bensontól Grover Washingtonig, David Sanbornig, a Spyro Gyraig, és ott a Weather Update, Ramsey Lewis, Wynton Marsalis, Art Blakey, Tony Williams és én – sokféle vagyunk” (Beuttler 1987: 17–18). Miles Davis kétségtelenül a leggyakrabban kritizált fúziós zenész, és ez nem kis részben annak köszönhető, hogy a hagyományos narratíván belül betöltött szerepéhez képest hitehagyásnak tűnik, ahogyan a fúziót magáévá tette. Újabb keletű pályaképében Stanley Crouch például így nevezi Davist: „a legragyogóbb végkiárúsítás a jazztörténetben”, és így folytatja: „Makacsul igyekszik megtartani helyét a modern zene élvonalában, fenntartani aznyi helyzetét és a csodálatot állítólag nagy jelentőségű újításai iránt, Davis a hátsó felét mutatta a szépségnek azért, hogy térdet hajtson a kereskedelem előtt” (Crouch 1990b: 30). Davis válasza az ilyesféle kritikára értelemszerűen maróbb, mint a legtöbb fúziós zenészé. Önletrajzában hátat fordít azoknak, akik támadják a folytonos változás és a konvencionális narratívába ágyazott innovációk tételét: „...az öreg jazzerek nagy része tohonya tróger. Ellenállnak a változásoknak, és a régi dolgokba csimpaszkodnak, mert lusták ahhoz, hogy valami mással próbálkozzanak. Hallgatnak a kritikusokra, akik arra biztatják őket, hogy maradjanak csak ott, ahol vannak, merthogy ők *ilyenek*. A kritikusok is lusták, meg sem akarnak próbálkozni a másfajta muzsika megértésével. Az öreg muzsikusok megállnak ott, ahol vannak, olyanok lesznek, mint az üveg mögött mutogatott műzeumi tárgyak, kapaszkodnak a biztonságba, darálják újra meg újra ugyanazokat a fáradt ócskaságokat, és csak járatták a szájukat mindenütt, hogy az elektromos hangszerek meg az elektromos hangzás tönkreteszi a zenét meg a hagyományt. Hát én nem ilyen vagyok, és nem volt ilyen se Bird, de Trane, se Sonny Rollins, se Duke, és senki, aki meg akart maradni alkotónak. A bebop lényege a változás volt, az evolúció, nem az, hogy egy helyben ácsorogjunk, és csak a biztonságot tartjuk szem előtt” (Davis és Troupe 2004 [1989]: 370).

a küzdelem a definiálás aktusáért zajlik, amelyről feltételezik, hogy a történet lényegét adja; ennek az a dogma az alapja, hogy valami központi lényeg, amit jazznek nevezünk, állandó marad minden drámai változáson túl a mai modern jazzig.

Ennek az esszenciának a meghatározása többnyire meglehetősen elnagyolt; a jazzfolklór-ból számos példa bizonyítja, hogy a zenészek egyfajta makacs büszkeséggel állnak ellent annak, hogy művészetüket kritikai exegézisnek vessék alá. (Például a kérdésre, hogy *Mi a jazz?*, a kétes értékű válasz ez szokott lenni: „Ha kérdezned kell, nem is fogod soha megtudni.”) A definíció azonban erőteljes fegyver a vita hevében; a meghatározás pedig általában a legtöbb esetben a kizárás módszerével születik meg. Bár a tisztaság koncepcióját a beszennyezés általi fenyegetettség konkrétabbá teszi, retorikailag a kérdés, hogy a jazz mi *nem*, sokkal élénkebb, mint az, hogy valójában micsoda. Így például a fúzió „nem jazz”, hiszen a kommersz sikert áhítva olyan zenei elemeket fogadott be – elektronikus hangszerek használata, modern zenei produkciós technikák és rock- vagy funk alapú ritmika –, amelyek megsértik a jazz esszenciális természetét. Az avantgárd, bármennyi eredendő köze is van a negyvenes évek bebopjának modernizmusához, nem jazz – vagy többé már nem lehet az –, mert az újdonság hajszolása közben gondatlanul elhagyta a tartalom és forma alapjait, még az olyan afroamerikai alapelemeket is, mint a szving. A neoklasszicista álláspont pedig irreleváns, potenciálisan ártalmas a jazz fejlődésére nézve, mert fetisizálja a múltat, és elmulasztja fölismereni, hogy a jazz esszenciális lényege magában a fejlődés folyamatában rejlik.

A jazz meghatározása mindig is nehéz ügy volt, megkönnyíti azonban a feladatot, ha elkerüljük a zenei minőségek és technikák leltáradási kényszerét, úgymint az improvizáció vagy szving (ugyanis minél specifikusabb vagy átfogóbb próbál lenni egy ilyen lista, annál valószínűbb, hogy a kivételek megdöntik a szabályt). Jóval relevánsabbak lehetnek azok a határok, amelyekben belül a történészek, kritikusok és zenészek következetesen elhelyezték a jazz-zenét. Az egyik ilyen partvonal természetesen az etnicitás. A jazzt erősen azonosítják az afroamerikai kultúrával, szűkebb értelemben azért, mert sajátos technikái végső soron az afrikai népzenei hagyományból származnak, tágabb értelemben pedig azért, mert a jazz egyedülálló módon fejezi ki a fekete amerikai tapasztalatot és mélyen is gyökerezik abban. Ez fontos kérdéseket vet fel a széleken, illetve a határok meghúzásával összefüggésben – például: hogyan kell kezelni a fehér zenészek hozzájárulását, valamint a spektrum másik végén: hol kell meghúzni a határt a jazz és a többi afroamerikai műfaj között (mint a blues, a gospel és az R&B). Azért az etnicitás összességében kínál egy magot, egy gravitációs középpontot a jazznarratíva számára, és így számos, ma is használatban lévő, különböző típusú narratívát egyesítő elemként van jelen.

Legalább annyira átható, bár megosztó szempont a gazdasági pozíció – különösképpen a jazz kapitalizmushoz fűződő viszonya. Itt negatív definíció áll fenn: akár magas művészetként, akár népzeneként vélekedünk róla, a jazzt következetesen valamiféle, a populáris zeneiparról levált entitásként kezelik. Hosszú történetre tekint vissza a jazz szakirodalmában a kommercializmus stigmája, mint a tradíció minden esetben kívül eső, romboló és korrumpáló befolyás. Rudi Blesh szavaival (1946-ban vetette őket papírra):

A kommercializmus lealacsonyító és ártalmas erő, a csodálatos zene ellen fehérek és olyan – tévúton járó – négerek^{*} által elkövetett gyilkosság, akik ezért vagy azért cinkossá váltak a bűnben. A kommercializmus nem csupán ellenséges, de egyenesen végzetes a jazzre nézve (Blesh 1946: 11–12).

^{*} A *negro* ebben az évtizedben az amerikai közírásban, a kontextustól függően, nem számított megalázónak. (A *ford.*)

Az ilyen szóhasználat különösen azokra volt jellemző, akik – mint Blesh – a New Orleans-i jazzt védelmezték, akik szűken értelmezték, a népi kultúra átromantizált fogalmával azonosították a jazzt. Viszont ugyanez a kárhóztató buzgalom volt tapasztalható a bebop népszerűsítői részéről is az 1940-es évtizedben:

A [be]bop történetének központi eleme – mint előtte a szvingé, és csakúgy, mint annak előtte a jazzé és a ragtime-é –, hogy egy a prostitúció szintjéig kommercializált művészetként küzdött folyamatosan a progresszív vonásai előtt tornyosuló akadályokkal (Feather 1949: 45).

A bebop a lázadás zenéje: lázadás a big bandek, a hangszerelők, a Tin Pan Alley ellen, általában a kommercializált zene ellen. Újra megerősíti a jazz-zenész individualitását... (Russell 1959: 202).

Az ilyen attitűdök mögött, amelyek a fúziós zene elleni támadásokban töretlenül fennmaradnak, az a nézet rejlik, miszerint a jazz független lehet a kereskedelmi elvárásoktól, hogy állandó konfliktusban van a huszadik századi Amerika gazdasági kényszereivel. Az agorafóbia – a piactól való félelem értelmében – meglehetősen problematikus azon művészeti ágak esetében, melyek elértek vagy örökölték bizonyos fokú gazdasági autonómiát. Ezért különösen figyelemreméltó, hogy a jazzt – egy olyan műfajt, amely a leginkább a modern, kapitalista tömegpiac keretei között fejlődött – a „kommersz” és a „művészi” rugalmatlan dialektikája alapján kell értelmezni, mely minden erényt az utóbbi számára tartogat. A heveség, amellyel ezeket a nézeteket kifejtik, jól mutatja, mennyi energia szükségeltetett először is ahhoz, hogy ezt az álláspontot létrehozzák, és hogy milyen nehéz is fenntartani. Ezzel nem akarjuk azt mondani, hogy a kapitalista intézmények és a jazz-zenészek közti viszony nem kizsákmányoló lenne, különösen arra tekintettel nem, hogy a faji diszkrimináció közrejátszik abban, hogy miként tudnak a fekete zenészek érvényesülni a versenyben.

De a jazz csupán azáltal van leválasztva a piacról, hogy démonizálják a gazdasági rendszert, amely lehetővé teszi a zenészeknek a túlélést – és ettől a démontól nincs menekvés. Wynton Marsalis ugyan büszke lehet arra, hogy elutasítja a „kiárusítást” a piacon, csakhogy a tiszta művészet ezen aurája kétségtelenül az ő kereskedelmi vonzerejének része.

Az etnicitással és a gazdasággal foglalkozó kérdések mentén a jazzt oppozíciós diskurzusként határozhatjuk meg: egy elnyomott kisebbségi kultúra zenéjeként, melyet beszennyez a kommersz szórakoztatással való kapcsolata egy olyan társadalomban, amely annak a művészetnek tartja fenn a legnagyobb elismerést, amelyet eltávolítanak a mindennapi élettől. A marginalizációtól való szabadulást csak egy olyan öndefiníció hozhatja el, amely a műfaj univerzalitását és autonómiáját hangsúlyozza. A „jazzhagyomány” tárgyiasítja a zenét, és ragaszkodik hozzá, hogy igenis létezik egy mindenben átívelő kategória, amit jazznek hívnak, és ami eltérő stílusok és érzékenységek zenéiből áll. Ezeket a zenéket nem úgy kell felfognunk, mint különböző korok és helyek egymástól külön élő kifejezéseit, hanem mint szerves kapcsolatokat, ahogyan egy fa ágai kapcsolódnak a törzshöz. Másképp mondva a jazz esszenciája nem egyetlen stílusban, vagy bármelyik kulturális vagy történeti kontextusban található meg, hanem abban, amely ezeket mind összeköti egy szüntelen kontinuummá. A jazz attól az, ami, hogy mindannak a betetőzése, ami megelőzte. A nélkül a mélység nélkül, amelyet csak egy narratíva tud biztosítani, a jazz szó szerint gyökértelessé válna, megkülönböztethetetlen volna azoktól a populáris műfajoktól, amelyek a virtuozitást és mesterségbeli tudást táncritmussal kombinálják. Az, hogy nem csak egyedinek, hanem a többi bennszülött zenei műfajnál magasabb rendűnek akar látszani („Amerika klasszikus zenéje”),

egy a század elejére visszanyúló evolúciós fejlődési elképzeléshez kötődik. A jelen muzsikusi, legyenek akár neoklasszicisták vagy avantgardisták, újra és újra meglebegtetik a közönség előtt azt a gondolatot, hogy azok a zenék, amelyek olyan eltérőek, mint egyik oldalról King Oliver, másrészt az Art Ensemble of Chicago zenéje, valamilyen fundamentális értelemben ugyanazok.⁸

Azok, akik a jazztörténet esszencialista felfogását osztják (és csak kevesen állnak ezzel szemben), ezt teljesen magától értetődőnek veszik. Azonban a jazzhistoriográfiára vetett csupán egyetlen pillantás is egyértelművé teszi, hogy az úgynevezett „jazzhagyomány” viszonylagosan új keletű nosztalgikus konstrukció, egy túlterjeszkedő narratíva, amely kiszorítja az egyéb lehetséges interpretációkat, amelyek a jazz fogalma alá sorolt bonyolult és sokszínű jelenségeket értelmezik. Ez nem is csupán a tudomány siráma: a jelenlegi jazzszintér válsága nem annyira a zene állapotának függvénye (a jazz számos szempontból nézve sem volt soha ennyire sem támogatva, sem megbecsülve), hanem az abból fakadó aggodalomnak, hogy a létező történeti keretek nem képesek e krízist megmagyarázni. Ez az esszé a továbbiakban arra mutat rá, hogy miként formálódott a jazzhagyomány koncepciója, milyen elképzeléseket szorított ki az útja során (és milyen áron), milyen ellentmondásokat tartalmaz, illetve hogy milyen eszközöket használ a jelen és a jövő zenéjének leírására és befolyásolására. Végezetül, igyekszem kijelölni azokat a módokat, amelyeken keresztül a jazztradíció narratívája egyéb kutatási módszerek segítségével kiegészülhet.

II

A jazzről szóló írások hajnalán a historikus narratíva csupán fokozatosan bontakozott ki a kritikákból. A legfontosabb teljes körű jazztanulmány Hugues Panassié 1934-es *Le jazz hot* című írása (amelyet az óceánon innen *hot hazzként* jelentettek meg fordításban 1936-ban, és terjesztettek széles körben) megközelítésében elsősorban kritikái. Ahogyan az egy Európában készült munkához illik, hosszú fejtegetéssel indít azokról a tulajdonságokról, amelyek megkülönböztetik a jazzt az európai zenétől: szving, improvizáció, repertoár és a többi. Legalább ilyen fontos volt azonban, hogy Panassié milyen eszközöket választott a különbségtételhez a „hot jazz”, illetve az egyéb, szintén jazznek nevezett („sweet”, „szimfonikus”), a jazzkorszakban igen nagy figyelmet keltő zenék között. Ezzel a tevékenységével hozzájárult ahhoz a folyamathoz, amelynek során egy igencsak pontatlan divatszót, amelyet választás nélkül mindenféle populáris zenére és tánczenére alkalmaztak az 1920-as években, egy olyan műfajt kezdett jelölni, amelynek az esztétikai határait bizonyos pontossággal ki lehetett jelölni. És valóban, a könyv további része hemzseg Panassié éles, gyakran fölényeskedő minősítéseitől – például, hogy Red Allen trombitás „stílusa heves, gyakran zabolátlan, ez pedig aligha elfogadható” (Panassié 1936: 76) –, melyekben elkülöníti az „autentikus”-t a „hamis”-tól.

⁸ Az Art Ensemble of Chicago elvből kerülte a jazz kifejezést, annak túlzottan behatároló jellegéből kifolyólag (habár ez senkit nem riasztott el a jazz narratívájában való elhelyezésüktől). Ahogy mottójuk, a „Nagyszerű fekete muzsika – az ősitől a modernig” világossá is teszi, ez nem azért van, mert közömbösek lennének az etnikum és a történeti hagyomány kérdései iránt, hanem mert ők a zenéjüket egy még ennél is nagytróbb narratíva keretein belül kívánják elhelyezni.

A történetiség a Panassié-féle képletben kifejezetten alárendelt szerepet játszik. A zenei szintértől való távolságtartása (Panassié ismeretei a jazzről kizárólag lemezekről származtak) miatt csak a másodlagos szakirodalomra támaszkodott, amelyek egy része bizarr módon távoli a valóságtól; ez vezet például oda, hogy a *St. Louis Bluest* és a *Memphis Bluest* olyan munkadalokként írta le, amelyeket bencsöt pengető apukák játszottak gyerekeiknek, „nemzeti daloskönyvként, amelyet minden amerikai néger ismer és tisztel, mint mi a régi francia dalokat” (Panassié 1936: 26). Az efféle torzításokon túl a történetiség iránti érzék mégiscsak nélkülözhetetlen eleme az esztétikai keretrendszerének. Panassié szerint a jazz csak 1926 után „érte el kialakult formáját... befejezte csetlés-botlását, és határozott, kiegyensúlyozott zenei formává vált” (1936: 38). Az ezt megelőző időben a zenét egyfajta kiemelkedő ív jellemezte a New Orleans-i ösztílusok káoszából, az olyan zenészek tevékenységének jóvoltából, mint Louis Armstrong, „minden hot zenész legjelesebbike”, aki „csúcsra juttatta a hot stílust” (1936: 27). Amíg ez a folyamat nem ért a végére, nem csupán a zene egészét, hanem az egyes zenészek pályáját is figyelembe véve (Coleman Hawkins stílusa „egy progresszív evolúció betetőzése volt” [1936: 101]), nem kezdődhetett el az igazi kritikai tevékenység.

Panassié számára a jazz története szükségszerűen absztrakt volt, egy olyan narratíva, amelyet felvételek tanúságából lehetett leszűrni, és amelyet homályos spekulációkkal próbált alátámasztani. Ezzel szemben Amerikában ugyanez a történet jóval konkrétabb formát öltött. Bár távoli, de e történet továbbra is nyomon követhető New Orleans és Chicago városi topográfiájában, meg azoknak az emlékezetében, akik hallgatták, s mindenképp az azoknak a közvetlen tanúságában, akik játszották. A történeti kutatáshoz, amelynek úttörő példája az 1939-es *Jazzmen* című könyv, lényegében véve az életrajz adta az ösztönzést. A *Jazzmen* előszavában a szerkesztők, Charles Edward Smith és Frederic Ramsey Jr. egy a Panassié kritikai irányultságától elhatárolódó és azt kiegészítő nézőpontot határoznak meg a maguk számára:

Eppen a zenészeket, a jazz megeremtőit hagyták nagymértékben figyelmen kívül a kritikai csatározások közepette. ... Ez a könyv azokat a hézagokat kísérli meg betölteni, amelyeket a főleg a zene értékelésével elfoglalt kritikusok hagytak, miközben a zenészekről megelégedtek (Ramsey és Smith 1939: XII–XIII).

A *Jazzmen* erősen anekdotikus narratívájában igen kevés az explicit vagy valódi érvelés. Ha azonban, ahogy Hayden White javasolja, a történelem értelmezése elérhető a „selekményesítés” – hogy milyenfajta történetet beszélünk el (White 1997: 251–255) – folyamán, akkor ezek az életrajzi elbeszélések nagyszerűen rávilágítanak azok attitűdjére, akik lejegyezték őket. White archetipikus narratív „módusai” közül a legkonzekvensebben és legélénkebben a tragédia jelenik meg a *Jazzmen* lapjain. Számos élettörténet valóban tragikus is. Buddy Bolden, a jazz karizmatikus, mítoszokkal övezett „első embere” élete utolsó huszonegy évét elmeegógyintézetben töltötte; King Oliver egy szegényes biliárdszalon gondnokaként végzte Savannah-ban; Bix Beiderbecke, a prototipikus lázadó fehér jazz-zenész számára végzetes lett az összekapcsolódása a „néger” zenével, az alkohol és a frusztrált ambíció csapdájába került – a *Jazzmen* szereplőiben közös, hogy New Orleanszt az aranykor tapasztalataként (vagy

¹ Eredetiben: *emplotment*. Vö.: „A fogalom meghatározása legelevenebben az irodalmár-történetfilozófus Hayden White munkásságában bukkan elő, aki szerint tulajdonképpen lehetségesek az események számbavételének retorikailag egymással versengő elbeszélései.” Interjú Kövér Györggyel a *Magyar Tudományban* (<http://www.matud.iif.hu/2017/01/18.htm>). (A ford.)

ideáljaként) élték meg, s hogy a következőkben vesztes csatát vívtak a rasszizmussal, a kereskedelmi kizsákmányolással és a kulturális establishment megvetésével szemben. Storyville rolóinak lehúzása 1917-ben a paradicsomból való kiűzetést jelképezi, ami a tragédiát elindítja, a nagy gazdasági világválság kezdete pedig az a végső felvonás, amely a hőseinket teljesen bedarálja a részvét nélküli társadalom kerekéi közé. „Mi értelme van?” – panaszkodott Frank Teschemacher klarinétos (akinek az a sors jutott, hogy 1932-ben kiessen New Yorkban egy rohanó autóból). „Széthajtod magad, hogy jó, eredeti zenét játszsz olyan embereknek, akik úgy bánnak veled, mint valami pestissel, valami métellyel, mintha legalábbis leprával kírnálnád őket, és nem művészettel” (idézi Mezzrow és Wolfe 1946: 110).

Nem lehetett azonban minden történetet így alakítani. Néhány zenésznek, mint Armstrong vagy Ellington, sosem kellett sikertelenséget és bukást elszenvednie. Mások, mint Benny Goodman, átvészelték a gazdasági válság örvényét, hogy azután győzedelmesen, sikeresen és csodálattól övezve emelkedjenek fel, minden várakozást felülmúlva, amikor a szvingkorszakban, az 1930-as évtized közepe-vége felé a jazzorientált tánczenekarok betörték a pop mainstreambe. Az ilyen történetek számára nem a tragikum, hanem a románc a megfelelő cselekményesítési mód: „a jó győzelme a gonosz, az erényé a bűn, és a fényé a sötétség felett” (White 1973: 9). És tényleg ez vált a jazztörténet elbeszélésének meghatározó módjává mind az egyének, mind pedig a jazz nyelvezetének (*idiom*) szintjén.

A jazz korabeli híveinek azért még gondot okozott ez az átalakulás. Egyfelől a szving iránt támadt általános lelkesedés nem vezetett szükségszerűen a New Orleansból eredő jazz elismeréséhez, akárcsak ismeretéhez. (Sőt maga a *szving* elnevezés is kifejezetten az ekkorra már régimódinak számító, húszas évekbeli jazztól való elkülönülést hangsúlyozza.) Másfelől a szving új zenei nyelvet hozott létre és új megélhetési alapot teremtett a műfajnak, ez pedig azzal fenyegetett, hogy idejétműlttá teszi a korábbi stílust. Az előbbi lehetőséget kínálta: a tértítés esélyét nyújtotta korábban elképzelhetetlen mértékben. Az utóbbi pedig veszélyt jelentett, annak a lehetőségét, hogy a kereskedelmi siker elcsábítja a műfajt, amely így elhagyja esszenciális minőségét.

Sokan bizonygatták sietve, hogy a jazz és a szving lényegében ugyanaz a műfaj. Jellemzően a kritikusok, mint Panassié, már korábban is keblükre ölelték a kisegyütteseket és az Ellington- és Henderson-féle korai „big band”-et, az utóbbiban a „hot koncepció” zenekari kifejeződését látták (Panassié 1936: 165). Ez lehetővé tette a szakírók számára, hogy olyan retorikai álláspontot foglaljanak el, amely üdvözli a műfaj táborába újonnan érkezőket és gratulál nekik a jó ízlésükhöz, miközben nem mulasztja el felhívni rá a figyelmüket, hogy a zene mélyebb, érettebb értésének a múlt tanulmányozásával kell együtt járnia (és nem véletlenül, a népszerű fehér zenészekről a náluk autentikusabb fekete elődeikre való váltással). „A jelenlegi érdeklődés a szving iránt, sajnos, csak mikroszkopikus méreteket ölt” írta Paul Eduard Miller 1937-ben. „De nem így a beavatott, aki a szvingre csak hóbortként tekint, és teleszkóppal, távolba nézve látja a hot jazzt” (Miller 1937: 5). Ez az érvelés mindennél jobban kiszélesíti a historikus narratívát, mint a jazz megértéséhez vezető utat.

A megfelelő narratíva konstruálása mégis megfeneklik a kérdésen, hogy vajon a zene valóban megváltozott-e. Az egyik erőteljes nézőpontot Winthrop Sargeant képviseli *Jazz: Hot and Hybrid* című könyvében. „Semmi újat nem hozott a hot jazz 1935-ben” – írja az első fejezetben. A látszólag újszerű jegyei „csak annak a megváltoztatott formulának tudhatók be, amelyek piaci igényt voltak hivatottak támasztani a tánczenekarok, kották, gramofon-

felvételek vagy más zeneipari termékek iránt” (Sargeant 1946: 15–16). A jazz technikai jellemzőinek hosszadalmas kifejtése után, amely a könyv nagy részét kiteszi, Sargeant arra a következtetésre jut, hogy a jazz tulajdonképpen a történeti dimenzió híján van:

A jazz egyik legszembetűnőbb vonása – összehasonlítva a komolyzenével – az, hogy nélküli az evolúciós fejlődést. A divat néhány kisebb változásától eltekintve a jazztörténet semmiféle technikai fejlődést nem mutat... A mai jazz lényegében megmaradt ugyanolyan zenének, mint amilyen 1900-ban volt (Sargeant 1946: 259).

A fejlődés hiányát a jazzben Sargeant annak tulajdonítja, hogy a népzeneben gyökerezik, sőt valójában azonos vele, „az amerikai néger eredeti, primitív zenéjével”. Azonban ez téves nézet a népi kultúráról, amely anakronisztikusan írja le az egyre urbánusabb afrofeketé városi népességet a század közepi Amerikában, mint „paraszt proletariátus”-t, és e közösség kulturális termékeit úgy tekinti, mint valami továbbfejlődésre képtelen, primitív megnyilvánulást. A folkelemek e nézet szerint valóban nem változnak – *nem képesek* a változásra. A populáris zenei iparág csupán imitálni, illetve kizsákmányolni tudja őket. A társadalom nyomása alatt, ami ugyan jó szándékú, ezek teljességgel el is tűnhetnek. Előre tekintve megjegyzi: „nem kizárható, hogy annak a típusú primitív jazznek, amelyet az esztéták leginkább csodálnak, a lélekarhangját az amerikai feketék tömegeinek oktatása fogja megkondítani” (Sargeant 1946: 264).

A harmincas és negyvenes évek legtöbb jazzről szóló írásának statikus, fejlődésellenes, modernizmusellenes az alapállása. „Az öregfiúktól nem lehet fejlődést elvárni” – jegyezte meg George Avakian 1939-es, *Hová tart a jazz?* című cikkében. „A jazz az jazz; nem lehet modernizálni vagy korszerűsíteni” (Avakian 1939: 9). Az olyan felmagasztosult művészek folytonos jelenléte a jazzszíntéren, mint Armstrong és Sidney Bechet; a jazzkutatók abbéli sikerei, hogy a műfaj története kezdetének történelmi kontextusáról oly sok mindent feltárjanak; a meglepő közönségsikere a korábban elhanyagolt és autentikus „népzenei” kifejezési formáknak (*idiom*), mint a boogie-woogie; és Bunk Johnson drámai feltámadása, ami romantikus történettel szolgált a hányattatások legyőzésére, ráadásul túl is tesz a szving sztárjainak felszínes sikerein – mindezek azt a nézetet erősítették, hogy a jazztörténet arra irányul, hogy restaurálja és megerősítse az „eredeti” zenét.⁹ A szving nagyszerűen betöltené hivatását, ha – miután bevezette a beavatlatlant a „valódi jazzbe” – távozna a színről.

Ennek a nézetnek Panassí volt a legerőteljesebb hangadója az 1942-es, *The Real Jazz* című könyvében. Ebben a kötetben kifejezetten úgy definiálja a jazzt, mint „egy egész nép spontán vágya”, egy „primitív” afrikai-amerikai népi kifejezésmód, amelyet az érzelmi közvetlenség erénye tesz felsőbbrendűvé az európai művészet fáradt mesterkedésével szemben (Panassí 1942: 7). A „természetes, spontán ének” (i. m. 6) vonalán nem létezik fejlődés. Hiszen a fejlődés fogalma eredendően destruktív, eltéríti a zenészt az igazi hivatásától:

⁹ Bunk Johnson volt a New Orleans-i revivalmozgalom leglátványosabb újralfelfedezése. A tizenkilencedik században született, és kortársa volt az ősjazz jelentős trombitásának, Buddy Boldennek. Johnson példázta leginkább a személyes kapcsolat lehetőségét az 1930-es, 1940-es évtizedekben a jazz homályos eredetéhez. A *Jazzmen* című könyvhöz folytatott kutatás vezette William Russellt Johnsonhoz, aki akkoriban egy cukorültetvényen teherautó-sofőröködő, fogatlan öregember volt. Új trombitával és új fogsorral felszerelve kezdett bele rövid, második karrierjébe, amelynek során felvételeken próbálta újrateremteni a New Orleans-i jazz „előtörténetét”. Johnson valószínűtlen karrierjének történetét (valamint az önpusztítás visszatérő körét, amely véget vetett ennek, a folyamat közben meghíúsítva a romantikus boldog véget) Turner (1982: 32–60) beszélt el.

Azok a zenészek, akik tévedhetetlenül tökéletesen játszottak, és soha egy pillanatra sem tértek le a művészetük tiszta hagyományáról mindaddig, amíg vakon követték az ösztöneiket, most visszautasították a hagyományt, okfejtésekbe kezdtek és zenéjük „fejlesztésébe”. Természetesen így megszámlálhatatlan hibát követtek el (Panassié 1942: 54).

A szving bizonyos értelemben „veszélyesebb” volt, mint a jazz korábbi megújítási kísérletei, mint például Paul Whiteman szimfonikus jazzé, „ez ugyanis sokkal közelebb állt a valódi jazzhez, és könnyen félrevezethette a beavatatlant” (Panassié 1942: 65).

Mégis, még a legkonzervatívabb állásfoglalások alapjául is a növekedés és fejlődés metaforái szolgálnak. Panassiét például ama mélyen gyökerező nézete vezette, mely alapján a művészetet egy növekvő, fejlődő organizmusnak látta. A kiségyüttesek Chicagóban „kis lépésekkel bontakoztak ki, és nagyszerűen fejlődtek” (Panassié 1942: 49); Armstrong karrierje számos „korszakra” bontható, „[ő] az a zenész, aki teremtő művész is, és a pályája sosem szűnik meg fejlődni” (i. m. 69–70). A legárukkodóbb az, ahogyan Panassié a fekete szvingzenekarokat értékeli, melyek már a „hot jazz” címkével szerepeltek 1934-es könyvében. „Az olyan zenekarok továbbfejlődése, mint Jimmy [sic!] Luncefordé, Count Basie-é és Duke Ellingtoné – írja nyolc évvel később –, a legjelentősebb esemény a jazz utóbbi történetében. Ezek az együttesek nagyban járultak hozzá a jazz vitalitásának megőrzéséhez, általuk friss vér került a jazz keringésébe” (Panassié 1942: 235). Fejlődésellenes álláspontja nem annyira arról árulkodik, hogy nem hisz a fejlődés lehetőségében egy adott ponton túl, hanem inkább azt a pesszimista meggyőződést húzza alá, hogy a fejlődés egy adott pontja után elkerülhetetlen a lecsúszás és a dekadencia. Az után, hogy a jazz kiforrt a „kiegyensúlyozott”, „klasszikus” állapotát, nem jöhet további „fejlődés”. A legtöbb, amiben reménykedhetünk, hogy a kiforrott állapot minél tovább fenntartható és megőrizhető. Ez pedig még nehezebb, amikor a fekete zenészek „kénytelenek a mértéktelen kommercializmus korrupciójának alárendelni magukat csakúgy, mint a fehér ember konvencionális zenei elképzeléseinek, továbbá a jelenleg divó teóriáknak a szükségszerű fejlődésről”. A végeredmény az, hogy „a jazzt kis lépésenként fogják átalakítani addig, amíg valami egészen másfajta zenévé válik” (Panassié 1942: 236).

Még Rudi Blesh is, aki 1946-os, *Shining Trumpets* című könyvében semmibe veszi a művészetekben föllelhető „fejlődés illúzióját”, és föltérképezve bemutatja a „néger jazz deformításait” (hogy ezáltal azonosíthatóvá váljanak a „megtévesztő elemek, amelyek a jazzből kölcsönözve hozzájárulnak ahhoz, hogy tévesen úgy tűnjön, a mai kommerciális szving annak a zenének egy másik formája” [Blesh 1946: 7]), az evolúció szilárd hívőjeként mutatkozik, aki Panassiénál kevésbé pesszimista a növekedés és haladás távlatait illetően. „A jazz története rövid – írja Blesh –, a fejlődés és gyümölcseinek beérése figyelemre méltóan összesűrűsödtek” (i. m. 14); a „tisza jazz” az „evolúció csúcspontjára” ért (i. m. 16). A továbbmutató fejlődés gátjai ismét csak külső akadályok: a „kereskedelmi érdekeltség” által ápolt téves koncepciók. Ám amikor ezeket az akadályokat félregördítik, tűnődik reménnyel telve Blesh, „vajon képes lesz-e ettől a ponttól a fejlődés torzítatlanul és romlatlanul folytatódni?” (i. m. 16).

Az intenzitás, amellyel Blesh és Panassié csatlakoztak a jazztörténet dinamikus szemléletéhez, megnehezítette számukra, hogy szembeszálljanak az 1940-es évek jazzsajtójában időről időre felcsapó vitában a szving pártolóival. Ellenfeleik úgy fogadták el a szvinget, mint a fejlődés természetes, minden további hezitáció nélkül kívánatos, sőt talán elkerülhetetlen eredményét. Míg a New Orleans-i puristák gyanakvással és kétséggel telve szemlélték a változásokat, mások optimisták és nyíltan lelkesek voltak. „Az igazság valójában az, hogy szám-

talán zenész használta azt az alapot, amelyet az Armstrongok és Beiderbecke-ék fektettek le, majd később ezekből a nagyszerű alapokból építkeztek” – érvelt Leonard Feather az *Esquire* hasábjain 1944-ben. „Korábban a zenének semmilyen más ága nem mutatott ilyen gyors fejlődést” (Feather 1944: 129). Azon felül, hogy Feather örömét lelte mindezek kifejezésében, maguk a zenészek nagyobb része elfogadta a fejlődés eszméjét, s ez többnyire a növekvő technikai és harmóniai kimunkáltságban volt lemérhető.¹⁰ Mindenesetre az efféle optimizmus és lelkesedés illet az ország hangulatához, amely hajlamos volt elfogadni a fejlődést a populáris művészetben ugyanúgy, mint bármilyen más nemzeti időtöltésben, amihez kreativitás kellett és ügyesség. „Minden bizonnyal létezhet haladás egy húszéves periódus során – jelentette ki Paul Eduard Miller 1945-ben –, amennyiben nincs, akkor ebben az esetben a jazz, mint művészeti forma, jövőjének megalapozottsága kétséges” (Miller 1945: 86).

Semmi nem bőszíthette volna fel jobban a konzervatívokat, mint ez az érvelés, mely nyilvánvalóan azt implikálta, hogy az 1920-as évek zenéje távolról sem a stílus (*idiom*) „klaszszikus”, kifejlett állomása, csak félszeg kezdet volt, annak a dinamikus evolúciónak az első fázisa, amely a jazz legkorábbi törekvéseit idejétműlttá tette. Sőt: a vita hevében a fejlődés eszméje kifejezetten a korai jazz „mesterművei” ellen felhozható érvként hangzott:

A jazz tapasztalt és éles elméjű hallgatói, akiknek a füle már ráhangolódott a hangszerelés és az improvizáció előrehaladottabb megvalósulásaira, kinevetik a húszas évek súlyosan elévült relikviáinak istenítésére tett kísérleteket... Hallgassuk meg Lionel Hampton zenekarának öt trombitása közül bármelyiket: mindegyikük olyan szólókat ad elő, amelyeket még Jelly Roll baráti hálózatának tagjai is zseniálisként tisztelnének, ha egy régi, obskúrus lemezen találnák meg (Feather 1957b: 129).

Azért nem szabad ennek a szektariánus vitának a jelentőségét sem eltúlozni. Mindkét oldal ugyanazokkal az akadályokkal szembesült – a széles közönség közönye és tudatlansága, a „kereskedelmi érdekeltségek” és a kulturális establishment ellenséges hozzáállása –, és a szívük mélyén tudták, hogy ami összekötötte őket, sokkal súlyosabban esett latba, mint az elválasztó tényezők. A tiszteletre méltó múlttal és reményteljes jövővel rendelkező jazz hagyomány koncepciója hasznos kompromisszumként kezdett felbukkanni úgy, hogy a jazz terminusa immár lefedte az 1920-as évek eredeti „hot jazz”-ét és az 1930-as évek szvingjét egyaránt. Ez elvben összekötötte a különböző meggyőződések elkötelezettjeit, és lehetővé tette, hogy a kívülállókkal szemben egységfrontot alkossanak. Így azután a *Jazzmen* magába foglalt egy fejezetet „A hot jazz ma” címmel, amely meleg szavakkal szólt olyan modernistákról, mint Art Tatum, Chick Webb és Andy Kirk. Az egykori lövészárók másik oldaláról a *Down Beat* folyóirat, amely a modern swing muzikusait célozta meg, történeti perspektívájú cikkeket hozott le, és sokakat rávett, hogy elfogadják, sőt csodálják a korai stílusokat.¹¹ 1944-ben egy másik szakmai folyóirat, a *Metronome* tíz jól ismert zenész portréját vázolta fel annak érdekében, hogy levonhassa a konklúziót: „semmilyen határvonal nem létezik a szving és a jazz között” (Ulanov és Feather 1944: 22–23).

10 Lásd pl. a „New Orleans – Mainpring or Myth” [New Orleans – hajtóerő vagy mítosz] című fejezetet Leonard Feather *The Book of Jazz* című könyvében (1957b: 30–38), ahol Feather ütközteti Jelly Roll Morton, Johnny Dodds és Bunk Johnson zenéjének kritikai tömjénezését a kortárs zenészek többnyire megvető reakcióival.

11 Tizedik évfolyamának megjelenése alkalmából (1944. július 15-én) a *Down Beat* magazin vezércikkben büszkélkedett azzal, hogy az újság „mélyére ásott a jazz- és szvingtörténetnek, valamint ezek úgynevezett halhatatlanjai személyes hátterének. Számos nevet, mint Bix Beiderbecke, Fate Marable, Frank Teschemacher és Pine-Top Smith tett ismertté az olvasók előtt. Segített a hot műfaj iránti érdeklődés elterjesztésében és annak elfogadtatásában” (*Down Beat*, 1944. július 15.: 10).

III

Ezt a nehezen elért fegyverszünetet azonban rögtön veszélyeztette a bebop elterjedése az 1940-es évek közepén. Az új stílus születése egybeesett a New Orleans-i jazz revival korszakának csúcsával, ami gyakran epés, olykor hisztérikus vitát váltott ki, ami azt eredményezte, hogy két szembenálló oldalra szakadt a jazzközösség: progresszívekre és „penészes fügékre”. A konzervatívok számára különösen fájó pont volt, hogy a bebop látványos sikereket ért el a fiatalabb zenészgeneráció körében és a műfaj rajongóinak belső körét is meghódította magának. Panassié úgy döntött, hogy egyszerűen mellőzi az új stílus elismerését. Charlie Parker és Dizzy Gillespie művészetét minősített elismeréssel illette, mondván, akármi is volt az, nem volt jazz (Panassié 1960: 73–74). A maguk részéről a bebop élvonalában lévő fiatal fekete zenészek nehezményezték a New Orleans-i tábor atyáskodóan lekezelőnek érzett hangját, azon túl a „primitív” jazz felmagasztalását, a ténylegesen fogatlan, elaggott fekete zenészek feltámasztását mint a népük zenéjének szimbólumait. Saját zenéjüket a modern logikus kifejeződésének tekintették. „A modern élet gyors és bonyolult, ezért a modern zenének is gyorsnak és bonyolultnak kell lennie”, mondta Gil Fuller 1948-ban. „Unjuk már ezt az ósdi New Orleans-i tam-tam, én-vagyok-a-blues tempót” (idézi Boyer 1948: 28). „Olyan volt ez a fülünknek, mint valami óvodásmondóka”, tette hozzá Dizzy Gillespie. „Jó volt a maga idejében, de az egy infantilis korszak volt” (idézi Boyer 1948: 29).

Nem csoda, ha a modern olvasó teljesen érdektelennek találja ezt a vitát, hiszen a jazz kortárs fogalmát már a bebopra tekintettel formálták meg. Végző soron logikusnak tűnik az az érvelés, hogy egy ily mértékben átalakított műfaj (*idiom*), mint a bebop, talán mégis egy új műfajnak tekintendő, és ezért új nevet kell kapjon. Kétség sem fér hozzá, hogy a bebop és az azt megelőző műfaj eltérései bőven túlmutatnak a triviálison. A ritmusalap gyökeres átalakítása – különös tekintettel a dobos agresszívabb, poliritmikus szerepére – teszi a bebopot különbözővé, hasonlóan ahhoz, ahogy a hagyományos nyugat-afrikai műfajokat is a jellegzetes ritmikai viszonyok különböztetik meg.¹² Minden egyéb jellemzőt tekintve, legyen szó zenei vagy zenén kívüli tulajdonságokról (mint például a tánchoz és a népzenehez való viszonyulás vagy a sajátos „kamarazenei” autonómiára törekvés), a bebop kétségtelen eltávolodása miatt nem lehetett kizárni a lehetőségét, hogy egy teljesen új műfaj jött létre, ami a jazzből született.

Ám, mint azt mindannyian tudjuk, a jazz narratívája nem ezen az úton halad. Egy másik, hasonlóan logikus érvelés épült arra, hogy a bebop mindössze a jazz kitágított kategóriájának egy alete, s eszerint – ahol csak lehetett – a történeti folytonosságot hangsúlyozták: az idősebb művészek fiatalabbakra kifejtett hatásában, ahogyan például Lester Young hatott Charlie Parker zenéjére vagy az improvizáció és a szving alapvető tulajdonságaira, amelyen minden, a jazz által lefedett stílus osztozik. Mindkét értelmezés lehetséges – hogy a bebopot hagyománytörő revolúciónak vagy evolúciónak és folytonosságnak tekintsük –, és a választás nem azon múlik, hogy melyik a helyes és melyik a helytelen, hanem azon, hogy az interpretációt milyen célra használjuk. Azáltal, hogy a folytonosságot hangsúlyozzuk a megszaki-

12 Ez kellene legyen a kontextus a Charlie Parkerrel készített 1949-es, sokat vitatott interjú megértéséhez, amelyben így idézik őt: „a bop teljességgel külön- és elválik a jazztól”, és „kevésbé támaszkodik a jazzre, nincsenek benne gyökerei ... A lüktetés egy bopzenekarban az ütésen, szemben vele, mögötte van... A [bop] lüktetése nem folytonos, nincs benne állandó takk, takk. A jazzben viszont van, és ezért mozgékonyabb a bop” (Levin és Wilson 1949: 1).

tás rovására, valamint az általánost (jazz), szemben a partikulárisal (bebop), a jazzközösség arról döntött, hogy a műfajt ezek után hogyan kell leírni és értelmezni.¹³

Aligha lehet meglepő a választás, ha tekintetbe vesszük a jazz periferikus helyzetét a század derekán az amerikai társadalomban. Hiába volt minden virtuskodás a „progresszív” tábor részéről az 1940-es évek második felében, a csúcsidőszakban, amikor Dizzy Gillespie-ről portrécikk jelent meg a *Life* magazinban, és még Benny Goodman szvingzenekara is a bebop hatását mutató hangszereléseket adott elő, egy függetlenségi nyilatkozat vajmi kevés előnyvel járt volna. Ahogy telt az idő, bebizonyosodott, hogy a modernistáknak ugyanannyira érdekében állt a(z immár) jelentős múlttal rendelkező, patinás hagyomány legújabb fázisaként legitimálni a zenéjüket, mint amennyire fontos volt a New Orleans-i jazztől a szvingig terjedő korábbi jazzstílusok művelői számára, hogy zenéjükre ne süssék rá a „múzeumi” bélyegét. Mi több, az elődeikkel kötött béke érdekében a modernistáknak semmiről sem kellett lemondaniuk, a haladás zászlóját is vihették. Így új kompromisszum jött létre, tovább bővült a jazz jelentéstartománya, ettől kezdve a meghatározása minden korábbinál jobban függ a folyamatos evolúció és növekedés gondolatától.

Az új kompromisszum egyik legkorábbi és legpontosabban megfogalmazott formában Ross Russell, a Dial lemeztársaság tulajdonosának cikksorozatában jelent meg 1948-ban. Ez egy kis, a bebopra specializálódott cég volt. A cikkek, amelyeket a *The Art of Jazz* lapjain újraközöltek, eredetileg a ritka, korai jazzfelvételek gyűjtői számára tematikus hírlevélként indított *The Record Changer*ben jelentek meg. Az 1940-es évek végére a *The Record Changer* kibővült és alaposabb cikkeket is közölt, amelyek leginkább a jazz korábbi stílusait tárgyalták, de a lap fokozatosan egyre fogékonyabb lett az új trendek megvitatására is. Russell részint polemikus, részint békülékeny hozzáállása gondosan saját közönségére volt szabva. Bemutatta a bebopban bevezetett újításokat, azzal érvelve, hogy sok tekintetben határozott előnyt jelentenek. Ugyanakkor kiállt a korábbi jazzstílusok értékei mellett is. „Ha valakinek nincs füle [Jelly Roll] Morton vagy [Louis] Armstrong zenéjéhez”, utalt félreérthetetlenül a bebop szélsőségeire, „ugyanolyan sokat mulaszt, mintha nem értené Lester Young vagy Charlie Parker nem kevésbé lenyűgöző művészetét” (Russell 1959: 196). Russell elsősorban annak a hagyománynak az elképzelésére hivatkozott, mely minden stílust egy transzcendens fejlődési folyamatra kívánt felfűzni: „A jazztörténet igazi jellege organikus”, érvelt, „[a jazz] élő kulturális forma”, mely „szüntelenül bővül, megerősíti és újra feltölti saját magát. ... A zenénk a huszadik századi Amerika időn és téren átívelő egységes művészetét képezi Jelly Roll Mortontól Max Roachig és vissza az afrikai kulturális gyökerekig” (Russell 1959: 195–196).

A jazznek ez az organikus egységként való felfogása, mely szerint a műfaj időről időre megújul a stílusok feltűnése okozta felforduláson keresztül, miközben mégis eredendően önazonos marad, megoldotta a jazztörténetírás egyik központi problémáját: megszüntette az alacsonyabbrendűség és hiányosság stigmáját, amelyet a fejlődés képzele óhatatlanul ráaggatott a korábbi stílusokra. A russelli modellben a jazz minden stílusa egyformán érvényes, mivel ugyanannak a központi tartalomnak jelenti egy-egy hiteles megjelenítési formáját.

13 A jazzközösség ebben az értelemben nemcsak a zenészeket jelenti, hanem a kritikusokat, a rajongókat és a zeneipar szakembereit – mindenkit, akik azt a zárt társadalmi környezetet alkotják, amelyben a zenét előállítják és befogadják. A kifejezést Alan P. Merriam és Raymond W. Mack úttörő, «The Jazz Community» című szociológiai tanulmánya népszerűsítette (Merriam és Mack 1960: 211–22).

Ehhez természetesen szükség van arra a tudatos döntésre, hogy a folytonosság transzcendens eszméjének érdekében figyelmen kívül hagyjuk a zenei nyelvezet folytonosságának nyilvánvaló megszakításait, a zene társadalmi és kulturális kontextusáról nem is beszélve. A tény, hogy a modell bevezetése milyen kevés ellenállásba ütközött, mindennél ékebben mutatja az egységesítő narratíva vonzerejét.

A kevés közül az egyik tiltakozó Philip Larkin költő és jazzkritikus volt, aki Panassíéhoz hasonlóan elutasította a modern trendek egy füst alatt történő befoglalását a jazz hagyományába, ám az ő munkássága – a hatvanas években aktív lemezkritikusé – megkívánt bizonyos alkalmazkodást, amelyre viszont Panassíé nem volt hajlandó. Larkin körültekintően elkerülte az ellentmondást azzal a „partikuláris állásponttal, mely szerint szükségszerű, lineáris és dicsőséges fejlődés juttatott el minket Buddy Boldentől Sun Ráig”. Ám retrospektív esszégyűjteményében (*All What Jazz*, Larkin 1958) ironikusan emlékezik meg azokról, akiknek az volt a cseppet sem irigylésre méltó feladatuk, hogy megvédjék a logikailag védhetetlent: „És továbbra is katonásan teljesítik a lehetetlen küldetést, mintha meg akarnának bennünket győzni arról, hogy a forró fürdő és a jeges fürdő valamiféle metafizikai értelemben egy és ugyanaz, holott valójában egymás szöges ellentétei (»De hát nem látjátok az evolúciós fejlődést?«)» (Larkin 1958: 26).

Azok számára, akik nem találtak a bebopban kivétneivalót, ez a fajta narratíva, amelyet már meg lehetett írni, bátorítóan tiszta és egyértelmű irányt vett és egységes cél felé mutatott. „Eleinte a [jazz]történet széttartó és egymással ellentétes irányzatokból állónak tűnik”, ismerte el Barry Ulanov az 1952-ben *A History of Jazz in America* címen kiadott művében:

A helyek, személyek és stílusok változásának zavarba ejtő sorozatát vesszük tudomásul. Egy zenei műfajt látunk, amelyet a négerek uraltak New Orleansban, a fehér zenészek Chicagóban, míg fontos, de látszólag velük össze nem függő alakok New Yorkban. Katasztrófális törést látunk a jazz történetében, amelyet a szvingkorszak hozott létre, és ezt a bebop meg az úgynevezett progresszív jazz korszaka csak felnagyította. Ám ha jobban figyelünk és figyelmesen hallgatunk, feltűnedezik a rend és a folyamatosság... A jazz történelme meglepően egyenletes, bármelyik kiragadott pillanatban kaotikus, de mindig előre halad, a műfaj számára egy csaknem teljesen egyenes vonal mentén (Ulanov 1952: 3–4).

De vajon merre tart ez az egyenletes fejlődés valójában? Ezt a kérdést az Ulanov generációjába tartozó történészek nem szerették megválaszolni, legalábbis nem közvetlenül. Miután nem sokkal korábban sikeresen ellenálltak a csábításnak, hogy a fejlődést a haladással azonosítsák (a különbségtétel az 'úgynevezett progresszív jazz' kifejezésből is kitűnik), csak az az érvük maradt, hogy a jazz történetét a folyamatos stilisztikai változások jellemzik, mert egy művészeti ágnek az alaptermészetéhez tartozik, hogy növekedjen és fejlődjön. Ebből szemmel látható az organicizmus erőteljes metaforája, mely azt sugallja, hogy a fejlődés hajtóereje a dolgok belsejében rejlik, visszafordíthatatlan és (az organizmus elpusztulásától eltekintve) elkerülhetetlen. A változás illetéknéppen kívánatos magában és önmagáért, amire bizonyíték a zene vitalitása. Russell ebben a szellemben állítja a jazz átalakulásáról a New Orleans-i stílustól a bebopig, hogy „ez a legtisztább igazolása annak, hogy népünk zenéje ép és egészséges” (Russell 1959: 188).

A változás folyamatára felkínált magyarázatok többsége a szervesség e metaforájára épít. Az egyik elterjedt érv szerint a kevés újítók eredményei potenciálok, vagyis olyan zenei öt-

letek, melyek a későbbi fejlődés magvai.¹⁴ A jazztörténészek különösen szeretik a bonyolult stílus-összefonódások kimutatására használt diagramokat és táblázatokat, melyeken minden újítás könnyedén és szemléletesen fejlődik ki a közvetlen előzményekből. Személyesebb szinten az egyes zenészeket a *hatások* egész hálózata határozza meg, a kortársaik és az elődeik, akikről azt feltételezik, hogy az illető tőlük származtatja a stílusát. A legfeltűnőbb ezekben a magyarázatokban az a feltevés, hogy a jazzt változásra készítő ösztönzőerő belülről fakad. A jazz meghatározott irányok felé mozdul, mert a belső logikája ezt követeli („szüntelenül bővül, megerősíti és újra feltölti saját magát”). Semmi más értelmezésre nincs szükség. Bár a társadalmi kontextust a műfajjal kapcsolatban általában nem hagyják teljesen figyelmen kívül (néha csak azért, hogy a személyes nézőpont is belekerüljön a narratívába), általában legfeljebb úgy tekintenek rá, mint másodlagos kérdés, mint a politikai és gazdasági forrongás kulturális állandója, amely színezi ugyan a fejlődés folyamatát, de végső soron csak külső tényező.

A legambiciózusabb kísérletek, amelyek a zenekritika és analízis alapján a jazz történének rekonstruálására törekednek, nem meglepő módon elsődlegesen a belső magyarázatokra támaszkodnak. Gunther Schuller nagy, kétkötetes történeti és elemző monográfiája a szvingkorszak jazzéről valóságos emlékműve annak az ideálnak, hogy a jazz autonóm művészeti ág – miközben szerzője, ahol helyénvaló, ügyesen elemzi és alkalmazza a kulturális kontextust. A legnagyobb hatású jazzkritikusok számára a (jazz)történelem csupán olyan eszköz, amely igazolja s keretbe foglalja esztétikai ítéleteiket – ami által kijelölik a határokat, amelyen belül az értékelés megtörténik. És valóban, minél szélesebben húzzák meg e határokat („térben és időben kiterjesztve a huszadik századi Amerikára”), annál inkább elkerülhetetlenné válik, hogy a történeti viszonyok beágyazódjanak az értékelés folyamatába. Például Martin Williams *The Jazz Tradition* (1970) című könyve egymással össze nem függő esszék sorozatát tartalmazza, mindegyik egy külön művész teljesítményét értékeli, de ezek az esszék, kronologikus elrendezésben, a műfaj de facto történetét rajzolják ki.¹⁵ Whitney Balliett, Gary Giddins, Francis Davis és mások hasonló esszégyűjteményei – amellet, hogy tele vannak keresztutalásokkal – pompásan példázzák a történelmi mintázatok felmutatásának szándékát. A „jazz hagyománya” valójában egy azt vizsgáló diszciplínát kelt életre, határoz meg, és e kritikai vállalkozást bizonyos súllyal, tekintéllyel s koherenciával ruhazza fel.

Mindazonáltal különös, hogy a jazzhagyomány koncepciója kilúgozza a műfaj társadalmi jelentőségét, azt a benyomást keltve, hogy a jazz történetét a legmegfelelőbbben csakis esztétikai fogalmak segítségével lehet leírni. E. J. Hobsbawm Schuller könyvéről (*The Swing Era. The Development of Jazz, 1930–1945*, Schuller 1989) írt recenziójában a művet „a jazz

14 Ld. például Morgan és Horricks *Modern Jazz* című könyvét, amely tartalmaz egy organikus metaforákkal teli fejtegetést a bebop növekedéséről a „logikus fejlődés fáján”. „A jazzben az evolúció minden magja el van vetve egynehány rögtönző szolista stílusába, és csak az elveik végső koordinálásával születhetett meg az új iskola... 1939-re ezek a magok már elkezdtek kikelni” (Morgan és Horricks 1956: 20). E magvak akkor keltek ki, amikor „a szving már halálra ítélt volt”. Az új kezdeményeknek „a kommercializmus – tekergő indához hasonlatos – szorításával” kellett megküzdeniük (i. m. 19). E küzdelmet „a legalkalmasabb fennmaradásának ősrégi elve” döntötte el (i. m. 60). A bebop mozgalmával a jazz ismét „élettel teli zenévé” vált (i. m. 71).

15 Ugyanez mondható el Williams egy másik munkájáról, a *The Smithsonian Collection of Classic Jazz* című zenei antológiáról (Williams 1973, átdolgozva: 1987). A szelektálás során Williams nagyon ügyelt a belső művészi érték szempontjára, ugyanakkor a kiválasztott darabok kronológiai rendben szerepelnek, hogy ily módon egyfajta stílustörténetet alkossanak. Mivel tulajdonképpen ez a jazz egyetlen átfogó és hozzáférhető antológiája, a *Smithsonian Collection* a kurzusok állandó segédanyagává vált, a válogatásba került darabok pedig a jazztörténet-oktatás „kánonjává”.

szakirodalmához tett monumentális hozzájárulásként” értelmezi, ám azon morfondírozik, hogy a benne alkalmazott tisztán stilisztikai keret hogyan formálhat jogot a „jazz fejlődésének” teljes leírására. Majd arra a következtetésre jut, hogy „Schuller munkája valójában felhívás a jazz társadalmi, gazdasági, és kulturális New Deal éve alatti történetének leírására” (Hobsbawm 1989: 32). Kritikája szerint a hivatalos narratíva problémamentes folytonossága és a társadalmi bomlás *zaja* (Jaques Attali kifejezésével élve) közti feszültség a bebop tárgyalásában ütközik ki a legjobban. Ha létezett olyan mozgalom a jazzen belül, amellyel kapcsolatban bizton állítható, hogy nagyon pontosan visszatükrözte és megtestesítette saját korának politikai konfliktusait és feszültségeit (az afrikai amerikai művészek elitjének aspirációit, frusztrációit és felforgató szenzibilitását egy gyors változásokkal és átalakulásokkal teli korszakban), az épp a bebop zenei forradalma, amely a második világháború éve alatt és után öltött formát. „Mi voltunk az első generáció, akik lázadtak – emlékeznek a zongorista Hampton Hawes –, bebopot játszottunk, próbáltunk mást csinálni, sok változáson mentünk keresztül, bevadultunk. *Mi a fenét csinálnak ezek az örült niggerek, miféle örült zenét játszanak?* Vad zenét. Egyenest a dzsungelből” (Hawes és Asher 1974: 8).

Ahogy azonban Eric Lott megjegyezte, „a bebopot nem a saját társadalomtörténetének artikulálása határozta meg, hanem más, leginkább ahistorikus narratívák” (Lott 1988: 597). Ezek közül a vezető narratíva a stilisztikai átalakulásé, amely eltekint a külső referenciáktól, és a bebop lázadó jellegét egészen más módon értelmezi. Eszerint az a fő oka a bebop kialakulásának, hogy a jazz megelőző stílusa holtpontra jutott. A negyvenes évek elejére a szving, mely egykor a hagyomány erőitől duzzadó részét képezte, e narratíva alapján „elcsépelte” és „öregessé” vált (Russell 1959: 188); „harmóniai és melodikus zsákutcába” jutott a továbbfejlődés lehetősége nélkül (Feather 1960: 30); sablonos popzenévé vált, amely az „entrópia révén múlt ki” (Shih 1959: 187); ezen időszakban már csupán egy olyan „gazdagon díszített palota, amely kezdett fokozatosan börtönné válni” (Hodeir 1956: 99); nem más, mint egy „milliárddolláros ricsaj” (Feather 1949: 4).

Könnyen észrevehető, hogy ezen érvelés hasonlóságot mutat azzal, amit Leo Treitler a modern zene „válságméletének” nevezett, mely szerint radikálisan új stílus – egyfajta válaszreakcióként – csak akkor keletkezik, amikor a zenei nyelvezet – főlemészteve önmagát – holtpontra jutott (Treitler 1989: 124). Viszont normális körülmények között a zenészek egyszerűen haladnak a kijelölt úton, kitágítják a jazz ritmikái, harmóniai és melodikus nyelvezetét azokba az irányokba, amelyeket a zene maga jelöl ki. Ezen értelmezések szerint e normál körülmények hiánya a szving és a bebop korszakában legalább részben a kommercializmus káros külső hatásának tulajdonítható, ami nélkül ezen éra zenészei (feltehetően) nem csábultak volna el s nem művelték volna a szving elavult stílusát. Így tehát a bebop lázadó jelleget öltött, azonban nem a jazzhagyomány ellenében, hanem azon körülménnyel szemben, amelyek gátolták a jazz természetes fejlődésének kibontakozását. Ezen elbeszélésben a bebop stílusa azt jeleníti meg, hogy miként lehet ezen a holtpontra túllendülni, s újra megerősíteni a hagyományt azáltal, hogy visszautasítják a múlt megcsontosodott formáit. „[A bebop] a jazz új válfajává vált... [mely] a progresszió és evolúció iránti vágyból született” (Feather 1960: 30), egy „megújított zenei nyelvvé... mely biztosította a régi gyakorlatok frissítését és folytathatóságát” (Williams 1970: 106).

Azonban e narratíva szerint az átmenet a szvingből a bebopba több mint pusztán stílári átalakulás. A bebop kialakulása a nagy történeti ív kulcsmozzanata, lényegi kapocs a jazz korai fázisa és a modernitás között. Valójában csak a bebopon keresztül mutatkozik meg félre-

érthetetlenül a jazz lényege. Abban, amit a korai jazztól a bebopig tartó fejlődésként írnak le, impliciten entelegeha rejtőzik: eszerint szükségszerű, hogy a tánczenével, slágerekkel és szórakoztatással való haszonelvű kapcsolat fokozatosan eltűnik, amint mind a zenészek, mind pedig a közönség tudatára ébrednek annak, hogy mi valójában a jazz, vagy hogy mi lehet még belőle. A beboppal a jazz végre *zeneművészetté* vált. És ez az a cél, amely felé az „egyenes vonalú fejlődés” a modern történeti narratívában, tudatosan vagy tudattalanul, de mindig is tartott. Hayden White fogalmai szerint ez a románc: a fekete zenészek és szabadfelfogású fehér kollégáik, valamint támogatóik győzelme a körülmények hatalma felett. A bebop az elbeszélés szerint lehetővé tette a jazz számára, hogy azzá váljon, „amivé a hívei szerint már eleve válnia kellett volna” (William 1970: 106): autonóm művészetté, amely felülkerekedett időnként hitvány társadalmi és gazdasági helyzetén, és a benső integritás kreatív diszciplínájaként foglalta el helyét az amerikai kultúrában.

Amint ez a cél beteljesül, a jazztörténet egész narratíváját ehhez kell igazítani. Amennyiben a bebop az a kritikus pont a jazz történelmében, amikor zeneművészetté válik, akkor a korábbi stílusok nagyon kínos helyzetbe kerülnek – hacsak nem sikerült bizonyítani, hogy valamilyen fontos értelemben *mindig is* zeneművészetnek számítottak, csakhogy ezt korábban nem ismerték el. Sajnálatos módon sok minden, amit „korai jazz”-ként kell számba vennünk, csak retrospektív szempontból érthető autonóm művészi zenének, és akkor is csak bizonyos nehézségek árán. Ez a stratégia ebből adódóan eltúlozza azt a törekvést, hogy megkülönböztessék a kommerszt és a művészt, miközben azt is feltételezi, hogy a jazz születésénél lévő művészeti ága csupán azért kapcsolódott korábban össze kevésbé emelkedett társadalmi funkciókkal, mert csődöt mondott az ítéletképeség, illetve a szereplők még kevésbé voltak felvilágosultak. Míg a korai jazz összefonódott a fekete férfi előadó sztereotípiájával, Louis Armstrong jovialis színpadi karaktere felfogható úgy, mint ami túllép ezen, sőt aláássa ezt a sztereotípiát – vagy pedig a szórakoztatóipar egész kontextusát figyelmen kívül hagyhatjuk, és csak Louis Armstrongra fókuszálunk, mint forradalmi hangszeres előadóra.¹⁶ E szemléletben, hogyha sok mindent, ami valaha a szving zászlaja alatt hajózott, ma már triviálisnak tartunk, elcsépeletnek vagy reménytelenül kommersznek (más szavakkal: nem művészetnek), Ellington, Basie vagy Lunceford legjobb munkái akkor sem voltak azok, és a *szving* fogalmát mint stilisztikai korszakot számukra és néhány elődjük számára kellene kizárólagosan fenntartani. Ilyen módon „a rend és a folyamatosság jelenik meg”, és feltárható a fejlődés egyenes vonala.

A történeti értelmezés az 1950-es évekre egyre konvencionálisabbá és akadémikusabbá vált: a jazz olyan folyamatos művészi hagyományként értelmeződik, amely több, tisztán elkülöníthető „korszakot” vagy „stílust foglal magába”, s ebbe kimondatlanul beleértik azt is, hogy eltávolodik a népi kultúra naív minőségeitől (melyeket sokszor inkább a jazzt megelőző, vélelmezett előjazzhez társítanak), s a művészet kiműveltsége és komplexitása felé halad. Miközben ez a műfaj büszkén vallotta magáról, hogy különbözik a „klasszikus zenétől”, meglepő, hogy milyen készségesen és kétségek nélkül fogadta el az európai zenetörténettel felállított hevenyészett párhuzamot. De a tény, hogy lehetséges volt a jazz ilyen konvencioná-

¹⁶ Garry Giddins nemrég megjelent életrajza, a *Satchmo* pompás kísérlet arra, hogy Armstrongot másként értelmezze, mint azok a redukcionista törekvések, amelyek leválasztanák a populáris zenei kontextusról. Úgy érvel, hogy „az a jazzesztétika, amely nem képes Armstrong egészét magába foglalni, nem méltó hozzá”; leszögezi: „olyan művész volt, aki történetesen szórakoztató zenész is volt, és olyan, aki történetesen művész volt – legalább annyira eredeti az egyik szerepében, mint amennyire a másikban” (Giddings 1988: 32).

lis pozicionálása, sokak számára azt jelezte, hogy a hagyomány, amelyet a műfaj kialakított magának, bizonyos érettségre tett szert, és már elviseli az összehasonlítást a sokkal inkább bevett műfajokkal. „Meggyőződésem”, szögezi le Joachim-Ernst Berendt a *The Jazz Book* bevezetőjében,

hogy a jazzstílusok hitelesek, és ugyanolyan értelemben reflektálnak korszakokra, mint ahogyan a klasszicizmus, a barokk, a romantika és az impresszionizmus reflektált a maga periódusára az európai zenében... A jazz evolúciója fölvonultatja azt a kontinuitást, logikát, egységességet és belső szükségszerűséget, amely minden igazi művészetet jellemez (Berendt 1978: 4).

Ebben a modellben a jazz „korszakai” természetesen nem az évszázadok komótos tempójában követik egymást vagy generációnként, hanem nagyjából tízévente. (Még a „szvingkorszak” is csupán egy évtizedig tartott.) Messze jutottunk a jazz virtuális identitásától, amelyet a *Jazzmen* életrajzai mintáznak meg – és ez nem is meglepő, mert a műfajt most már kevésbé individuális egyéni kifejezési formájának tekintik, mint inkább absztrakt esztétikai erők megnyilvánulásának.¹⁷ Van egy bizonyos meggondolatlanság, sőt kegyetlenség abban, ahogyan a jazztörténet narratívája még az előtt taszítja az első sorból a stilisztikai avíttságba újítoít, mielőtt azok akár középkorúvá válnának. A jazzkritika továbbra is küszködik azon zenészek „problémájával” (Armstrong, Ellington, Roy Eldridge, Earl Hines), akiknek előadói pályafutása sokkal tovább tartott, mint a hatásukat és fontosságukat meghatározó termékeny pillanatok. Minden bizonnyal ez a szédületes tempójú változás volt az ára annak, amit meg kellett adni azért az útért, amelyet a jazz bejárt a New Orleans-i nyomornegyedekből (túl a kommercializmus kísértésén) a zeneművészet státuszának eléréséig. Némi büszkeség szüremlik át azon, ahogy Leonard Feather és André Hodeir egymástól függetlenül úgy kalkulálnak, hogy a jazz nagyjából hússzor akkora sebességgel fejlődött, mint az európai zene.¹⁸

Hátramaradt még valami, amiről ebben az értekezésben eddig nem esett szó, ez pedig döntő fontosságú társadalmi tényező, a faji kérdés. A jazz előrehaladását az alkotóinak társadalmi felemelkedésével szokták ábrázolni: azokról a fekete amerikaiakról van szó, akik – mint ahogy Ralph Ellison megjegyezte 1948-ban – „olyan gyorsan kerültek át a rabzsolgaságból az ipari korszak állapotába (pusztán nyolcvanöt év alatt), hogy számukra lehetségesé vált a feudalizmusból pusztán azzal kilépni az ipari társadalom forgatagába, hogy átkeltek a Mason–Dixon-vonalon” (Ellison 1964: 283–284). Úgy tűnt, hogy a teljes jogú polgárrá válás

17 Leonard Feather tanulmánya például nyomatékosan elutasítja azt az értelmezést, amely a bebop megteremtését egy maroknyi zenész váratlan hozzájárulásának tartja. „A bebop keletkezésének felidézésekor egy sajátos tendenciát figyelhetünk meg, a leírások csak néhány egyénre fókuszálnak, főleg Parkerre és Gillespie-re... Az évek során viszont fokozatosan napvilágra kerültek bizonyítékok arra, hogy a különféle képpé manifesztálódó bebop – mint az előzményeiből kinövő harmóniai, melodikus és ritmikai képződmény – logikus és talán elkerülhetetlen fejlemény volt, mely akár Parker vagy Gillespie nélkül is hasonlóan jöhetett volna létre” (Feather 1957a: 98).

18 „Ugyanabból a pontból indult (a világi és a vallásos vokális zene), ugyanazokon az állomásokon ment keresztül (hangszeres polifónia, hangszerkíséretes dallam, szimfonikus zene stb.)”, írja Hodeir, ugyanakkor „[a] jazz szemlátomást öt évtized alatt megtette azt az utat, ami az európai zenének tíz évszázadába teltett” (Hodeir 1956: 35–36). Feather megfigyelése: „...azt vesszük észre, hogy az 590-től – amikor Gergelyt pápává avatták – 1918-ig – Debussy haláláig – tartó időszak annyi fejlődést eredményezett a zenében, amelyhez fogható mértékű a jazzben 1897 és 1957 között következett be – több mint 1300 év aránylik a 60-hoz, ami azt jelenti, hogy a jazz több mint hússzor gyorsabb ütemben bontakozott ki” (Feather 1957b: 37).

¹ A Mason–Dixon-vonal a déli USA-államok (jelenleg Pennsylvania, Maryland, Delaware és Nyugat-Virginia) szimbolikusan tekintett határa. A déli államokra utaló *dixieland* elnevezés az egyik lehetséges magyarázat szerint a vonalat megrajzoló Jeremiah Dixon nevére vezethető vissza. (A ford.)

és az asszimiláció egy integrált – bár fehérek uralta – társadalomba a nyilvánvaló és áhított eredménye ennek a kulturális vándorlásnak. A feketék zenéje hasonlóan figyelemreméltó utat tett meg a vidéki népzeneitől a világ hangversenytermeiig, ami jóval nagyobb társadalmi elfogadást hozott magával, mint amire a társadalmi élet egyéb területein számítani lehetett – ezt annak biztató jeleként lehetett értelmezni, hogy a teljes jogú polgárként történő asszimiláció kimenetele nemcsak lehetséges, hanem elkerülhetetlen is.

Az 1950-es évekre az egyik automatikus válasz arra a kérdésre, hogy merre is tart a jazz, immár az a vélekedés, miszerint a klasszikus zenével konvergáló útra lépett. „Egyre szaporodnak a jelek, melyek arra utalnak, hogy a [jazz] a modern klasszikus zenével fog frigyre lépni – vagy minimum flörtölni vele –, ez a jazzmuzsikusi zenei érettségre törekvésének logikus és kívánatos kimenetele lenne” (Feather 1957b: 4). Ez a valószínűsített fejlemény a jazz mint zeneművészeti ág jövőjét egyszerre tette könnyen elképzelhetővé és problematikusá. Könnyen elképzelhetővé, hiszen a jazz évtizedek óta jelen volt már a koncertszínpadokon, és problematikusá, mert a klasszikus zene már régen kialakította az amerikai társadalomban azt a képet, hogy a zeneművészetnek milyennek kell lennie: Beethoven és Bach roszszálló tekintete, az ünnepélyesség és méltóság nagyzolos megnyilvánulásai mind túlságosan távol álltak az éjszakai kluboktól és táncteremtől ahhoz, hogy bármilyen módon lehetséges legyen őket a jazzbe oltani.¹⁹ A klasszikus zene olyan exkluzív klubnak tűnt, amelyet az egalitarizmus jegyében megpróbáltak rávenni az integrációra. A Modern Jazz Quartet diszkórét, finoman szvingelő tonális struktúrái, amelyeket a feketék szmokingban, tiszteletre méltó közönség előtt adtak elő a koncerttermekben, biztató képet nyújtottak arról, hogy mivel jár az, ha valaki ennek a klubnak a tagja.

A tagsági díj azonban magas volt. Ahhoz, hogy egyfajta klasszikus zeneként fogadják el, a jazzt olyan műfajként kellett értelmezni, amely maga mögött hagyta az etnikai szubkulturális eredetét annak érdekében, hogy most már a stílus és technika elvont gyakorlásaként lehessen gondolni rá. A jazzt immár az európai hagyomány „abszolút” mércéjével mérték. Ebben az összehasonlításban úgy tűnt, hogy a spontaneitás, a közvetlenség és az izgalmas ritmika – épp a jazz eredeti megkülönböztető tulajdonságai, amelyek afroamerikai eredetét jelölték – teherré váltak. A jazz az ígéret zenéje volt, készen állt arra, hogy a kamaszkorból felnőttkorba lépjen; ám még továbbra is hosszú út állt előtte, és az egyetlen mód, hogy a célját elérje, az európai zene elsőbbségének elismerése volt.

Az 1961-es *Párizs blues* című filmben Paul Newman egy Ram Bowen nevű kivándorolt jazzharmonist játszik, aki Párizs éjszakai klubjaiban dolgozik egy kis, faji szempontból vegyes együttesben. Azonban Bowent nem elégitik ki az improvizáló művészként elért sikerei. Titkos vágya, hogy zeneszerző lehessen, és már régóta dolgozik zenekari művén, a *Párizs blueson*. (A mű filmben hallható töredékeit Duke Ellington zenekara játssza csakúgy, mint a film teljes zenéjét.) Szerzeményének kottáját eljuttatja a francia zene szürke eminenciásának, M. René Bernard-nak – aki lehet akár zeneszerző, karmester vagy impresszárió is, ez ugyanis végig homályban marad –, abban a reményben, hogy hangversenyen adják elő. Végül bebocsátást nyer a nagy ember fényűző irodájába. Bernard nyájas és nagylelkű, és elismeri, hogy csodálja Bowen játékát. Persze hamar nyilvánvalóvá válik, hogy Bernard minden elismerő szava („Maga egy őstehetség a dallamalkotásban”) az udvarias kiköszörzést

¹⁹ Annak a folyamatnak az áttekintését, amelynek során a jazzelőadások a koncerttermek szabályaihoz idomultak, lásd DeVeaux-nál (1989).

szolgálja. „Az improvizációi rendkívül egyéniek” – mondja Bowennek. „Ez adja a zenészi mesterlevelét. Csakhogy igen nagy különbség választja ezt el a fontos komolyzenei daraboktól.” „Vagyis arra céloz, hogy én csak amolyan könnyűsúlyú lennék?” – kérdezett vissza Bowen. „Még nem tudom, hogy mi maga, Mr. Bowen” – válaszolt Bernard. Azt tanácsolja Bowennek, tanuljon zeneszerzést, zeneelméletet, ellenpontot – *amennyiben* komolyzenei komponista akar lenni. Bowen szemlátomást lelelombozódva hagyja el Bernard irodáját. A film végén mégis úgy dönt, nem akar visszatérni Amerikába elkötelezett rajongójával és szerelmével (akit a filmben Joanne Woodward alakít), azért, hogy „tovább próbálkozzak a zenével... majd meglátjuk, meddig jutok.” A háttérben mindvégig Ellington zenéje szól.

IV

A jazzról mint az európai zene éretlen, tökéletlenül kidolgozott, fiatalabb társáról alkotott elképzelés nem sokkal élte túl az 1950-es éveket. Már jóval a *Párizs blues* megjelenése előtt keresztűzbe került, egyrészt a faji politika forrongásaival, amelyek lehetetlenné tették a rejtett asszimilációs célok fenntartását, másrészt az avantgárd megjelenésével, ami a „modern klasszikus zene” határait messze a komfortzónán kívülre toltá.

A faji kérdést illető közhangulat különösen drámai változáson ment keresztül, hiszen bőven az ötvenes években a jazzt még a faji együttműködés szférájaként ünnepezték, melynek Miles Davis 1949–50-ben készült *Birth of the Cool* felvétele volt a legnyilvánvalóbb jelképe.²⁰ De az évtized hátralévő részében a fekete zenészek igyekeztek jogaikat erőteljesen kinyilvánítani, ami párhuzamosan zajlott a fekete polgárjogi mozgalom erősödésével, olykor részt is véve abban (sokat ünnepezt például Charles Mingus *Fables of Faubus* című lemeze). Az újra az etnikai hangsúly jegyében született zenék a stílusok hivatalos fejlődési fázisai szerint a *hard bop* elnevezést kapták, ami meglehetősen szerencsétlen gyűjtőfogalom, mert egyszerre próbálja lefedni Cannonball Adderley és Horace Silver gospel hatásokat mutató slágereit, Mingus és Monk „kísérleti” zenéjét, ahogyan sok más is, amiket nevezhetnénk egyszerűen csak *bop*nak.²¹ A *hard bop*ot zenei mozgalomként csak hozzávetőlegesen határozták meg, azonban a jazztörténetírásra gyakorolt hatása maradandó: azt a nézetet volt hivatott ellensúlyozni, miszerint a jazz zeneművészetté alakulása megköveteli, hogy levetkezze „népi” (etnikai) származását. A *hard bop* nyomán a történetírás új törekvése jelent meg, amelyet a leginkább LeRoi Jones (Amiri Baraka) *Blues People* című, 1963-as könyve példáz. Ez a jazzt a fehér „mainstream”-től teljességgel különállónak kezeli (LeRoi 1963). Ahogy a jazz belépett a hatvanas évtizedbe, az autentikusság kritériuma minden korábnál erősebben kötődött az etnicitáshoz.

Azonban az etnicitás hangsúlyozása önmagában nem válaszol arra a kérdésre, hogy mi is a jazz zenei nyelvének (*jazz idiom*) sajátossága és mi a fejlődésének iránya. Egyszerűen csak azt sugallja, hogy akármit is tesznek az afroamerikaiak a saját zenei örökségükkel, az érvényes – vagy, még pontosabban, a fehér kritikusok és jazztörténészek számára szükség-szerűen hatótávolságon kívül esik. A fekete közösségen belüli kifejezésbeli különbségeket

20 A hivatalosan Miles Davis Nonetnek nevezett, úttörő együttes veterán fekete bebop zenészeket (Max Roach, John Lewis, J. J. Johnson) és a cool iskolához köthető fehér zenészeket is (Lee Konitz és Gerry Mulligan) felvonnatott, valamint a Davisszel hosszú ideje együttműködő fehér munkatársát, a kanadai hangszerelőt, Gil Evanst.

21 Lásd Rosenthal (1988) értekezését a *hard bop* címke alá sorolt dolgok sokféleségéről.

elpalástolta az a tendencia, hogy a közösségen belül mindenféle álláspont alátámasztása érdekében a feketék kollektív történelmére hivatkoztak a legitimitás forrásaként. Mint ahogy mindenféle felfogású zene virágozhat az „etnicitás” címkéje alatt, ugyanúgy virágozhat mindenféle narratíva a „jazz mint a fekete zene története” címkéje alatt is.

E narratívák közül azok a legkevésbé dogmatikusak, amelyek engedik a jazz fúzióját az éppen aktuális popzenével, a fekete poppal. A fúzió kezdettől fogva aláássa azt a feltevést, hogy a *populáris* és a *művészi* egymást kölcsönösen kizáró kategóriák, és az előbbiből az utóbbi felé irányuló fejlődés visszafordíthatatlan. A harmincas években és a negyvenes évek elején a jazz a fekete közösség számára egyaránt jelentette a művészi önkifejezést és a szórakozást; de az 1950-es évekre a műfaj földközeli, és kisebb presztízsértékű funkcióit átvette a *rhythm and blues*.²² Miközben a zenészek és a kritikusok azzal küzdöttek, hogy a jazz művészi jellegét bizonyítsák, a kommerszebb gondolkodású *hard bop* zenészek minden követ megmozgattak azért, hogy keményen szvingelő *groove*-okkal és egy népiesebb, a hajtókájukon hordott érzékenységgel visszanyerjék azt a közönséget, amelyet elidegenített a bebop intellektuális önteltsége.

Ezt az átlátszó pszeudonépiséget (amely nyilvánvaló az olyan címekből, mint a *Dis Here* vagy a *Watermelon Man*) elég könnyű volt lesöpörni az asztalról: Baraka például így panaszkodik 1963-ban: „visszataszító ... a látvány, amikor egy városi, egyetemet végzett fekete zenész úgy tesz – bár lehet, hogy teljesen őszintén –, mintha ugyanazok volnának az érzelmi kötődései, mint a dédapjának, a Mississippi környéki rabszolgának” (LeRoi 1963: 218). De a legtöbb kritikus számára a „funky” *hard bop* stílus legfőbb bűne a közérthetősége volt, könnyedsége, és magától értetődő egyszerűsége, a tetszés iránti erős vágya. Úgy tűnt, a populáris trendekkel folytatott kacérkodás elárulja a jazz komplex és kifinomult művészetként történő elismertetésének mozgalmát.²³ Csak amikor a hatvanas évek végén Miles Davis összeházasította a rock és soul stíluselemeit az avantgárd textúrával és harmóniákkal (abban az időben, amikor a rock maga is egyfajta avantgárd ellenkultúrává vált), döntött sok kritikus amellett, hogy talán egy új művészeti periódus közeleg, amelyet a *fúzió* stílus kategóriájával lehet magyarázni.²⁴ Viszont csupán kevesen fogadták teljes nyugalommal a kategóriát, és még azok is, akik a fúziót legitím mozgalomként ismerték el, sokszor megkérdőjelezték a helyét a stílusok konvencionális egymást követő sorában.

22 Érdemes megjegyezni, hogy Albert Murray *Stomping the Blues* című kötete, amely a jazzt alig tartja megkülönböztethetőnek a „jókedvű” *bluestól*, csak felületesen vet pillantást a Charlie Parker utáni jazzre. Ornette Colemanról Murray ezt írja: „leglelkesebb támogatói közül egyesek az újításait a tradíciókkal való radikális szakítás kifejezésének tekintik, mások pedig a blues zenei nyelvének legmélyebb gyökereihez való visszatérést hallják bennük; 1976-ban azonban ... Coleman kompozícióit, úgy tűnik, jobban ismerték, és könnyebben fogadták be a koncertre járók és a „new thing” jellegű éjszakai klubok pártolói, mint a hagyományos tánctermekekben, honky-tonk vagy éjjeli bárokban és üdülőhelyeken mulatók” (Murray 1976: 228).

23 Érdekes módon az ötvenes években a kritikusok a *hard bop* jellemzésére gyakran használták a *regresszív* jelzőt. Lásd pl. Martin Williams cikkének ironikus címét: „The Funky-Hard Bop Regression”, amely *progresszív* formaként megvédi a *hard bop*ot. Williams szerint a *hard bop* tisztán stilisztikai szempontok szerint „bizonyos problémákkal néz szembe, amelyek ott maradtak az út szélén a negyvenes évek közepe táján, és megoldást képes kidolgozni rájuk” (Williams 1959: 234).

24 Karl Lippegaus tipikus összegzéssel szolgál a fúzió születésére: „1970-ben [egy évvel azután, hogy a felvétel készült], amikor a trombitás Miles Davis dupla LP-t dobott piacra *Bitches' Brew* címmel, a jazzvilág egy szempillantás alatt rájött, hogy ez a zene fordulópontot jelent a jazztörténetben. A *Bitches' Brew* a fejlődés új szakaszának kezdőpontjává vált. Ezzel a felvétellel megkezdődött a free jazzt követő korszak – vagy inkább a free jazz mellé került egy új stílus, ami alapjaiban tért el tőle...” (Lippegaus 1978: 156).

A fúzió elkerülhetetlenül szembehelyezkedett a *free jazz* avantgárd mozgalmával, amelynek kezdetei az ötvenes évek végére nyúlnak vissza. A *free jazz*t gyakran kötik össze az 1950-es évek végi fekete nacionalista politikai törekvésekkel, bár aligha volt szüksége az etnikai alapú militáns retorikára ahhoz, hogy vitatottá váljon. Egyszerűen csak a modernista kísérletezés modelljét követte (de annak egyértelmű eurocentrikus fókusz nélkül) a logikus, bár zavarba ejtő végkövetkeztetésig. Ha a kritikusok az ötvenes években azt hitték, hogy a jazz versenyben áll, hogy utolérje a klasszikus zenét, akkor reményeik beteljesültek, csak hát egy olyan formában, amelyet el sem mertek képzelni. Az évtized végére a jazz nem az európai klasszikus zene sztenderd repertoárjára hasonlított, és még csak nem is a modern komolyzene viszonylag közérthető vonulatára (a bebop muzikusok által csodált Sztravinszkij vagy Hindemith műveire), hanem az európai komolyzene ama avantgárdjára, amely minden konvenció felrúgásán alapult. 1956-ban Marshall Stearns még ezt írhatta: „A jazz a klasszikus zenével megegyező ösvényen halad – az atonalitás kőfala felé –, azonban addig még nagyon hosszú az út” (Stearns 1988: 229).

Kevesebb mint egy évtizeddel később már el is érték a pontot, ahonnan nincs visszatérés, és a kritikai reakció megíjósolhatóan harsány volt: akármilyen ez, nem jazz. A *free jazz* keltette válság ugyanolyan elkerülhetetlen volt, mint amilyen nyugtalanító. A bebop óta a jazztörténet narratívája elkötelezte magát a modernizmus ideológiájának és az ezzel együtt járó folyamatos innovációnak. A bebop maga „mélyen gyökerezett a modernista avantgardizmus retorikájában” (Tucker 1989: 273); és ahogy Ronald Radano rámutatott, az avantgardista Ornette Coleman és Cecil Taylor korai törekvéseit kezdetben lelkesedéssel fogadták (még azok a kritikusok is, akik később ledorongolták őket), pontosan azért, mert úgy tűnt, a fejlődés következő lépcsőfokát mutatják meg, új, kétségtelenül szükséges irányok felé kiterjesztve a bebop örökségét (Leonard Bernstein például Colemant „Charlie Parker óta a jazz legnagyobb újítójának nevezte” [idézi Radano 1985: 73]). Az Ornette Coleman albumain olvasható, önbizalomtól duzzadó, modernista címek (*The Shape of Jazz to Come*, *Tomorrow Is the Question*, *This Is Our Music*) explicitté tették azt az avantgardista érvelést, hogy az övék a jövő zenéje, a „new thing” (valami új). A bebop hitvédőinél sokkal fűgégbben, nyíltan követelték magukénak legitimitásuk forrásaként a teljes tradíciót.

Ennek eredményeként jött létre a jazz történetének új cselekménye. Akár „a jazztörténet whig párti interpretációjának is nevezhetnénk”, hogy a szabadság – annak összes, gazdag társadalmi és politikai asszociációjával együtt – kompromisszumokat nem ismerő célképzetté vált:²⁵

A szabadság keresése ... a jazz kezdetének legelején megjelenik, és mindig újra feltűnik a zene történetének minden egyes növekedési pontjánál. A legkorábbi jazzmuzikusok a dallam, a struktúrák, a ritmus és a kifejezőmód szabadságát érvényesítették a századforduló őket körülvevő zenéjével szemben; Louis Armstrong szimbolizálta a jazzszólisták felszabadulását a húszas évek második felében; Count Basie adta meg a jazzritmus felszabadítását; Parker és Gillespie pedig további, újfajta szabadságot adtak a jazznek (Litweiler 1984: 13–14).

25 A hivatkozás a *The Whig Interpretation of History* [A történelem whig párti értelmezése] című 1931-es könyvre utal, amelyben Herbert Butterfield azért kritizálta a liberális történetírók teleologikusságát, mert ennek következtében úgy tekintettek az emberiség történetére, mint ami kéréletlenül vezet a demokratikus szabadság ideáljához. „A whig történetész képes különböző események között olyan kapcsolatot teremteni, hogy azok a modern szabadság irányába mutassanak... Végős soron ez a módszer oda vezet, hogy az egész történelmi eseménysorra egy bizonyos formát húznak rá, és az egyetemes történelem olyan sémáját hozzák létre, amely kénytelen szépen elrendeződve a jelen irányába mutatni – így a korokon átívelő fejlődés nyilvánvaló elvét fogja demonstrálni...” (Butterfield 1931: 12).

E narratíva szerint a bebop csak egy lépés volt abban a folyamatban, amelyet Treitler „a huszadik századi zenetörténet sztriptíz”-ének (1989: 137) nevezett (a tradíció terheinek fokozatos levetése). A free jazz logikus következmény, a jazz lényegének új eszményítése, amely csak akkor mutatkozik meg, amikor a zenészek megszabadulnak a konvenció üledékétől: populáris dalműfajoktól, hangszereléstől, tonalitástól, a nyugati intonációs rendszerektől, a táncos lüktetés hangsúlyos megszólaltatásától. Nehéz a szabadsággal szembehelyezkedni, különösen, ha a zenei konvencióktól való szabadságot összemossák az elnyomó politikai struktúrák alóli felszabadulással (ahogyan az a zűrzavaros hatvanas években elkerülhetetlenül bekövetkezett).²⁶

Csakhogy a szabadság olyan cél, amit csak megközelíteni lehet. A free jazz, akárhogyan is, nem megfelelő terminus arra, hogy leírja a forrongó tevékenységet a jazzavantgárdon belül, amely kezdettől fogva magába foglalta az új struktúrák megteremtését (pl. zeneszerzés) valamint a szabad improvizációt. Az utóbbi években a modernizmus kényszerzubbonya háttérbe szorult a változatosabb, posztmodern érzékenység javára, amely szerint „minden, ami eddig történt a jazz történetében és történik a jelenben, beleőrölhető a malomba” (Davis 1986: X). Még a kommercializmus tabuját is megdöntötték, amikor az olyan avantgardisták, mint Lester Bowie és Ornette Coleman, a populáris zenéből vett elemeket kezdték (ironikusan és komolyan) fölhasználni. A „szabadság” úgy tűnik, egyet jelent a jazz elfogadott meghatározásai elől való meneküléssel – és ez alól nem kivétel a jazz mint zeneművészet modernista definíciója sem, amely a jazzt az avantgárd felé terelte.

A modernizmustól előli menekülésnek más okai is voltak. Azok a kritikusok, akik óvakodtak az avantgárdot a modern kor legitim jazzstílusaként beállító narratívától, óvatosan megpróbálták átprogramozni az evolúciós modellt, újrarajzolva az innováció és a fejlődés koncepcióit úgy, hogy elkerülhető legyen a „teljes szabadság” mint zavarba ejtő végkifejlet. Az egyik kedvenc kifejezés a *mainstream* lett, melyet először (visszamenőleg) a szvingre alkalmaztak, de csakhamar a zene bármely ágának leírására használták, amely nem volt annyira konzervatív, hogy tagadta volna a további fejlődés lehetőségét vagy kívánatosságát, sem pedig annyira radikális, hogy ellenőrizhetetlen távlatokba juttassa a fejlődést.²⁷ Leroy Ostransky meghatározása az 1977-es *Understanding Jazz*ben jól ragadja meg a kifejezés elnagyoltságát: „A mainstream jazz... egyszerűen a korra jellemző jazz, amely együtt mozog az áramlással, hol nyugodtan, hol zubogva, néha kedvetlenül, de mindig folyásirányba, még ha az nem is észlelhető az adott pillanatban” (Ostransky 1977: 107).

Az Ostransky által rajzolt kép, hogy elnézőn fogalmazzunk, nyitott az értelmezésre. Természetesnek fogadja el a folyamatos haladás szükségét, mint egy patak sodrását. Mégis, furcsa módon a zene maga passzív, csak sodródik e közelebből meg nem határozott külső erővel. A „korra jellemző jazz” feltehetőleg nem a forradalmároké, a hullámkeltőké; de ők szítják fel, hogy leküzdjék alapvető tehetetlenségét, amely a hagyományból fakad. Mindig

26 Stanley Crouch sarkosan fogalmazott (az olaszországi Perugiában zajló Umbria Jazz Festival történetére utalva): „A dallamos, harmonikus, hangszeres tudással előadott zenét az elnyomatás művészetének és a fekete népesség rabszolgasága szimbólumának tekintették, miközben az »avantgárd« opportunistáit a szabadság hangjaiként ünnepelték” (Crouch 1990a: 248).

27 A kifejezést feltehetően Stanley Dance használta először 1961-ben a „szving», avagy »mainstream« fogalomra” hivatkozva (Dance 1961: 13). Kivülálgik a kontextusból, hogy a szving „mainstream” mozgalom helyzetét egyrészt a reakciós New Orleans revival, másrészt a radikális bebop mozgalma között kell elképzelni: „1949 végére a kisegyüttes vált a jazz kifejezésének fő médiumává... akár bluest, dixielandet, mainstreamet vagy modern jazzt játszott” (Dance 1961: 27).

szükség van némi előrelépésre, ami megakadályozza, hogy a jazz összeomoljon saját súlya alatt, és ezt az avantgárdnak köszönhetjük. De a mainstream fogalma köti az ebet a karóhoz: a jazz lényege nem az élcsapatnál található, hanem a hátszágban, a hagyományban. Ebből az is következik, hogy a láng őrzői vannak a legjobb helyzetben, hogy döntsenek a zene jövőjéről. Ostransky szerint „...a mainstream jazz... mindenképpen az új stílusok kiindulási pontja kell legyen”, majd hozzáteszi: „egy stílus fejlődésének megértéséhez, úgymond, a sodrás közepén kell állni és mindkét irányba figyelni” (1977: 107).

A neoklasszicisták szívesen tekintenek mindkét irányba: kényesen egyensúlyoznak a folyamatos újítás modernista ideológiája és a hagyomány elsőbbségéhez való ragaszkodás között. Wynton Marsalis tette fel a kérdést: „Hogyan alakítható ki valami új és lényeges, nem külön és család, amikor nem ismert a jelentése annak, hogy mi a régi?” (Marsalis 1988: 24). Ezen a ponton a klasszicisták és az avantgárd hívei egy hullámhosszon vannak, kevesen hagynák ki Ellingtont, Parkert vagy Monkot, mint alapvető forrást és ösztönzést. Ami megkülönbözteti a klasszicista hozzáállást, az nem annyira a retrospektív alapállás, hanem inkább a múlt idealizált ábrázolásából fakadó kísérlet a jelen zenéjének ormóttan megrendszabályozására. A történelem mesterek nevének hosszú sora, King Olivertől Thelonious Monkig, és a modern zenész felelőssége az, hogy olyan zenét alkosson, amely méltóvá válik erre az örökségre és meg is haladja azt. Minden más – a free és a fúziós jazz is – hamis és sarlatán dolog. A neoklasszicista irányzat a legélesebb kritikát leginkább az olyanfajta könnyű pluralizmussal szemben fejt ki, amely magába foglalná a jazz összes lehetséges meghatározását, és így történetének minden lehetséges narratív kimenetelét.²⁸ Csak akkor lehet visszanyerni és folytatni a narratívát, röviden: visszatérni a „mainstream”-hez, ha visszatalálunk ahhoz a ponthoz, amikor a jazz rátévedt a rossz útra.

Wynton Marsalis figyelemre méltóan erős jelenléte a médiában – mint egy egész fiatal zenészgeneráció szóvivője – azt sugallja, hogy a jazztörténet e szűk, bár fegyelmezett fel fogásának tovább nőhet a befolyása, különösen ott, ahol a jazzt a piacon árult tömegárutól elkülönítve, mint művészi zenét kínálják – fellépő zenekarok által, jazzértelmezési egyetemi kurzusokon és a közösségi PBS rádió- és tévéműsoraiban. Marsalis ügyel rá, hogy a jazzt kulturális örökségként mutassa be, és így – bizonyos értelemben – olyan politikai realitásként, amely teljesen különbözik az európai hagyománytól. Ugyanakkor többszörösen díjazott teljesítménye (mind klasszikus, mind jazzfelvételeivel részesült Grammy-díjban) aláhúzza, hogy a jazz *egy másik fajta* klasszikus zenévé vált. Olyan klasszikus zenévé, mely a fekete kultúrában gyökerezik és tükrözi a feketék értékrendszerét, amely ugyanakkor az intézményesülés során ugyanazokat a mintákat követi a konzervatóriumokban és a repertoárokat előadó együttesek tekintetében, mint az európai eredetű komolyzene; valamint a jazz ugyanúgy megkívánja a zenészeitől, hogy érzékenyek legyenek a múlt esztétikáira, mint az európai típusú komolyzene. A történelmi narratíva sorsdöntő szerepet játszik a kánon kialakításában: a nagy zenészek tisztelet tárgyaként való felmagasztalásában és a hagyományra való érzékenység kialakításában, ami hosszú árnyékot vet a jelenre. A neoklasszicisták céljai akkor teljesülnek majd igazán, amikor a próbatermekben és a hangfelvételi stúdiókban Beethoven és Bach mellszobrai mellett Armstrong és Parker mellszobrai állnak Amerika-szerte.

28 Wynton Marsalis például kirohant azok ellen, „akik a mindenre nyitottságot hirdetik – egy olyan nyitottságot, amely valójában csak lenézést tanúsít a zene és a társadalom alapértékei iránt... Megvetésük az olyan speciális tudás iránt, ami a jazz megteremtését szolgálja, adja nekik a jogalapot arra, hogy azt mondhassák: mindennek megvan a maga helye. A feladatuk azonban éppen az kellene legyen, hogy meghatározzák ezt a helyet – most akkor a WC vagy az ebédlőasztal?” (Marsalis 1988: 21).

A kérdést, hogy „merre tart a jazz?”, általában nyugtalan hangsúllyal teszik fel, mintha csak Monk szavai lennének igazak: „Talán a pokolba.” Monk megvető válasza célba talál. Az, hogy „túlélő” lesz-e a jazz, nem a zenészek ama döntésén múlik, hogy mit cselekszenek. Ők továbbra is zenélni fognak, és az, hogy azt jazznek fogják-e hívni, meglehetősen inkonzekvens módon fog eldőlni. A kérdés inkább az, hogy mire használják fel a jazzhagyományt: a konzervatóriumokban alternatív stílusként a fiatal muzsikusok képzésére, művészeti örökségként, amelyet az afroamerikai kultúra példajaként lehet felmutatni, vagy pedig lemezcégek és koncertrendezők kényelmes marketing-szegédeszközének, amellyel – mint branddel – garantálni lehet a minőséget és a homogenitás bizonyos fokát.

Mint oktató és kutató, én elkerülhetetlenül a két első projektbe sorolva találok magamat, különösen a másodikba. Jazztörténeti kurzusaim célja, hogy büszkeséget oltsak be az etnikailag vegyes egyetemen egy afroamerikai zenei hagyománnyal kapcsolatban, amely minden ellenkező várakozással szemben képes legyőzni a rasszizmus és a közöny gátjait. Ennek érdekében erőteljes segédeszközünké lett, hogy a jazztörténet narratíváját regényessé tettük, és komoly erőfeszítésekre vállalkoztam, hogy ezt valóságossá tegyem hallgatóim gondolkodásában, bevetve minden ékesszólásomat és érzelmemet.

Ezzel együtt tisztában vagyok ennek a narratívának a korlátaival, különösen, mivel afelé tendál, hogy a kulturális jelentés dermesztő uniformitását erőltesse rá a zenére és a jazztörténet kétségtelen tehetetlenségére, hogy az aktuális trendeket világos formákban magyarázza. Forradalom bontakozik ki a jazzben, amelynek okozója nem a stílus valamiféle belső krízise, hanem az új ortodoxiáról (a jazz, mint „Amerika klasszikus zenéje”) folytatott vita. Miközben a jazz egyetemi szakok, zongoristaversenyek, repertoár-zenekarok, intézetek és archívumok anyagává lesz, elkerülhetetlenül másfajta zenévé alakul – egy bizonyos szilárdságot és politikai tiszteletet vív ki, de már nem vesz részt a kortárs jelentésképzésben; többé már nem populáris zene a szó legjobb értelmében. A történeteknek, amelyeket a jazzből konstruálunk, hasonló hatásuk van: minden új tankönyv tompítja az érzékenységünket, „újra elbeszéli a történeteket, ahogy azokat megírták és elbeszélték... csinossá és simává formálják őket, minden érthetetlen részlet eltűnt belőlük a legtöbb csodával együtt” (Ellison 1964: 200).

Közben a zene tovább változik: robbanás zajlik az új technológiák által, felgyorsult a globális interakció tempója, folytatódik az európai klasszikus zene mint minden dolgok mércéjének az eróziója. Az általunk örökölt narratívák, amelyekkel leírjuk a jazztörténetet, tovább őrzik a divatjamúlt gondolkodási formák mintázatát, különösen azt a feltételezést, miszerint a jazz mint művészeti ág fejlődése szükségessé teszi a távolságtartást a populáristól. Ha mi, történészek, kritikusok és oktatók alkalmazkodni akarunk ezekhez az új realitásokhoz, késznek kell lennünk új narratívák konstruálására, hogy megmagyarázhassuk e valóságokat. Ezeknek az alternatív magyarázatoknak nem kell felülírniuk a jazzhagyományt (amúgy sem nagyon lenne igazságos egy olyan narratívát dekonstruálni, amelyet nem is oly régen konstruáltak, különösen, ha ilyen fontos célt szolgál). Mindenesetre eljött az idő egy olyan megközelítésre, amely kevésbé van beágyazva a jazz mint esztétikai tárgy ideológiájába, és pontosabban képes választ adni a történelmi partikularitás kérdéseire. Csak ezen a módon fog tudni a jazz tanulmányozása megszabadulni a saját magára erőltetett izolációtól, és fog tudni részt venni az amerikai kultúra feltárásában más diszciplínákkal együtt.

Fordították *Csernus Szilvia és Zipernovszky Kornél*

Hivatkozott irodalom

- Attali, Jacques (1985): *Noise. The Political Economy of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- Avakian, George M. (1939): Where is Jazz Going? *Down Beat* (szeptember): 9.
- Berendt, Joachim-Ernst (1975): *The Jazz Book. From New Orleans to Rock and Free Jazz*. New York: Hill.
- Berendt, Joachim-Ernst (szerk.) (1978): *The Story of Jazz. From New Orleans to Rock Jazz*. Englewood Cliffs: Prentice.
- Beuttler, Bill (1987): The Jack DeJohnette Interview. *Down Beat* (szeptember): 16–19.
- Blesh, Rudi (1946): *Shining Trumpets. A History of Jazz*. New York: Knopf.
- Boyer, Richard (1948): Bop. *New Yorker* (július 3.): 26–32.
- Butterfield, Herbert (1931): *The Whig Interpretation of History*. London: Bell.
- Collier, James Lincoln (1978): *The Making of Jazz. A Comprehensive History*. Boston: Houghton.
- Crouch, Stanley (1990a): *Notes of a Hanging Judge*. New York: Oxford University Press.
- Crouch, Stanley (1990b): Play the Right Thing. *New Republic* (február 12.): 30–37.
- Dance, Stanley (1961): *Jazz Era. The Forties*. London: MacGibbon and Kee.
- Davis, Francis (1986): *In the Moment. Jazz in the 1980s*. New York: Oxford University Press.
- Davis, Miles és Quincy Trope (2004 [1989]): *Miles: Önéletrajz*. Budapest: Park.
- DeVeaux, Scott (1989): The Emergence of the Jazz Concert, 1935–1945. *American Music* 7(1): 6–29.
- Ellison, Ralph (1964): *Shadow and Act*. New York: NAL.
- Feather, Leonard (1944): Jazz Is Where You Find It. *Esquire* (február 35.): 129–130.
- Feather, Leonard (1949): *Inside Be-Bop*. New York: Robbins.
- Feather, Leonard (1957a): Bebop, Cool Jazz, Hard Bop. In *The Story of Jazz. From New Orleans to Rock Jazz*. Joachim-Ernst Berendt (szerk.). Englewood Cliffs: Prentice, 1998, 96–114.
- Feather, Leonard (1957b): *The Book of Jazz*. New York: Meridian.
- Feather, Leonard (1960): *The Encyclopedia of Jazz*. (Javított kiadás.) New York: Bonanza.
- Giddins, Gary (1988): *Satchmo*. New York: Doubleday.
- Gridley, Mark (1988): *Jazz Styles. History and Analysts*. (3. kiadás.) Englewood Cliffs: Prentice.
- Hawes, Hampton és Don Asher (1974): *Raise Up Off Me. A Portrait of Hampton Hawes*. New York: Coward, McCann & Geoghegan.
- Hobsbawm, Eric J. (1989): Some Like It Hot. *New York Review of Books* (április 13.): 32–34.
- Hodeir, Andre (1956): *Jazz. Its Evolution and Essence*. New York: Grove.
- Jones, LeRoi [Amiri Baraka] (1963): *Blues People. Negro Music in White America*. New York: Morrow. (Magyarul: *A blues népe. Néger zene a fehér Amerikában*. Budapest: Európa, 2007.)
- Kart, Larry (1990): Provocative Opinion. The Death of Jazz? *Black Music Research Journal* 10(1): 76–81.
- Larkin, Philip (1985): *What Jazz. A Record Diary 1961–1971*. (Javított kiadás.) New York: Farrar.
- Levin, Michael és John S. Wilsori (1949): No Bop Roots in Jazz: Parker. *Down Beat* (szeptember 9.): 1, 12.
- Lippégau, Karl (1978): Rock Jazz. In *The Story of Jazz. From New Orleans to Rock Jazz*. Joachim-Ernst Berendt (szerk.). Englewood Cliffs: Prentice, 154–171.
- Litweiler, John (1984): *The Freedom Principle. Jazz after 1958*. New York: Morrow.
- Lott, Eric (1988): Double V, Double-Time. Bebop's Politics of Style. *Calolx* 36: 97–605.
- Mandel, Howard (1984): The Wynton Marsalis Interview. *Down Beat* (július): 16–19, 67.
- Marsalis, Wynton (1988): What Jazz Is and Isn't. *New York Times* (július 31.), Arts & Leisure: 21, 24.
- Martin, Henry (1986): *Enjoying Jazz*. New York: Schirmer.
- McCalla, James (1982): *Jazz. A Listener's Guide*. Englewood Cliffs: Prentice.
- Megill, Donald D. és Richard S. Demory (1984): *Introduction to Jazz History*. Englewood Cliffs: Prentice.
- Merriam, Alan P. és Raymond W. Mack (1960): The Jazz Community. *Social Forces* 38: 211–222.
- Mezzrow, Milton „Mezz” és Bernard Wolfe (1946): *Really the Blues*. New York: Random.
- Miller, Paul Eduard (1937): Roots of Hot White Jazz are Negroid. *Down Beat* (április): 5.
- Miller, Paul Eduard (1945): The Rhythm Section. *Esquire* (január): 86.
- Morgan, Alun és Raymond Horricks (1956): *Modern Jazz. A Survey of Developments since 1939*. London: Gollancz.
- Murray, Albert (1976): *Stomping the Blues*. New York: Vintage.
- Ostransky, Leroy (1977): *Understanding Jazz*. Englewood Cliffs: Prentice.
- Panassié, Hugues (1936): *Hot Jazz. The Guide to Swing Music*. New York: Witmark.
- Panassié, Hugues (1942): *The Real Jazz*. New York: Smith and Durrell.
- Panassié, Hugues (1960): *The Real Jazz*. (Javított kiadás.) New York: Barnes.
- Radano, Ronald M. (1985): The Jazz Avant-Garde and the Jazz Community. Action and Reaction. *Annual Review of Jazz Studies* 3: 71–79.

- Ramsey, Frederic, Jr., és Charles Edward Smith (szerk.) (1939): *Jazzmen*. New York: Harcourt.
- Rosenthal, David H. (1988): Hard Bop and its Critics. *Black Perspective in Music* 16(1): 21–29.
- Russell, Ross (1959): Bebop (1948–49). In *The Art of Jazz. Ragtime to Bebop*. Martin T. Williams (szerk.). New York: Da Capo, 187–214.
- Sales, Grover (1984): *Jazz. America's Classical Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Sancton, Thomas (1990): Horns of Plenty. *Time* (október 22.): 64–67.
- Santoro, Gene (1986): The Spyro Gyra Interview. *Down Beat* (szeptember): 20–22.
- Santoro, Gene (1988): Miles Davis the Enabler: Part II. *Down Beat* (november): 16–19.
- Sargeant, Winthrop (1946): *Jazz: Hot and Hybrid*. (Kibővített kiadás.) New York: Dutton.
- Schuller, Gunther (1968): *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press.
- Schuller, Gunther (1989): *The Swing Era The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press.
- Shih, Hsio Wen (1959): The Spread of Jazz and the Big Bands. In *Jazz. New Perspectives on the History of Jazz by Twelve of the World's Foremost Jazz Critics and Scholars*. Nat Hentoff and Albert J. McCarthy (szerk.). New York: Rinehart, 171–188.
- Stearns, Marshall (1988): *The Story of Jazz*. New York: NAL.
- Stein, Stephanie (1988): Kenny G: Songbird in Full Flight. *Down Beat* (január): 16–18, 48.
- Tanner, Paul O. W. és Maurice Gerow (1984): *A Study of Jazz*. (5. kiadás.) Dubuque: Brown.
- Taylor, Billy (1982): *Jazz Piano. History and Development*. Dubuque: Brown.
- Taylor, Billy (1986): Jazz – America's Classical Music. *Black Perspective in Music* 14(1): 21–25.
- Tirro, Frank (1977): *Jazz. A History*. New York: Norton.
- Treitler, Leo (1989): *Music and the Historical Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tucker, Bruce (1989): Tell Tchaikovsky the News. Postmodernism, Popular Culture, and the Emergence of Rock 'n' Roll. *Black Music Research Journal* 9(2): 271–295.
- Turner, Frederick (1982): *Remembering Song. Encounters with the New Orleans Jazz Tradition*. New York: Viking.
- Ulanov, Barry (1952): *A History of Jazz In America*. New York: Viking.
- Ulanov, Barry és Leonard Feather (1944): Jazz Versus Swing. *Metronome* (április): 22–23.
- White, Hayden (1973): *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. (Magyarul részletek: A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája. In *uó A történelem terhe*. Budapest: Osiris, 1997, 251–278.)
- Williams, Martin (1959): The Funky–Hard Bop Regression In *uó The Art of Jazz*. New York: Oxford University Press, 233–238.
- Williams, Martin (1970): *The Jazz Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Williams, Martin (1989): *Jazz in Its Time*. New York: Oxford University Press.

Diszkográfia

- Coleman, Ornette (1959): *The Shape of Jazz to Come*. Atlantic, SD 1317.
- Coleman, Ornette (1959): *This Is Our Music*. Atlantic, SD 1353.
- Coleman, Ornette. (1959): *Tomorrow Is the Question*. Contemporary, M3596.
- Davis, Miles (1969): *Bitches' Brew*. Columbia, CS 9995/6.
- Davis Nonet, Miles (1950): *Birth of the Cool*. Capitol, T762.
- Hancock Quintet, Herbie (1962): *Takin' Off*. Blue Note, BLP 4109.
- Mingus, Charles (1959): *Mingus Ah Um*. Columbia, CL 1370.
- Timmons Trio, Bobby (1960): *This Here Is Bobby Timmons*. Riverside, RLP 3177.
- Williams, Martin (vál.) (1973): *The Smithsonian Collection of Classic Jazz*. Smithsonian Institution.

Filmek

- Párizs Blues* (Paris Blues). Rendezte: Martin Ritt. USA, 1961.

Federmyer Éva

Millenniumi Budapest és *ragtime*

A faj, a nem és az osztály [rendiség] mintázatai
a korai magyar jazzkorszakban¹

Budapest, Európa legrohamosabban fejlődő városa a 19. század végére modern metropoliszá vált. Magabiztosan és büszkén kívánta megjeleníteni önazonosságát egy olyan nép fővárosaként, amely dinamizmusa hiteles történelmi múltból nyerte erejét. Míg azonban látványos köztéri performanszok gondoskodtak arról a *kitalált hagyományról* (Hobsbawm és Ranger), amely a társadalmi átformálódást természetes folyamatnak tüntette fel egy hősi magyar múlt „organikus” folytatásaként, ugyanennek a városnak másfajta tereiben – kávéházakban, orfeumokban és zenés színházakban – a kibontakozó ragtime-kultúra gyakorta megkérdőjelezte, kiforgatta, sőt olykor a feje tetejére állította a feltartóztathatlannak tűnő nacionalista felbuzdulást annak faji, nemi és rangbéli jegyeivel egyaránt.

Tanulmányomban a millenniumot ünneplő ország fővárosának néhány olyan izgalmas belső ellentmondására szeretném felhívni a figyelmet, amihez segítségül hívom a jazz előhírnökének tartott, afroamerikai hagyományból sarjadó ragtime-ot és annak sajátosan budapesti kultúráját. A honalapítás ezeréves évfordulójának lázában égő millenniumi Budapest ebben a kontextusban egyfelől a magát újradefiniáló büszke nemzettest „szíveként” jelenik meg egy ünnepélyességre törekvő forgatókönyvben, másfelől ragtime-os varieté- (*vaudeville*) színházként, amely utcáival, tereivel és épületeivel a legkülönfélébb szerepeket játszó *testek szcénáját* szolgáltatja. Ez utóbbi értelmezési keretben azt vizsgálom, hogyan konstruálódik meg kétféle férfitest: az egyik a millenniumi felvonuláson, a másik egy – a ragtime kultúrájával átítatott Budapestet elemző – későbbi kritikai írásban, amelyet a zenekritikusi minőségében is kiváló író, Csáth Géza jegyzett. Úgy érvelek, hogy az előbbi a hagyományos magyar férfi maskulinitását hivatott megjeleníteni, utóbbi viszont a ragtime- kultúrának a fősodortól elmozdított alternatíváját, amely egyben a modern Budapest emblematikus másságára is utalt.

Írásomban ezután az orfeumot mint modern, ragtime-mal ragozott városi teret elemzem, amelyben különleges szerep jut az erotizált-racializált női testeknek. Majd a magyar

¹ A tanulmány rövidebb, angol nyelvű változata a *Comparative Hungarian Studies* című kötetben jelent meg (Federmyer 2011).

cakewalkdivattal foglalkozom, tehát azzal a ragtime alapú és afroamerikai eredetű táncsal, amely a korábbi testképzetet felborítva – Budapest és más magyar városok orfeumainak és zenés színházainak köszönhetően – óriási népszerűsége telt szert. Befejezésül a millenniumi Budapest karneváli sokadalmára és a hatalom rasszhoz és nemhez köthető, tehát a fehér, maskulin identitásképződést segítő *másítás* diszkurzív folyamatára fókuszálok. Arra a következtetésre jutok, hogy ez a mássá minősítő, kolonizáló beszédmód a ragtime-kultúrában megjelenített idegen testek kisajátításával igyekezett újrarajzolni saját, hagyományosan önazonosnak vélt, birodalmi ambíciókat dédelgető, férférférfi-uralommal megtettesülő nemzetképét az Osztrák–Magyar Monarchia térképén.

A „millenniumi Budapest” írásomban azt a rohamosan fejlődő és paradoxonokban megjelenő, multietnikus nagyvárost jelöli, melyet egyfelől kirekesztő nemzeti érzemény és birodalmi lelkesültség jellemez, másfelől viszont kozmopolita sokszínűség, városiaság, világra nyitottság, s amelynek legfőbb képviselője a korabeli magyar közép- és felső középosztályt nagyrészt kitevő budapesti zsidó polgárság (Lukacs 2004; Romsics 1999; Szegedy-Maszák 2000; Vörös 1997; Nemes 2005). Az 1873-ban három településből (Óbudából, Budából és Pestből) egyesített, tehát területét és lakosságát illetően is tetemesen megnövelt nagyvárost olyannyira elragadta az 1896-os millenniumi ünnepek és kiállítás lendülete, hogy az eltartott egészen az I. világháborúig, ezzel évtizedekre erősen kontúrozva a város arculatát. Következésképp a millenniumi Budapest megnevezést nem csupán egyetlen év Budapestjére alkalmazom; a kifejezést kiterjesztett értelemben használom egy hosszabb időszakra, amely egybeesik az amerikai ragtime- és cakewalkdivat időszakával a transzatlanti világban. Erre vonatkozóan ragtime-kutatókra támaszkodom, akik egyrészt a ragtime terminus jelentésére, másrészt a ragtime-korszak meghatározására világítanak rá.

A ragtime szót tehát úgy alkalmazom, hogy annak cseppfolyósabb, rugalmasabb határait tételezem, azaz nem szükségszerűen csupán az amerikai Scott Joplin, Joseph Lamb, James Scott vagy éppen a jeles női ragtime-komponista, Vivien Grey által fémjelzett, meghatározott zenei felépítésű és ritmikájú zongoradarabokat értem rajta. Edward E. Berlin jazz-történész szerint ugyanis a ragtime megnevezést a legkorábbi időktől kezdve meglehetősen lazán értelmezték: azokra a fekete amerikai kultúrából eredő vagy ahhoz lazán kapcsolódó, ám határozott szinkópákra épülő zenei formákra vonatkoztatták, amelyek különféle színházi műfajokban jelentek meg, így például a komikus négert (rasszista módon megjelenítő) minstrelszínházban, a vaudeville-ben (varietésszínházban) és az 1900-as években népszerű zenés komédiában, amelyeket tipikusan New York színpadain mutattak be (Berlin 1984: 2). A téma másik tudósa, Burton Peretti a ragtime-ra hasonlóképpen úgy hivatkozik, mint a vaudeville legfőbb elemére, majd hozzáteszi, hogy „a ragtime egészen az 1920-as évekig uralkodó könnyűzenei forma maradt, s számtalan feltámadását követve, az elkövetkező évtizedekben is nagy népszerűségnek örvendett” (Peretti 1997: 12).²

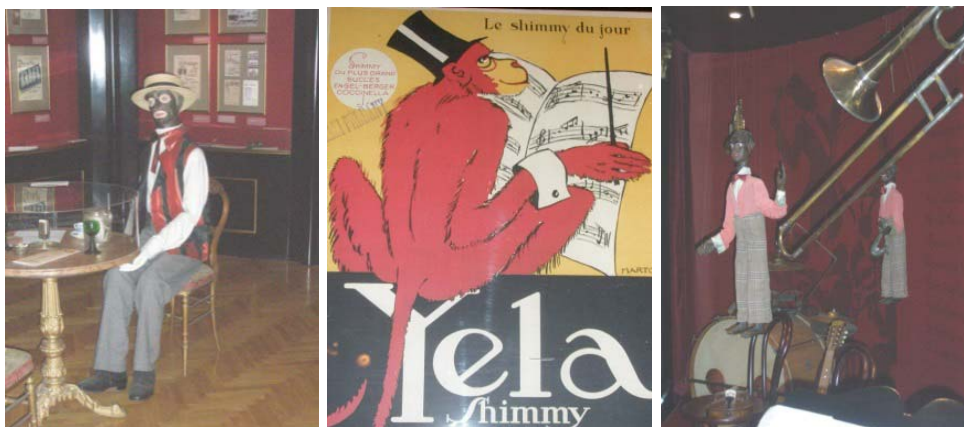
A test terminusát írásomban abból a tudományos kutatásból merítem, melynek meghatározó képviselői Michel Foucault, Susan Bordo, Martha C. Nussbaum, Judith Butler, Jane Desmond, Susan Manning és más olyan kutatók, akik a nacionalizmus, a posztkolonializmus, a társadalmi nemek tudománya (*gender studies*) és a tánctudomány bizonyos aspektusaival foglalkoznak. Írásaikban fontos helyet kap ugyanis az emberi test, amelyet az adott patriarális és heteroszexuális kizárólagosságot parancssá tevő kultúra *scriptje* bonyolult mintáza-

2 A tanulmányban előforduló eredeti angol idézetek magyarítása saját fordításaim.

tokon, ám mégis felismerhető ismétléseken keresztül hív elő, megképezve a természetes és a természetellenes, a normális és az abnormalis, az én és a másik hierarchikus kétosztatóságát.

Tanulmányom nem kíván sem ragtime-történet, sem színháztörténet, sem pedig város-történet lenni: fókusza egyszerre nagyobb és kisebb azoknál. Magyar afroamerikanistaként írással arra törekszem, hogy a ragtime és a cakewalk jelenségét *helyi* értelmezési mezőbe helyezzem, azaz felvázoljam az egyik legkorábbi fekete amerikai kulturális hatás magyarországi jelenlétét s annak összetett hatalmi dinamikáját.³ Remélem, hogy sikerül újraakerez- nem azt a magyar ragtime-felfogást is (noha ezzel dolgozatomban terjedelmi okok miatt nem foglalkozhatok), amellyel a budapesti Petőfi Irodalmi Múzeum sok tekintetben újszerű, ám mégis kínos sztereotípiák ismétlésével egy nevezetes, magyar ragtime-mal foglalkozó kiállításán találkoztam.⁴

1. ábra. Képek a PIM 2006 áprilisától 2007 októberéig tartó
Dzsessz te még az én utcámba! című kiállításáról



Forrás: a szerző felvételei (2007. augusztus 28.)

Budapest fejlődése más európai nagyvárosoktól tanult, tudatos tervezés eredménye volt. Az 1867-es kiegyezést követően id. gróf Andrássy Gyula miniszterelnök javaslatára megszervezett Fővárosi Közmunkák Tanácsának tevékenysége, továbbá 1872-től két egymást erősítő törvény döntő mértékben játszott közre Budapest jelentőségének hirtelen megnövekedésében. Gyáni Gábor megfogalmazásában Budapest növekvő igazgatási függetlensége együtt járt az államtól való növekvő függőségével is, hiszen metropolisszá, sőt az ország fővárosává is vált (Gyáni 2004: 9). Központi jelentősége nem csupán robbanásszerű infrastrukturális fejlődése, hanem a magyar szimbolikus politika tekintetében is előtérbe került. Magyaror-

3 Írásomban, ahol lehet, kerülöm a *néger* megnevezést, noha az 1890–1920-as években az USA kultúrájában ez a szó még távolról sem volt pejoráló. Helyette inkább a későbbi *fekete amerikai* vagy *afroamerikai* megnevezést használok, hiszen a mából beszélek egy – a jazzkultúra megteremtésében döntő szerepet játszó – sajátos történelmi múlttal rendelkező amerikai népcsoportról.

4 Sajnálatos, hogy a nyíltan rasszista és a ragtime, illetve a jazz kultúrájára vonatkozó, helyenként félrevezetően kiállított anyagok a rendezők nem látták el helyreigazító magyarázattal.

szág szíve lett, amely – mint a Benedict Anderson által konceptualizált *elképzelt közösségek* – a kiegyezés után kitartóan foglalkozott önmeghatározásával, sőt azzal, hogy beleírja magát elképzelt történetébe/történelmébe. Ennek fontos mozzanata volt a nemzet testének újratérképezése, amelyben milleniumi történelmi emlékművek és emlékoszlopok emelésével vált láthatóvá egy diadalmas nép folytonos jelenléte hegycsúcsokon és síkságokon egyaránt (Dévény, Zobor-hegy, Munkács, Cenk-hegy, Zimony, Verecke, Gerlachfalva, Pannonhalma, Ópusztaszer, Hősök tere/Budapest stb.). A megkonstruált történelmi jelentőségű helyszínek, mint amilyen Ópusztaszeré, azt jelezték, hogy a magára talált, új, feltörekvő nemzet ősi és hősi múltra tekint vissza; hagyományokban való lehorgonyozottsága, sőt transzcendentális hatalmaktól kapott jogosultsága, melyekről az emlékművek szimbolikája tanuskodott, e vágyat *látszólag* vitathatatlan valósággá materializálta.

A milleniumi Budapestet magát is úgy tervezték, hogy a történelmi újraírást kifejezetten színházi hatásokkal tegyék átélhetővé. E célból kezdtek hozzá a Várnegyedben a Mátyás-templom restaurálásához és a Halászbástya megépítéséhez is. (Ezek azóta is a turisztabiznisz, mely különösen kedveli a színpadias beállításokat, fontos desztinációi.) Schulek Frigyes, aki-nek neve több milleniumi épülethez kapcsolódik, úgy álmodta meg a román kori építészeti elemekkel díszes Halászbástyát, hogy azzal a gótikus Mátyás-templomot építészeti keretbe foglalja, sőt a városképet mint a történelmi emlékezet, folytonosság és a megújulás helyét is dramatizálja (Moravánszky 1998: 76–78).

Am az emelkedett, színpadias hatásaiban egységesíteni kívánt Budapest városi terei valójában tele voltak diszkontinuitással, vagy úgy is mondhatnám, izgalmas ellentmondásokkal, amelyek a dinamikusan növekvő metropoliszt nem csupán egy újraértelmezett, hősi magyar történelem színpadává, hanem egy különleges színházzá is tették, amelyet vaudeville- vagy varietészínháznak is nevezhetnénk. Budapest modern városa mint színház sajátos, állandóan mozgó, urbánus káoszával és látványosságaival együtt méltán vívta ki a modernitás egyik új képviselőjének, a szemlélődő-bámésczkodó, látványokra vadászó *flâneurnek* a csodálatát. A színházmetaforának azonban itt mégis egy másik oldalát kívánom kiemelni; azt, amelyik a legjobbban mutat rá a milleniumi Budapest diszjunktív, széttartó, és ellentmondásokban bővelkedő karakterére. Ahogy a varietészínházak és orfeumok egy sor, egymással sem tematikai, sem formai, sem technikai tekintetben összefüggésben nem álló műsorszámot (bőrleszkjelenetek, zsonglőrszámok, kuplék, cakewalk betétek, bohóctréfák, artistamutatványok stb.) vonultattak fel estéről estére, úgy a milleniumi Budapest is bővelkedett a diszjunktív sokféleségben, sőt kiáltó paradoxonokban, melyeket sajátos racialis és nembéli (*gender*) dinamika jellemzett egy feudokapitalista gazdasági és társadalmi ökonómia keretei közt.⁵

A korabeli fővárosi összeegyeztetetlenségek két tipikus példája a millenniumra tervezett Parlament és a Sugár (mai nevén Andrásy) út. Moravánszky Ákos szerint mindkettő ellentmondásokban bővelkedő városi beruházásnak tűnik a mai elemző számára. A Parla-

5 A 'racialis' (*racial*) jelentése faji, faj(iság)gal kapcsolatos. A terminus valójában biológiai fikcióra utal. A *racialis* az a bonyolult, ellentmondásoktól sem mentes „szociotörténelmi folyamat, amelyben racialis kategóriák képződnek, alakulnak át és semmisülnek meg (Omi és Winant 1994: 55). David Theo Goldberg másfelől azonban arra hívja fel a figyelmet, hogy a rassz/racialis nem csupán társadalmi konstrukció (biológiai fikció), hiszen sok millió ember világban létezésének módját, megélt tapasztalati valóságának ontológiai aspektusát is jelenti. Sőt a racialis földrajzi meghatározottságaival is számolnunk kell. A racialis helyhez/régiókhöz kötött sajátosságait megképző folyamatát Goldberg a *racial regionalization*, azaz a 'racialis regionalizáció' kifejezéssel ragadja meg (Goldberg 2006). A 'racialis' szót magyarul Gera Judit (2012) néderlandista kutató használja posztkoloniális olvasataiban *Az alávetettség struktúrái a holland prózában* című, a kortárs magyar irodalomtudomány kereteit kitágító és szótárát jelentősen megújító kötetében.

ment például mind alaprajzilag, mind pedig az építészeti stílusjegyek tekintetében azt kívánta összekapcsolni, ami valójában összeegyeztethetetlen: egyrészt a demokrácia eszméjét, amelyet a független polgárság jellemez, másrészt a nemzetnek a magyar trónhoz és az Osztrák–Magyar Monarchiához való feltétlen hűségét. A gótikus elemek a korabeli építészeti bizottságnak azt a meggyőződését fejezték ki, mely szerint e stílusjegy tipikusan a demokratikus észak-európai polgárság történelmi hagyománya, tehát implicite kifejezője az építetők feudalizmus-ellenességének. Másfelől azonban a kupolás központi építészeti megoldás a barokk templom-építészetre hajaz, tehát egészen más szimbolikájú, hiszen transzcendentális üzenetet hordoz, amely akár az adott politikai rezsim isteni küldetésére is utalhat (Moravánszky 1998: 69).

A díszes Andrassy út hasonlóképpen tükrözi a millenniumi Budapest ellentmondásait. Az ezredfordulós ünnepekre megépített sugárút, amely elsősorban a párizsi Champs-Élysées mellé kívánt felzárkózni, a város fő artériájának tetszik, amelynek urbanisztikai célja, hogy a város távoli pontjait (Pestet Budával) összekösse. Ám lenyűgöző mérete és a szélén felsorakozó, a magyar elitkultúra büszkeségeit magában foglaló épületei (mai nevükön a Magyar Állami Operaház, a Dreschler-palotában kialakított Állami Balett Intézet, a régi Zeneakadémia, a Magyar Képzőművészeti Egyetem stb.) mély benyomást keltő jelenléte ellenére a sugárút inkább szimbolikus jelentőségű gyakorlati hasznához képest. A Dunát átszelő híd, amely a sugárút folytatása lehetett volna, soha nem épült meg. Az Andrassy út városi főútvonalként azóta is diszfunkcionális, hiszen a legközelebbi híd meglehetősen bonyolultan megközelíthető onnan. A polgárokat szolgáló fontos városi infrastruktúra helyett az Andrassy út tehát elsősorban a hatalomépítés szimbolikus tereinek helyszínéül szolgált, amely egy jól körvonalazható kultúrnemzet képét hivatott megjeleníteni más európai városokhoz (Bécs, Párizs, London) hasonlatosan. További széttartó jelentést hordoz az, hogy az Andrassy út, amely megkomponált súlyával és komolyságával a Hősök terén látható Millenniumi Emlékművel éri el drámai csúcspontját, azzal a Városligettel folytatódott, amelyben a Millenniumi Ezredéves Országos Kiállítás és a századvégi népszórakoztatás lebontható kellékei kaptak helyet.

2. ábra. A millenniumi kiállítás egyik plakátja



Forrás: budapestcity.org⁶

6 <http://budapestcity.org/02-tortenet/1896-orszagos-kiallitas/index-hu.htm>.

A millenniumi ünnepségek és kiállítás egyik fő szenzációja a júniusi 8-i budapesti díszmenet volt, kora reggeltől délutánig izgalomban tartva a várost. A Ferenc József császár magyar királlyá koronázásának évfordulóját ünneplő káprázatos felvonulás a politikai hatalom két kulcsfontosságú helyét kötötte össze, hiszen útvonulát a budai királyi palota és a pesti parlament épülete között határozták meg.⁷ A szervezők a páratlan látványt a sok százezer és sokféle (budapesti, vidéki magyar és külföldi) néző számára úgy tervezték, hogy ezzel bizonyítást nyerjen a nemzet legünnepélyesebb megjelenése a trón előtt az alkotmányos királynak kijáró teljes odaadás jegyében. A hódoló menetben „nyolcvankilenc törvényhatóság bandériuma vonult ki, ami ezer főnyi festői lovasságot tett” (*Vasárnapi Újság*, idézi Varga 1996: 124), kiket a kor egyik krónikása, Kőváry László „ezer évünk mindenikének egy-egy zászlótartója”-nak nevezett (Kőváry 1897: 92). A látvány további emelkedettségét szolgálták az egyházi méltóságok és más notabilitások, akik saját apródokkal díszkocsijaikban csatlakoztak a menethez.

A férfiak hét egész órán keresztül tartózkodtak lóháton, ami tekintélyes időtartamnak számított a nyári hőségben, lévén súlyos történelmi jelmezük mindvégig rajtuk, amit viselniük méltósággal illett. Hiszen, ahogy egy újságíró hat nappal később az események után megállapította: magyar, ló és ünnepi öltözék együvé tartozik, s a magyar férfiaságnak, következésképp a magyar nemzetnek lényegét alkotja:

(...) olyan szemkápráztató fényre, délceg megjelenésre nem is képes más nemzet, mint a magyar. A fényes, festői viselet és a fegyver a magyarnak történelmi tulajdona. Mint lóra termett nemzet ünnepélyes megjelenésében nem nélkülözheti a paripát. A tollas kucsma, a vállra vetett mente vagy kacagány, az egész ötözet, melynek a fegyver elválaszthatatlan része, csak lovon ülve érvényesül igazán (*Vasárnapi Újság*, idézi Varga 1996: 124).

A szerző nemzeti lelkesedésében később arra ragadtatta magát, hogy kijelentse: legyen bár díszmenete más népeknek akár cifrább, azok mégsem érnek fel a magyarral. Mások parádéja csak pusztá színháziasság, mesterkélt fényűzés; mi több, nemzeti karakterük soha nem egyértelmű. Ellentétben a magyarral, hiszen „A lóra ült magyar ember ... rögtön tökéletesen magyar” (*Vasárnapi Újság*, idézi Varga 1996: 124). E kommentár szerint tehát úgymondhatnánk, hogy a magyar történelem formálódását tekintve stratégiai jelentőségű a (fehér, nemesi) férfitest egy különös előadásmódja/performansa lóval, (nemesi) díszruházattal és (fallikus) karddal, hiszen ezek együttese szimbolikusan fejezi ki a hatalom által mozgatott kollektív emlékezet és a nemzeti történelem nemi és rendi logikáját.

A millenniumi díszmeneten szereplő magyar történelmi maszkulinitás a kortársak számára azonban korántsem tűnt oly egyértelműnek és meggyőzőnek. A hagyományos magyar férfiaság konstruált, sőt groteszk voltára egy éles nyelvű nő, Emma asszony (azaz a női álneven író Ignotus Hugo, a későbbi, az irodalmi modernitást fémjelző *Nyugat* zsidó származású főszerkesztője) világított rá élcélődő írásában:

Erről jut eszembe: micsoda szörnyűség, hogy a díszmagyar mentéje nemcsak az utcán, hanem a szobában is kötelező! Ki látott valaha embert, aki télikabátban ült ebédhez és bundában táncolja a dreischrittet! Azok a dicső ősök, akiknek a képeiről e gyönyörű ruhákat föltámasztották, télen nem jártak panyókára vetett mentében, nyáron meg egyáltalán otthon hagyták, a szobában meg természetesen levetették, mutogatván az atilláik gyönyörű brokátját (Ignotus 1996 [1896]: 126).

⁷ A millenniumi ünnepségek alatt két, százezreket vonzó díszfelvonulást rendeztek: az elsőt a kiállítás megnyitása alkalmából májusban, a másodikat júniusban, Ferenc József „1867. évi koronázásának 29. évfordulójára tették, noha osztrák oldalon 1848. december 2-ára, a császár trónra léptére illett emlékezni. Az osztrákok ezért bizonyos értetlenséggel fogadták a millenárius megemlékezéseket” (Gergely 1996: 13).

Emma megfigyelése a férfi hiúságról és anakronisztikus férfiöltözetről nagyszerűen világít rá a millenniumi menet egyik mulatságos abszurdítására, noha azt nagyon is fennköltre tervezték: a Birodalom magyar felében a kivételes történelmi évfordulón a hatalom ünnepleni kívánta önmagát. A vágyott hősi történelmi szereppel összhangban ennél fogva a köztéri demonstráció azt a nyomatékosan feudális és patriarchális jellegű társadalmi hierarchiát képezte le, amelyhez Budapest színházi díszlettel szolgált. Emellett azonban hangsúlyozni szükséges, hogy a millenniumi parádék megkoreografált látványa távolról sem egy olyan feudális társadalom integrált rendszerének mozgásformáját mutatta, amelynek origója az uralkodó személye s legfőbb hatalommal felruházott teste. A dualizmus Magyarországnak millenniumi színházában az „ezredévi ünnepélyek legfényesebb része a korona ünneplése volt, Szent István koronájának közszemlére tétele, körülhordozása, elvitele az országgyűlésre, és azután országos hódolat a korona fölként viselőjének” (*Vasárnapi újság*, idézi Varga 1996: 123).

Ennek az alapvetően patriarchális, feudális társadalmi rítusnak különös magyar színezetét a Magyar Korona sajátos kartográfiái logikára mutató identitáspolitikája magyarázza. A magyar nemzeti szimbolika központi ikonjaként (máig) tisztelt *Sacra Corona* testesítette meg azt a történelmi beágyazottságot, folytonosságot (magyar király az Istvánnak [helytelenül] tulajdonított koronával volt legitimálható), továbbá magyar kiválasztottságot, ami az első magyar király, a később szentté avatott István koronájához tartozó területeket testesítette meg. „Az osztrák–magyar közjogi viták során a Szent Korona-eszmé” – mint Bertényi Iván megállapítja – „a magyar önállóság védelmére is felhasználható volt”; ezt a gondolatot gróf Andrássy Gyula képviselte, mondván, hogy bár a magyar király személye a Monarchiában megszűnt, „a koronában a nemzet királyával egyesült” (Bertényi 1996: 159). A *Sacra Corona* ennél fogva a Kárpát-medencét földrajzi helyként, sőt szent térként jelenítette meg, meghatározva ezzel különleges adottságait, a benne élő uralkodó nép etnikai/raciális misszióját is.

3. ábra. A Waldmann Orfeum



Forrás: theatre database⁸

8 <http://www.theatre-architecture.eu/hu/db/?theatreId=194>.

Ám Budapest nem csupán a sokadalom Koronával egységesített, ünnepélyes tiszteletadásának feldíszített színpada volt a millennium idején. A főváros sok száz kisebb léptékű szórakozás, mulatság és kikapcsolódás színterét is szolgáltatva közttereivel, kávéházaival, orfeumaival és zenés színházaival egyaránt. Műsoraikon ezek rendszeresen – a magyar dallamvilágtól és mozgásformáktól idegen – ragtime-mal vagy ragtime fogantatású zenével, sőt tánccal, a cakewalkkal lepték meg közönségüket. Sőt „reggelték meg” (a *rag up*-ból: tépték darabokra és foltozták össze humorosra) magát az ünnepi hangulatot vagy éppen a hatalom természetesnek, tehát megfellebbezhetetlennek ítélt tereit is.

A korabeli elitkultúra mellett felbukkanó és sebesen tért hódító populáris kultúra látványos budapesti jelenléte számokban is kifejezhető. (A tömegkultúra megnevezést, negatív felhangjait kerülendő, tudatosan elvetem.) A millenniumi ünnepségek időszakájában a fővárosi rendőrségen összesen 223 zenekar regisztrálta magát, 1570 zenésznek adva ezzel kenyeret, a közönség tízezreinek pedig vigadozáshoz jó kedvet. Fontos aláhúzni a jelentőségét annak, hogy a zenészek többsége (997 fő) cigányzenekarokban játszott, de magas volt a katonazenekarokban fellépők száma is (270). Mindennek fontosságát növeli az a tény, hogy pontosan e két formációban játszottak tipikusan ragtime-ot és/vagy ragtime-hatásokat mutató zeneszámokat. A regisztrációt elemezve a másik örvendetes fejlemény a főváros női zenészeinek jelenléte volt, hiszen 21 női zenekar 154 taggal vette ki részét a szórakoztatásból (*Képes Családi Lapok* 1996 [1896]: 297).

A hazaiak mellett a budapesti mulatóhelyek és színházak műsorain nemzetközi híró sztárok is felléptek. A fekete amerikai művészek számából és gyakori, Pestre tervezett turnéiból a német jazztörténész, Rainer Lotz és a magyar színháztörténész, Molnár Gál Péter kutatásai alapján arra következtethetünk, hogy a millenniumi Budapest a korabeli ragtime- és vaudeville-kultúra egyik kulcsfontosságú európai központjává fejlődött (Lotz 1997; Molnár Gál 2001). A rendszeresen visszatérő afroamerikai művészek európai körútjuk során Budapesten a Waldmann Orfeumban, a Somossy Orfeumban (amelyből a későbbi Fővárosi Orfeum, majd Fővárosi Operettszínház lett), a városligeti Ős-Budavárban, az Urániában (a mai Uránia Nemzeti Filmszínházban) és a Parisianában (a mai Új Színházban) léptek fel. A fekete amerikai művészek névsora meglehetősen hosszú, de fontosnak tartom egyesével, a fellépésük idejében használt angol nevükkel felsorolni őket: Arabella Fields, The Black Diamonds, The Black Troubadours, Dora Dean and Charles Johnson (and Company), Hampton and Bowman/Bauman, Lewis Douglas, The Louisiana Amazon Guard és a Douglas and Garland's Negro Opera/Operetta Company. Nekik köszönhetjük ugyanis két kontinens szórakoztató kultúrájának első látványos összekapcsolódását, továbbá azt, hogy a fehérség racializáló, sőt rasszista beszédmódja – az általuk képviselt ragtime-kultúrának köszönhetően – a millenniumi Budapesten (és másutt) fokozatosan megbillenni látszott.

4. ábra. Afroamerikai ragtime- és vaudeville-művészek képei



Passage-Theater: Neger als Tröler,
[die schwarze Quartett, „The 4 Black Diamonds“]



Advertisement for Budapest, Royal Cabinet,
Artisan Revue Budapest, 6/9 1911,
[Der schwarze, Vol. 4, No. 8, 22.11.1911]



Hampton and Bauman
Colored Charakter-Duettists.
Scena Down in Kentucky.
Letztes absolviertes Engagement 2 Monate mit grossem Erfolg:
Berlin, Apollo-Theater.
Monat September:
Budapest, Fővarosi-Orpheum.
Offerten erbeten.



The Louisiana Amazon Guard; probably Vienna, September 1901.
Photograph by G. von der Lippe. Source: Bühne und Welt, Vol. 5, No. 1, 10.10.01, p.7.



Die weiblichen Mitglieder der Garland-Neger-Operetten-Company
(Passage-Theater) [Bühne und Sport, Vol. 9, No. 3, 22.04.09, p.18]

Forrás: Lotz (1997)

Mai szemmel a korabeli transzatlanti utazás, technológiai reprodukció és az árukereskedelem nehézségei ellenére bámulatosnak tűnik az a pezsgés, amit a ragtime kultúrájának gyors elterjedése mutat. Ennek eredménye az is, hogy szinte egy időben jelentek meg ragtimekották az Egyesült Államokban, Nyugat-Európában és az Osztrák–Magyar Monarchiában (ezen belül Budapesten), melyekből az első ragtime-ráadásokat játszották a népszerűségüket növelni kívánó katonazenekarok. A ragtime (és a ragtime-vonatkozású számok) magyarországi hangrögzített megjelenése szintén katonazenekarokhoz fűződik: az afroamerikai zenei forma európai népszerűsítésében kulcsszerepet játszó amerikai Philip Sousa (korabeli magyarosított nevén: Sousa János Fülöp) katonazenekarának *The Washington Post* (1889) című ünnepelt indulóját az Első Magyar Hanglemezyár (1908/1909–1913) egyik legkorábbi lemezére a császári és királyi „Probszt báró” 51. gyalogezred zenekara játszotta fel (Simon Géza Gábor és Wolfgang Hirschenberger [1999]).⁹ A katonazenét szolgáltató cigányzenekarok – amelyek repertoárja olyannyira széles volt, hogy abban megtalálhatók voltak polkák, keringők, *coon song*ok, azaz déli, fekete amerikai dalok – ragtime-okat és ragtime-vonatkozású kuplékat is megszólaltattak.¹⁰ A cigányzenekarok közönsége egyszerű emberektől a felsőbb osztályokhoz tartozókig szinte mindenkit magában foglalt, előadásaitak pedig köztereken, közparkokban, kávéházakban, továbbá divatos szalonokban, kaszinókban vagy rangos bankettekben egyaránt szívesen hallgatták.¹¹ Néhány cigány zenész különösen nagy megbecsülésnek örvendett, mint például Berkes Béla, akit a király udvari tánczenészévé neveztek ki.

5. ábra. A ragtime magyar népszerűsítésében fontos szerepet játszó
Bunkó Feri cigánybandája



Bunkó Feri fívós hangszereket is használó cigányzenekara

Forrás: Simon (1999: 19)

9 Kifejezett ragtime-ot Sousa katonazenekara csak ráadásként játszott. A korai ragtime-felvételek közül kiemelném Vivien Grey Náni, Náni címen magyarított ragtime-ját 1905-ből, amelyet a magyar királyi I. honvéd gyalogezred játszott lemezre (Simon és Hirschenberger 1999).

10 A *coon song* megnevezés meglehetősen rasszista felhangú a fekete amerikai gúnyoló név használata miatt, de a történeti hűség kedvéért elkerülhetetlen, hogy használjam.

11 A fennmaradt korabeli ragtime-hoz kapcsolható, magyar zenei felvételek között szintén szerepelnek cigán zenészek: az afroamerikai Irving Berlin *Alexander's Ragtime Band* című számának magyar változatát, a *Medvetáncot* például Berkes bandája tette népszerűvé; e cigányzenekar megbecsültségét jelzi, hogy két ünnepelt színészcsillagot, Solti Hermint és Király Ernőt kísérik 1912-es felvételükön (Simon és Hirschenberger 1999).

A ragtime pesti kultúrájára és újdonságára elsők közt figyelt fel az orvos-író-zenekritikus Csáth Géza a *Nyugat* 1909/7. számában megjelent *A pesti dal* című rövid írásában. Ebben érezhető izgalommal vázolta fel észrevételeit az új pesti nyelv és az új pesti dal kialakulásáról, sőt összekapcsolódásáról többek közt a kor elsőrangú íróinak, költőinek és zeneszerzőinek (Molnár Ferenc, Heltai Jenő, Szép Ernő, Gábor Andor, Szirmai Albert, Kálmán Imre, Weiner István, Zerkowitz Béla) köszönhetően. Az újfajta kabarészámok, sőt politikai kuplék – olvasatában – egy alapvetően átforgató világváros felforgató, eklektikus hangjai, melyek jellemzői „a csibész-hangulat és csibész-gondolkodás, a pesti kedélyességnek stilizálása és szinte kegyetlenségig pointírozott, a szándékos, de éppen ezért művészi ordinarésága”. A szerzőt lenyűgözi a kabarék és orfeumok világából a pesti utcákra áradó új pesti dal zenei idegensége és frivolsága, melyet felváltva nevez amerikaiásnak, franciásnak és cigányosnak. Olvasatában a pesti dal jellemzője a korábban aggályosan egymástól elválasztott kultúrák keveredése, irányadó értékek kiforgatása, az összeegyeztethetlenségek karneváli hangulata:

A pesti dal, ami a muzsikát illeti, pont megfelelője annak a speciális pesti *irodalomnak*, amely a fővárost felfedezte. Valami kasírozott, stilizált cigányosság van benne, a városligeti hinták sípládáinak jellegével. Valami franciás sikk, valami fővárosi szegényes fényűzés, ugyanaz, amit szegény és csinos masamód-lányok jó cipőin, izléses kalapjain és öntudatos affektált járásán csodálhatunk. Valami nekikeseredett züllöttség és fölényes fásultság, ami az élet lélekvesztettjeit, a művészeket jellemzi. Valami léha lenézése a nemes férfias nagy akarásnak és kimosolygása mindennek, amit a közönséges ember komolyan vesz (Csáth 1909).

A szerző megfogalmazásában a pesti dal tehát felforgató erejű, hagyományokat, megszokásokat és elvárásokat sutba dobó, tiszteletlenségeivel és mámoros határáthágásaival magával ragadó városi kifejezésforma. Majd a még pontosabb meghatározás érdekében cikke végén Csáth újabb definícióval él. A pesti dalt társadalmi nemmel (*gender*) ruházza fel, azaz fiatal, tízéves fiúval azonosítja:

A pesti dal eszerint megszületett, él. Még alig tíz esztendősen ugyan, lehet, hogy annyi sincs, de kemény legény.

Nyurga, sápadt fiú. Talán törvénytelen gyerek! ... A ruhája rongyos, de a mágnások vagy a nagystíliú gazemberek grandezzájával viseli. Szereti és megveti az életet. A mosolya keserű és a nevetése kissé erőltetett. De megél a jég hátán is – ez bizonyos (Csáth 1909).

Ebben a megfogalmazásban a fekete amerikai ragtime-hagyományból származó, csibészesen szemtelen zene, ami Budapest eklektikus, bricolage-szerű kultúrájának világvárosi terében pesti dalként formálódott újra, egy fiúban testesül meg. Ez a határátlépő zenei forma ugyan „törvényen kívüli”, mint Csáth kamasz fiúja, ám éppen mássága okán ereje, népszerűsége feltartóztatathatatlant. Ez a fiú nyurga, sápadt és – mondhatnánk, a díszmagyarba öltözött milenniumi daliával ellentétben – feltűnően rosszul öltözött, mégis szinte arcátlanul öntudatos („A ruhája rongyos, de a mágnások vagy a nagystíliú gazemberek grandezzájával viseli”). Az életet sokféleképpen éli („Szereti és megveti az életet. A mosolya keserű és a nevetése kissé erőltetett”), hiszen megszokások és társadalmi elvárások többé gúzsba nem kötik („Valami léha lenézése a nemes férfias nagy akarásnak és kimosolygása mindennek, amit a közönséges ember komolyan vesz”). Összegezve: fiúsított pestidal-értelmezésével és optimista hangjával Csáth cikkének vége a magyar jazz korai korszakának modernizálódó Budapestjét látszik új-

rakeretezni, sőt egy újfajta maskulinitást is körvonalazni. Miként az idegenséget befogadó, sokféle világra nyitott magyar metropolisz – melynek hangja a ragtime-ből kisarjadó pesti dal –, a törvényen kívüli kamasz fiúban testet öltött új, alternatív férfiasság is nagy reményű, sőt minden nehézséggel dacolva „a jég hátán is megél”.

Az idegenből jövő és idegenségét megtartó, de egyre népszerűbbé váló pesti dalt – ha nem is a Csáthtal mérhető eredetiséggel – a pesti orfeumok is lelkesedéssel üdvözölték: kereskedelmi vállalkozásuk sikere jelentősen függött a műsorukon fellépő új ragtime-számok sikerétől.¹² Az orfeumnak a magyar kultúrában szokatlannak vélt világát – az idegenséget ünneplő Csáthtal szemben – egy korabeli megfigyelő azonban meglehetősen malíciával így kommentálta:

Az orpheum a legellentétebb tényezők összeházasodásából született. Az ó-világ kezét fog benne az új-világgal, a francia szellem párosul a yankee szellemmel. Gerjesség és otrombaság, az érzékek csiklandozása és a nevető izmok legdurvább ingerlése hivta életbe az intézményt és uralkodik a műsor összeállításában. A gerjesség a francziáktól való, az otrombaságot az amerikai szellem szállítja. Az érzékek csiklandozása gallus találmány, a nevető izmoknak a yankee szellem szülöttjei adnak dolgot. Egészében véve café chantant-ba oltott circusi bohóckodás (Salgó 1996 [1896]: 302).

Az újságírói egyszerűsítésektől és szenzációhajhász fogalmazásmódtól eltekintve Salgó Ernő kultúrbarbárnak megrajzolt Amerika-képe tipikus példája annak az európai fölényeskedésnek, amitől a magyarok sem maradtak el. Eszerint tehát a mindenhol és mindenkor vulgáris amerikai éppen azzal ér el komikus hatást, hogy „megreggeli” a kultúrákat. Ám a magyar ragtime korai kottapiaca is merített ebből a „yankee szellem”-ből.

6. ábra. Az afroamerikai Bob Cole ragtime-jának magyar kuplévá alakulása



Forrás: Simon (2007: 48)

¹² Az orfeumok olyan zenés, varietéműsorral rendelkező szórakozóhelyek voltak, ahol előadás közben a közönségnek ételt és italt szolgáltak fel.

A fenti kotta kiadója, amely a korszak egyik híres amerikai ragtime-jának magyar kupléváltozatát reklámozta, a kiadvány fedelén szereplő reklámszövegben ugyanis nem talált kivetnivalót abban, hogy egymással össze nem illő neveket és tartalmakat fésüljön össze. A fekete amerikai szerző, Bob Cole dalát (amely a fekete amerikai duó, Johnson and Dean műsorából vált Pesten népszerűvé) yankee nótának nevezi, noha az amerikai négert „otthon” senki nem azonosította a jenkivel, hiszen ezt a nevet fehér amerikaiakra (pontosabban a keleti partvidék kifejezetten fehér bevándorlóira és leszármazottaira) alkalmazták; továbbá e pesti változatban a dal és vágy tárgyát a – korai magyar divatnak megfelelő, fodros ruhát és pántos cipőt viselő – szőke hajú, fehér nő testesíti meg. De Salgó újságírónak az európai magaskultúra fellegvára nem is Budapest, hanem Párizs. Bárdolatlanságukat tekintve ugyanis hasonlóság – véleménye szerint – az orfeumokkal jellemzett Budapest és az amerikai városok közt található, lévén mindkettő jellemzője az etnikai/raciális és osztálybeli „kevertség”:

A fokozhatatlan trágárság és az elemi közműveltséget jellemző durvaság adja meg az orpheum ismertető jelét, de ez adja meg Budapest jellegét is. És itt van a kapocs, a mi összefüzi a fővárost az orpheummal, szellemének ez idő szerint legtökéletesebb szülőttével. A mi fővárosunk rokon az amerikai városokkal, szintoly gyorsan nőtt ki a földből, szintoly gyorsan népesedett be és közönsége szintoly kevert. Túlnyomó az erőszakos és durva „struggle for life”-erek száma, ezek találnak gyönyörűséget a hasrengető vagy idegizgató durva mutatványokban (Salgó 1996 [1896]: 305).

Ellentétben a fintorgó Salgóval, egy másik kommentátor viszont a pesti orfeumok gazdag, egyre javuló programjait dicsérte, melyek – a külföldi orfeumokkal ellentétben – konkurálnak a színházakkal (Kerekes 1996 [1896]: 298). Ám rosszallta, hogy nem eléggé magyarok. Ahogy helyeslően megjegyezte, Budapest sokat tett annak érdekében, hogy nyelvében magyarosodjon, „de karakterében még mindig idegenszerű”. A túlbuzgó nacionalista politikussal, Rákosi Jenővel ezért egyetértett abban, hogy a vonakodó budapestieket csellel kell bevenni:

mulatozása közben kell megrohanni magyar szellem produktumával ezt a fővárosi közönséget, hogy kivetkőzzék kozmopolita mivoltából. Mulatozása közben fogékony, gyönyörködése közben kapacitálható, és akarva, akaratlanul meghajol a magyar géniusz előtt (Kerekes: 1996 [1896]: 298).

Visontai Soma parlamenti képviselő még ennél is továbbment: az orfeumokat és a kávéházakat parlamenti felszólalásában egyenesen azzal vádolta meg, hogy azok a zsidó „ghetto szellem” melegágyai, amiket még az asszimilált budapesti zsidóság is rosszall. Végül kifejezte reményét, hogy a közelgő millenniumi ünnepek nagyobb lendületet adnak a törvényhozás asszimilációs törekvésének Budapesten is, ahol feltűnő a lemaradás; itt ugyanis fejlődést

[n]em tapasztalhatunk igen sokféle összefüggő tényezőknél fogva, és ezek közt, méltóztassanak elhinni, igen sok része van ghetto szellemű chantantoknak, Folies Capriceknek, Imperialoknak és egyéb orfeumoknak. ... És t. képviselőház, én úgy fogom fel a magyar kormánynak a kulturális misszióját, hogy mindenre való tekintet nélkül ő neki ebből a fővárosból magyar fővárost kell csinálni, oly fővárost, amely minden izében, külső megjelenésében, alakjában, felfogásában, irányában is tősgyökeres magyar legyen (*Egyenlőség* 1996 [1896]: 300–301).

Visontai és politikustársai nyomására a főváros rendőrkapitánya, Rudnay Béla ezért elrendelte, hogy az orfeumi előadások felének mindennap magyarul kell elhangzania. Ám a kor-

mányzati befolyás és a nyelvszabály bevezetése ellenére tulajdonosok és igazgatók a hatalmat könnyen kijátszották. Programjaikat úgy tervezték át, hogy a műsorok magyar felét a gyéren látogatott délutáni időszakban adták elő, az idegen nyelvű felét viszont este, amikor rendszerint telt házas előadásokkal számoltak.

Túl azon, hogy etnikai-nemzeti csatározás tárgya lett, az orfeum kezdettől fogva más identitáspolitikai játszmák színteréül is szolgált. A ragtime-ra, kupléra táncoló, éneklő női előadóművészek testüket színpadon újraalkotva erotikus vágyak keltésével elsősorban a túlnyomórészt férfi közönséget célozták meg. Doreen Massey és a Gillian Rose-Alison Blunt által szerkesztett kötet feminista tudósok által írt tanulmányaiból merítve azt állíthatjuk, hogy az orfeum olyan konstruált nemi (*gendered*) térként funkcionált, amely – az egyébként nem mindig azonosítható – *másik* testét szabályozva és átstilizálva azt egyértelműsítette és az erotikus-kulturális fogyasztáshoz felismerhetővé tette.

7. ábra. Az Oroszi Caprice műsorlapja



Forrás: OSZK Színháztörténeti Tár¹³

Az orfeumok világa Gillian Rose megfogalmazásában olyan társadalmilag „átlátszó tér” (Rose 1993: 40), amely jellegzetes szexuális és genderdinamikával rendelkezik; működés-módjához tartozik, hogy hagyományos maskulin érdekeket és elvárásokat szolgálva normalizálja „freak”-ké, tehát furává, sőt esetenként szörnyszülötté a terében fellépő fehér és

¹³ <http://dka.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=002960>

fekete szórakoztató testeket. A budapesti orfeumok nagyrészt férfiakból álló közönsége azonban semmiképpen nem mondható homogénnek; nem csupán azért, mert ezek a férfiak több társadalmi osztályból és foglalkozási területről jöttek, hanem azért is, mert a magyar osztályszerkezet a férfielvezeteket is rangsorolta: vagyonos kisebbségre és kevés pénzü többiségre. Az orfeumok közönségének kisebbségét kitevő felsőbb osztálybeliek közül – mint ahogy a szemtanú megjegyezte – a gazdag öregurakat, csakúgy, mint a vagyonos apák fiait, ugyanis nem az előadások, hanem a kicsapongások vonzották, s ez volt „a földolog, a mi az orpheummal kapcsolatban van és a mi az előadás után következik”. A közönség zömét kitevő tízezrek viszont „a kishivatalnokok és a kereskedősegédek, egyszerű polgárcsaládok és kisebb-nagyobb iparosok [voltak]. Számukra az orpheumi műsor a multságok koronája; a mi az estét megelőzi, az a munka, a mi az előadásra következik, az zárva marad előttük” (Salgó 1996 [1896]: 304–305).

Bár a szórakozásnak nem teljes spektruma, a budapesti orfeumi szolgáltatások egy része (a vacsora és a műsor) ugyanazzal a jeggyel tehát megvásárolhatóvá vált minden férfi számára. Mindez arra hívja fel a figyelmet, hogy az orfeum bizonyos értelemben úgy értékelhető, mint a modernizálódó Budapest jellegzetes társadalmi tere, amely egyben rámutat a többi modernizálódó európai városhoz hasonló, társadalmi nemmel erősen átítatott vonására is, továbbá a modernitáson belül a térbeliség és a társadalmiság belső összefüggéseire. Doreen Massey megállapítása e ponton különösen fontosnak látszik ahhoz, hogy segítségével újraláttassam a modernizálódó Budapestet mint társadalmi nemmel meghatározott teret: „A térbeli és társadalmi újrászerveződés, továbbá a városi élet felvirágzása elemi feltétel volt egy új korszak beköszöntével. Ám ez a város genderrel áthatott (*gendered*) volt. Sőt úgy volt nemileg átfórmálva, hogy az pontosan mutatott rá a térbeli szerveződésre” (Massey 1994: 233). Erről a nemileg megképzett térről Massey azt is megjegyzi, hogy a modern város, amit „a modernitás hajnalát tárgyaló lelkes írók ünnepelni szoktak, valójában a férfiaké volt. A sugárutak és kávéházak, még nyilvánvalóbban az éjszakai mulatóhelyek és a bordélyházak, mind férfiak számára léteztek – a nők, akik ezekben megfordultak, a férfifogyasztást szolgálták” (Massey 1994: 234).

A város mint közösségi terek nemileg átírt hálózata tipikusan a tömegben báméskodó, újdonságokat kereső *flâneur*é, akár az utcán, akár az orfeumban, noha mozgékonyágát ez utóbbiban megvásárolt helyhez (székhez) kötöttsége némileg korlátozta.¹⁴ Ám lényegét tekintve még így is ő volt a megfigyelő és nem a megfigyelt. A *flâneur*t mint egyértelműen és félreérthetetlenül maskulin egyént „a tekintet egyirányúsága és irányultsága” határozta meg (Massey 1994: 234), akinek erotizáló tekintete (és az ezt kiszolgáló korai modern szórakoztatóipar) hozta létre a *nőt* az orfeumban. Úgy is mondhatnánk, hogy az orfeum közönsége bizonyos fokig mind *flâneur*ként viselkedő néző volt ebben a modern, de társadalmi nemét tekintve a hagyományos kétosztatúsághoz ragaszkodó, átlátszó térben, ahol (az öt kiszolgáló előadóművész segítségével) karikatúraszzerűen leegyszerűsített testeket képzett (és kapott). Az ennek nyomán létrejött egzotikussá és erotikussá „másított” testek (főként a kóristanőké, énekesnőké, szólótánconőké, kabarészínésznőké) – mint amilyen a korabeli híres fekete nőikon, a Párizsban hírnevet szerzett Josephine Bakeré – elragadóan különlegesnek, erotikusan izgatónak, sőt fajilag izgatónak tündek.

14 Ez a csoport korrelál a Salgó által naiv báméskodókként leírt kíváncsi orfeumlátogatókkal (Salgó 1996 [1896]: 305).

8. ábra. Josephine Baker mint „Afrika”



Forrás: fanpix.net¹⁵

A maskulin tekintet irányultságát kiszolgáló orfeumok és színházak megkonstruált terében a modern táncművészet Budapestre látogató első amerikai képviselői – hiába a szórakoztatóhelyek standard nőképétől való radikális másságuk – a nézők legtöbbje számára szintén erotikus tárgyként tűntek fel. Saharet/Clarisse Campbell, Loie Fuller, Isadora Duncan és Maud Allan a női testet úgy fogalmazták újra, hogy abban megtestesüljön a modern nő önbizalma, testének megbecsülése és különleges kifejezőereje. Az új női mozgásművészet (fehér) amerikai úttörői koreográfiáiban föllelhető volt az első hullámos feminizmus értékrendszere, mint a magát nyíltan feministának valló Isadora Duncanéban. Ezek a művésznők arra törekedtek, hogy a hagyományosan korlátozott és irányított női mozgáskultúrát felszabadítsák az orfeumokban elvárt erotikus szerep és a balettszínházakban megkívánt önsanyargató kötöttségek alól. Fuchs Livia megfogalmazásában:

a táncot művészetként felfogó újítók elkerülhetetlenül balettelenesek lettek, hiszen a saját kiürült konvencióitól szabadulni képtelen színpadi tánc, a balett-tradíció ellen lázadtak. Ugyanakkor a népszerű, szórakoztatóipari közeg ellen is tiltakoztak, mint a színpadi tánc másik lehetséges megjelenési formája ellen (Fuchs 2007: 17).

¹⁵ <http://fanpix.famousfix.com/gallery/josephine-baker/p12626294>.

A táncművészet nemi normativitásának és mozgáskonvencióinak újrarajzolásával az emancipált női testet kívánták színpadra vinni; azt, aki többé már nem férfitekintet és fogyasztás tárgya, hanem az önkifejezés és szimbolikus kommunikáció alanya.

A századforduló Budapestjének közönsége azonban nem volt felkészülve ekkora fordulatra. Néhány magyar nézőtől, mint a később híressé váló modern táncművésztől, Dienes Valériától eltekintve, a publikum a modern tánc első női képviselőit izgalmasnak, sőt izgatónak találta, ám távolról sem művészi újdonságuk okán.¹⁶ Isadora Duncan azért keltett feltűnést, mert harisnya és cipő nélkül táncolt, Maud Allanról azt suttozták, hogy anyaszült meztelenül lépett színpadra, Saharet táncstílusát pedig a sajtó kifejezetten erkölcsstelennek ítélte. Még a radikális eszméiről és bátor költői újításairól ismert, cakewalkot kedvelő Ady Endre is egy alkalommal némi kétélúséggel hangjában azzal fordult Jászai Marihoz (akit mélyen megérintett Isadora Duncan táncelőadása), hogy megkérdezze: „Nem gondolja, hogy ezek a mezítlásos csodák ferde útra terelik, megrontják a közönség ízlését, mely eddig kielégítést talált a komoly drámai művészet gyönyörűségében?” (idézi Fuchs 2004: 15).¹⁷

A modern táncot azonban nem csak fehér táncosnők hozták Amerikából, hanem afroamerikai táncosok is, mint például a Johnson és Dean páros vagy a Louisianai Amazon Gárda (The Louisiana Amazon Guard), akik óriási meglepetést okoztak fekete amerikai ragtime-ra táncolt, szokatlan mozgáskultúrát megjelenítő cakewalkelőadásaikkal. Szemben a korai európai társastáncokkal (amelyek alapelemei a „zárt” testtel végzett lépések, elegáns szökdecselek és egyre bonyolultabb alakzatok formálása, mint a quadrille-ban) vagy a későbbiekkel (mint a keringővel, mely szinte parketta felett úszó, még szigorúbban zárt testtartást követelt), a fekete cakewalkot járó táncos teste „nyitott” és „földközeli” volt. Teste lazán hol hátra-, hol előrevetődött, felső- és alsóteste izoláltan mozgott, hiszen csipők, karok és lábak látszólag önálló életet éltek. A fehér euroamerikai táncművészetben megjelenő fehér test zárt morfológiájával szemben, melyben élesen elhatárolt a felső- és alsótest, az afroamerikai cakewalktáncos teste többszörösen osztott, tehát szabadon mozgó, nyitott volt; nem a föld fölé, hanem éppen a föld felé irányult, szinte a talajba fúródni látszott.¹⁸ Mindezek együttesen csiklandóan furcsa, erotikus, sőt groteszk mozgásnak tűnhettek a századforduló magyar nézők számára. Ha a társadalmiság – mint Massey-től tudjuk – korrelál a térbeliséggel és „nyílnak és szabadnak lenni annyit jelent, mint kitakarva és sérülékenynek lenni” (Yi-Fu Tuan 1977: 54), akkor a cakewalker „illetlenül” szabad és nyitott teste a korabeli nézőket érthetően erős érzelmekre ingerelte. Az orfeum politikája, amely a groteszket és az erotikust célozta meg, alapvetően különbözött a nemzeti érzelmű magyar felső osztályok 1840-es évekbeli táncparkettjének politikájától, amelyre az orfeumi idősebb úri közönség még emlékezhetett (Nemes 2010: 803).

16 Dr. Dienes Valéria filozófiai rendszerét dolgozta ki annak a modern táncművészetnek, amelynek az orkesztika nevet adta posztumusz megjelent művében: *Orkesztika – mozdulatrendszer* (1995). Legutóbbi kiadvány, amely e tárgyban írt tanulmányait közli Dienes munkásságának méltatásával együtt: *A Tánc reformja „a mozdulatművészet vonásában”* (Dienes et al. 2016).

17 Fuchs Livia idéz néhány helyeslő, sőt lelkes értékelést is művelt értelmiségiek, illetve írók tollából, pl. Bródy Sándorét és Lovag Ádámét (Fuchs 2004: 8, 9).

18 A cakewalk illusztrációjaként ajánlom a Library of Congress archivált anyagai közül a Katherine Dunham és társulatának 1942–44 közötti előadásaiból összeállított videót: *Selections from the Katherine Dunham Collection*: <https://www.loc.gov/item/ihas.200003812/>.

9. ábra. A cakewalk utazása az amerikai Délről az európai báltermekbe és az amerikai Katherine Dunham táncársulatába



Források: *The Philadelphia Dance History Journal*;¹⁹
 Simon (1999: 6); Library of Congress: Selections from the Katherine Dunham Collections²⁰

¹⁹ <https://philadancehistoryjournal.wordpress.com/tag/primrose-west/>.

²⁰ <https://www.loc.gov/collections/katherine-dunham/?st=slideshow#slide-9>

Az amerikai Dél aratási ünnepein táncolt cakewalk az Egyesült Államokban 1895 és 1905 között vált népszerű társastánccá, majd később, 1915 körül az Atlanti-óceán mindkét partján újraéledt, hogy második virágkorát élje. A cakewalkban az afrikai táncművelésre visszavezethető testtartás és mozdulatsor euroamerikai társastáncok elemeivel keveredett parodisztikusan eltúlzott gesztusokkal, amelyekkel fekete rabszolgák gúnyolták ki a fura európai táncokat lejtő fehér gazdáikat.²¹ A cakewalk eredetileg karneváli szabatszáncra és gúnyolódásra (a fehér hatalom szó szerint vett mozgásformájának kiforgatására) irányult, majd a századforduló amerikai és európai zenés színházainak ünnepelt színpadi táncává és fehér amerikai és európai úri szalonok kedvelt társastáncává alakult. A cakewalk páratlan transzatlanti karrierjének története nem csupán horizontális (Amerikából Európába történő) transzatlanti utazás, hanem vertikális társadalmi mozgás képét is mutatja a társadalom legalsó (az amerikai fekete rabszolgák) szintjéről a legmagasabbikba, a fehér felsőbb osztályok és az európai arisztokrácia köreibé. Emellett a cakewalk dinamikáját kezdettől fogva meghatározta a racialis hitelességgel való játék és identitáspolitika (Ilyenek a fehérek! Ilyenek a feketék!).²² Az amerikai minstrelszínházak és varieték műsoraiból jól ismert fekete amerikai művészek európai turnéikon előszeretettel adtak elő ilyen racialis hitelességet felkicicelő, de neveltségessé is tevő cakewalkszámokat is, melyek furcsaságain a fehér közönség kedvére szórakozhatott.

A cakewalk az 1900-as években hódította meg Európa táncparkettjeit, köztük annak a szombathelyi szállodáéknak is, ahol 1904 szilveszterén – a helyi újság tudósítása szerint – „[m]időn a jókedv elérte a delelőpontot, még a kék-vókot is elkövezték” (Bozzai 2004). A korabeli cakewalklás természetesen elérte a budapesti orfeumokat és zenés színházakat is, melyek arra törekedtek, hogy műsoraikon a közönség által oly kedvelt fekete tánc is szerepeljen.²³ Magyar népszerűségére jellemző, hogy még a kor híres színésznőjének, Fedák Sárinak a karrierjét is jelentősen befolyásolták cakewalkelőadásai, különösen az 1912-es – az angol Sidney Jones *Géza* című – darabjának zenei betéteként a Király Színházban. Ekkor – jellemzően a kor és a cakewalk eklektikus szellemiségére – Fedák az amerikai Irving Berlin *Alexander's Ragtime Band* című ragtime-jának magyarított változatára, az eredeti darab szereposztásának megfelelő jelmezben, azaz japán kimonóban járta Rátkai Mártonnal a cakewalkot a nézők óriási örömeire (Simon 1999: 35).

21 Az amerikai Délen a rabszolgatartók cakewalkversenyeket is rendeztek rabszolgáiknak, ahol nem csak süteményt (cake-et), hanem akár értékeesebb jutalmakat is nyerhettek.

22 Úgy tűnik, a cakewalknak is megvan a maga identitáspolitikai dinamikája az afroamerikai kultúrában. Míg a századforduló Amerikájában a fekete értelmiség elítélte (elsősorban a feketéket gúnyoló-leegyszerűsítő) rasszista üzenete miatt, a cakewalkot ma többen a fekete kulturális örökség részének tekintik. Ennek az irányzatnak meghatározó képviselője a táncművész-antropológus és színházzervező Katherine Dunham (1909–2006), aki az 1940-es években a cakewalkot színpadi táncként újraélesztette. A másik afroamerikai táncművész és koreográfus, Alvin Ailey (1931–1989) az 1950–80-as években a modern fekete táncművészetbe a cakewalkot sok más korábbi fekete táncformával koreográfiába építette. A New York-i Alvin Ailey American Dance Theater az afroamerikai táncművészet máig is nagyra tartott egyik fellelvárára.

23 Susan Manning amerikai tánckutató megállapításai segítenek megérteni a millenniumi Budapest orfeumaiban és más táncos-zenés szórakozóhelyein megjelenő racialis dinamikát, amely – a fekete táncosok előadásait élvezve – a fehér nézők számára saját fehér önmeghatározásuk örömeivel is együtt járt. „Néző(ség)modelljének” első két meghatározása szerint ugyanis „a nézők a feketesség és fehérség színházi konstrukcióit azok implicit és explicit egymásra vonatkoztatásában olvassák” (azaz a fekete és a fehér test csupán egymás viszonyában értelmeződik); továbbá „a különböző társadalmi helyekről érkező nézők ugyanazt az előadást másképpen látják” (Manning [2004]: XVI).



Forrás: Simon (1999: 10)

Fedák Sári elsöprő sikere annak is tanúbizonysága, hogy a korabeli közönség semmi kivétlenialót sem talált a japán kimonó és a fekete amerikai cakewalk egyidejű szerepeltetésében. Ellenkezőleg; a tánc és a jelmez egymást kiegészítve szolgálta azt a célt, hogy a magyar színész nő egzotikus, racializált másikként jelenjen meg a (hagyományos proscenium színházakra jellemző) nézőtértől eltávolított színpadon. Ebben a társadalmi nemmel és racializált identitással felruházott térben a nézőtekintetek számára a „japán” és a „néger” egymással kicserélhető és idegen volt. Hasonló hatásra törekedett a racialis határok és feltételezett identitások komikus összemosásával az a magyar „feketearc” (blackface) minstrelszínházi bohózat is, amit az Aalbach Jacques néven szereplő magyar művész *A néger Don Juan, egy zsidó néger* címmel adott elő 1910-ben a Fővárosi Orfeumban (Simon 2007: 67). Az orfeumok mór építészeti és díszítőelemeket felsorakoztató terei szintén hozzájárultak az idegen világokat megidéző, keleties hatáshoz, amire ezek a szórakoztató intézmények egyébként is törekedtek a freakszerű fura, abnormálissá stilizált másik, a nevetést kiváltó abszurd felvonultatásával. Ily módon tehát nem csupán a Csáth Géza által nagyra értékelt politikai kuplék magyar valósága ment át komikus másításon, hanem a másfélének ítélt ember is: a néger, csakúgy, mint a zsidó vagy a japán, kacagást gerjesztően furává, másfelől nagyon is hasonlóvá, egybemoshatóvá, sőt kiismerhetővé vált. Mindez azonban korántsem volt csupán magyar jelenlég a korabeli szórakoztatóiparban. Már a New York-i Broadway első, minden szerepében fekete amerikai színészeket felvonultató minstreljellegű show-ja, az 1896-ban (a budapesti millenniumi ünnepségek évében) bemutatott *Oriental America* is a feketeség másítására, sőt komikus *orientalizálására* törekedett (Emery 1972: 208–209).

Budapest orfeumaiban a furát és a felzaklatóan másfélét (a keletit, a nőt, a feketét, a fekete nőt) a nacionalista, fehér férfiak által uralt kortárs kultúra megzabolázta és domesztikálta. A másik mássága miatt érzett szorongás megfékezésének és egyben kisajátításának szemléletes példája az a humoros megjegyzés, amivel egy korabeli kommentátor adott hangot csodálatának, amellyel jelezni kívánta az újonnan megnyílt, orfeummal is büszkélkedő, óriási látványosi vállalkozás megnyitását ünneplő tűzijáték különlegességét:

De nem is volt szükség a csillagokra: sziporkázva repültek fel az égre a tűzijáték rakétái, forgó napjai, színes csillagai, messze hirdetve Budapestnek, hogy holnaptól kezdve jöhet már seregtől: oldja meg a keleti kérdést és anektálja – Konstantinápolyt. Hadd haragudjék a muszka! (*Fővárosi Lapok* 1996 [1896]: 320–321).

Utalva a 150 évig tartó török uralom keltette, hosszan tartó magyar szorongásra, a tudósító frivolan játszik a török figurájával (akit szövegében áruossal, sőt a millenniumi ünnepségekre bérelt műezzinnel azonosít) mint a magyartól végletesen különböző másikkal; azzal, akinek történelmi identitása Konstantinápolyhoz kötődik, ám már az a város is (budapesti orfeum formájában) kisajátított, magyarizált. Sőt, mint tréfásan megjegyzi, a Konstantinápolynak nevezett mulató magyar látogatói késői honvédökként akár igazságot is szolgáltathatnak azzal, hogy a történelem szekerét kevésbé göröngyös útra kormányozzák. Magyarország Ottomán Birodalomhoz való csatolása helyett a magyarok végre a törökök földjét is annektálhatják, amivel még az oroszok (akik a Habsburgokkal együtt verték le az 1848–49-es magyar szabadságharcot) orra alá is borsot törhetnek.²⁴

A millenniumi ünnepségek és a budapesti mulatóhelyek óriási tömegeket mozgató karneváli eseményeit – a látványosi szórakoztatóközponthoz hasonlóan – a korabeli világiállítások tapasztalatai alapján tervezték. A három évvel korábban megrendezett Chicagói Világiállítás közreműködői közül például pirotechnikusokat hívtak, hogy a pesti ég keltezőképpen lángba boruljon. Ám még lényegesebb, hogy a kor világiállításaihoz hasonlóan, a Millenniumi Ezredéves Országos Kiállítás Budapestje a legújabb technikai csodák bemutatóhelyeként működött (például a kontinens első földalattijával, Edison kinematográfjával és a „színpényképezéssel”); sőt áttekintést kívánt adni tizenkét magyar és tizenkét nemzetiségi porta bemutatásával az országhatáron belül élő vidéki élet változatosságáról és a kisebbségek kultúrájáról is, köztük a boszniairól egy hárem és a cigányról egy faluvégi putri formájában. Mindezzel egy nemzet birodalmi nagysága nyert kifejezést, amely nemes lelkién adott helyet a másféléknek – akár az Újvilágból érkezett fekete cakewalktáncosnak vagy ragtime-énekesnek is –, mindezt színpadias megvilágításba, akár a millenniumi ünnepségek tűzijátékától megvilágított ég alá helyezve. Mint ahogy Gergely András megállapítja: „[a] sovén történelmi büszkeség vegyült itt a szorgos munka polgári megbecsülésével” (Gergely 1996: 12).

A saját múltját és jövőbe vetett hitét ünneplő millenniumi Budapest ragtime-világában a *kultúra helyszínét* (Homi Bhabha) esténként performatív teremtéssel újra- és újrajátszották, középpontban a *magyarral*, akinek identitása a periférián tartott etnicizált/racializált *másiktól* (a jenkitől, négerből, indiántól, töröktől, muszkatól, boszniaitól) való elkülönöződésétől függött. A szórakozás – legyen az millenniumi felvonulás, emlékmű vagy emlékoszlop avatóünnepsége, orfeumi bohózat vagy éppen a kimonós Fedák Sári cakewalkszáma – az

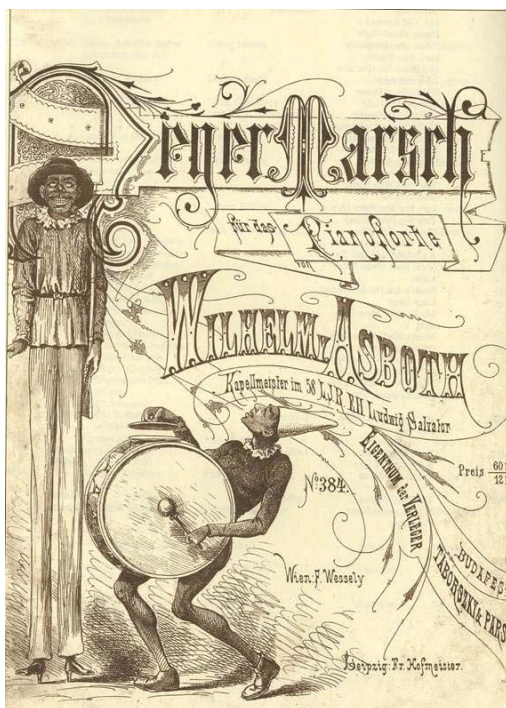
24 Az Ós-Budavára mulatónegyedben szintén megjelentek a törökök mulató, üvöltő dervisek, sőt egy egész tér, a Mecset tér formájában háremmel és labirintussal.

isméltésnek azt az örömét hozta, mellyel a fehérség, kiváltképp a fehér magyar férfiaság folyamatosan fel- és újraépíthette önmagát. S történt ez abban az Osztrák–Magyar Monarchiában, amely jótevőként kooptálta az etnikai/raciális/nemi másságot mint az önmagától megkülönböztetett másikat, egyben szórakozása tárgyát.

11. ábra. Raciális/rasszista ábrázolások: fehér vezér és fekete színészek



Forrás: fesztykorkep.hu²⁵

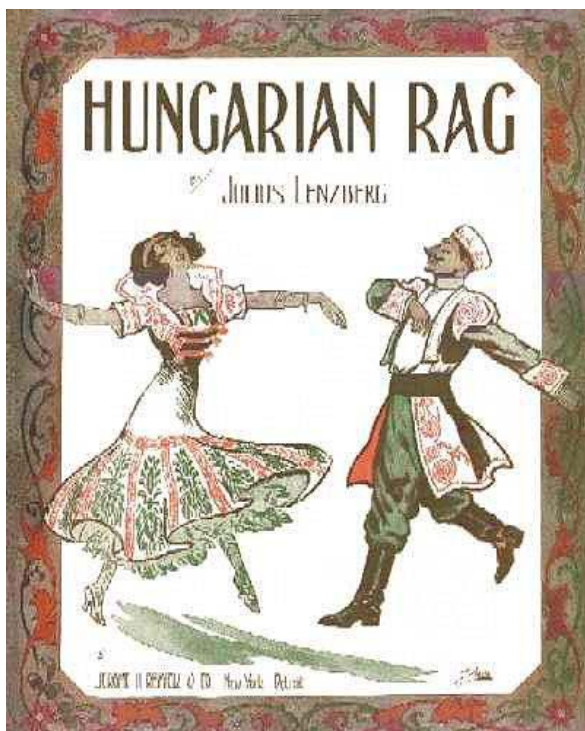


Forrás: Simon (2007: 18)

²⁵ http://fesztykorkep.hu/?gclid=Cj0KEQjwiI3HBRDv0q_qhqXZ-N4BEiQAOTiCHkKjnQUiVka_gb61k2ZZxjL39Ujz5GiwNocEs5F6URkaAvTl8P8HAQ

A ragtime karneváli ereje azonban távolról sem csupán gerjesztette a (fehér férfiak által meghatározott) nacionalista fantáziákat, hanem segítette is azok humorosan torzító megkérdőjelezését. A ragtime-kultúra nemzetközi terében – melyben jelentős szerepet játszott az afroamerikai előadóművészek által rendszeresen látogatott Budapest – nem csupán a világhírű magyar zeneszerző és zongoravirtuóz Liszt Ferenc 2. *magyar rapszódia*jának, hanem magának a „magyarnak” ünnepélyes komolyságát is kiforgatták.²⁶ Az amerikai Julius Lenzberg transzkontinentális ragtime-piacon megjelenő *Hungarian Rag*-je (1913) ugyanis újvilági ritmussal és cigányzenei elemekkel elbolondítva reggelte meg Liszt drámai zongoraművét. Sőt a zongorakotta fedelét díszítő és reklámozó, önfeledten cakewalkoló pár magyarnak szánt férfialakját a grafikus – díszmagyar helyett – másító-orientalizáló viseletbe öltöztette. A ragtime és a fekete amerikai zene magyar változata, a pesti dal – ahogy Csáth megállapította – valóban nem kímélt sem szigorú tekintélyt, sem magasztos hagyományt. A „csibész-hangulat és csibész-gondolkodás” kacagva-bukfencezve „rongyolta szét” mindazt, amire csak kedve szottyant.

12. ábra. Julius Lenzberg Hungarian Rag című kottája



Forrás: The Public Domain Review²⁷

²⁶ Liszt másik, *Liebestraum* című darabjának szintén készültek ragtime-változatai, mint ahogy Chopin, Rahmanyinov, Mendelssohn, Dvořák slágerdarabjainak is. Itt és Tamás Liszt Ferenc hatása a ragtime- és swing-korszakban című tanulmányában többek közt az is kimutatja, hogy milyen párhuzamok vehetők észre Liszt és a ragtime között a zongoratechnika és harmonizáció tekintetében (Itt és 2001: 64–71).

²⁷ <http://publicdomainreview.org/collections/hungarian-rag-pietro-deiro-1913/>

Hivatkozott irodalom

- Berlin, Edward A. (1984): *Ragtime. A Musical and Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
- Bertényi Iván (1996): *A magyar Szent Korona. Magyarország címere és zászlaja*. Budapest: Kossuth.
- Bordo, Susan (1993): *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Bozzai Judit (2004): Miről szoltak a hírek száz éve? 6. rész, 1904. január. *Szombathelyi Friss Újság*. Interneten: http://www.nyugat.hu/tartalom/cikk/12019_mirol_szoltak_hirek_szaz_eve_nagy_balok_es_sztrajkok (letöltve: 2017. február 15.).
- Csáth Géza (1909): A pesti dal. *Nyugat* 2(7). Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00030/00705.htm> (letöltve: 2017. február 15.).
- Desmond, Jane (szerk.) (1997): *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press.
- Dr. Dienes Valéria (1995): *Orkesztika – mozdulatrendszer*. Budapest: Planétás.
- Dr. Dienes Valéria, Fenyves Márk és Dr. Dienes Gedeon (2016): *A Tánc reformja „a mozdulatművészet vonzásában”. Táncelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: Orkesztika Alapítvány.
- Egyenlőség (1996 [1896]): Az orfeumokról. In *Budapest 1896. A város egy éve*. Gerő András (szerk.). Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány, 299–301. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/mulato.htm> (letöltve: 2017. február 15.).
- Emery, Lynne Fauley (1972): *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*. Palo Alto, CA: National Press.
- Federmayer Éva (2011): Nation, Gender, and Race in the Ragtime Culture of Millennial Budapest. In *Comparative Hungarian Cultural Studies*. Steven Totosty de Zepetnek és Louise O. Vasvari (szerk.). West Lafayette: Purdue University Press, 139–149.
- Foucault, Michel (1977 [1975]): *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York: Random House. [Magyarul: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Budapest: Gondolat, 1990.]
- Fővárosi Lapok (1996 [1896]): Konstantinápoly Budapesten. In *Budapest 1896. A város egy éve*. Gerő András (szerk.). Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány, 318–321. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/konstant.htm> (letöltve: 2017. február 19.).
- Fuchs Lívia (2004): *A tánc forradalmárai. Vendégszereplők 1898 és 1948 között*. Budapest: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet.
- Fuchs Lívia (2007): *Száz év tánc*. Budapest: LHarmattan.
- Gera Judit (2012): *Az alávetettség struktúrái a holland prózában*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó.
- Gergely András (1996): Millennium a századvégen. In 1896. *A Millenniumi Országos Kiállítás és az ünnepek krónikája*. Varga Katalin (szerk.). Budapest: Atlasz, 9–13.
- Gerő András (1996): *Budapest 1896. A város egy éve*. Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00009/> és <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/> (letöltve: 2017. február 20.).
- Goldberg, David Theo (2006): Racial Europeanization. *Ethnic and Racial Studies* 29(2): 331–364.
- Gyáni Gábor (2004): *Identity and the Urban Experience. Fin-de-siècle Budapest*. Wayne: Center for Hungarian Studies and Publications.
- Hobsbawm, Eric J. és Terence Ranger (szerk.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ignotus (1996 [1896]): Emma asszony levelei. In 1896. *A Millenniumi Országos Kiállítás és az ünnepek krónikája*. Varga Katalin (szerk.). Budapest: Atlasz, 126.
- Ittész Tamás (2001): Liszt Ferenc hatása a ragtime- és a swing-korszakban. In *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig*. Simon Géza Gábor (szerk.). Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság, 51–86.
- Kerekes József (1996 [1896]): Mulató. In *Budapest 1896. A város egy éve*. Gerő András (szerk.). Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány, 297–299. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/mulato.htm> (letöltve: 2017. február 15.).
- Képes Családi Lapok (1996 [1896]): A mulató Budapest. In *Budapest 1896. A város egy éve*. Budapest. Gerő András (szerk.). Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány, 297. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/mulato.htm> (letöltve: 2017. február 19.).
- Kövár László (1897): *A Millennium lefolyásának története és a Millenáris emlékkalkotások*. Budapest: Atheneum. Interneten: <http://mek.oszk.hu/10400/10497/> (letöltve: 2017. január 13.).
- Lotz, Rainer (1997): *Black People. Entertainers of African Descent in Europe and Germany*. Bonn: Birgit Lotz.
- Lukács, John (2004): *Budapest 1900. A Historical Portrait of a City and Its Culture*. Bilingual Edition. Budapest: Európa.

- Manning, Susan (2004): *Modern Dance, Negro Dance. Race in Motion*. St. Paul – Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massey, Doreen (1994): *Space, Place, and Gender*. Cambridge, UK: Polity.
- Molnár Gál Péter (2001): *A Pesti mulatók*. Budapest: Helikon.
- Moravánszky Ákos (1998): *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1918*. Cambridge, MA: MIT.
- Nussbaum, Martha C. (2004): Body of the Nation. *Boston Review*. Interneten: <http://bostonreview.net/archives/BR29.3/nussbaum.html> (letöltve: 2015. november 21.).
- Omi, Michael és Howard Winant (1994): *Racial Formation in the United States*. New York – London: Routledge.
- Peretti, Burton W. (1997): *Jazz in American Culture*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Robert, Nemes (2001): The Politics of the Dance Floor. Culture and Civil Society in Nineteenth-Century Hungary. *Slavic Review* 60(7): 802–823.
- Robert, Nemes (2005): *The Once and Future Budapest*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Romsics Ignác (1999): *Hungary in the Twentieth Century*. Budapest: Corvina – Osiris.
- Rose, Gillian és Alison Blunt (szerk.) (1994): *Writing Women and Space. Colonial and Postcolonial Geographies*. New York: Guilford Press.
- Rose, Gillian (1993): *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Salgó Ernő (1996 [1896]): Orpheumok világa. In *Budapest 1896. A város egy éve*. Gerő András (szerk.). Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány, 302–306. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/mulato.htm> (letöltve: 2017. február 15.).
- Simon Géza Gábor (1999): *Magyar jazz történet*. Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság.
- Simon Géza Gábor és Wolfgang Hirschenberger (1999): Ragtime-Diszkográfia, Osztrák-Magyar Monarchia 1900–1928. In *Jazzkutatás* (1999). Interneten: <http://jazzkutas.eu/article.php?id=36> (letöltve: 2017. február 19.).
- Simon Géza Gábor (2007): *K. u. K. ragtime. Az Osztrák-Magyar Monarchia Ragtime-korszaka*. Budapest: Pytheas.
- Szegedy-Maszák Mihály (2000): The Age of Emergent Bourgeois Society, from the Late 18th Century to 1920. II. Intellectual Life. In *A Cultural History of Hungary in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Kósa László (szerk.). Budapest: Corvina – Osiris, 101–176.
- Tuan, Yi-Fu (1977): *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Varga Katalin (szerk.) (1996): *1896. A Millenniumi Országos Kiállítás és az ünnepségek krónikája*. Budapest: Atlasz.
- Vörös Károly (1997): Birth of Budapest. Building a Metropolis, 1873–1918. In *Budapest. A History from Its Beginnings to 1998*. Gerő András és Poór János (szerk.). Boulder, CO: Social Science Monographs, 103–138.

Megjelent az Információs Társadalom legújabb, 2016/3. száma:
fókuszban az okos városok

A tartalomból:

Z. Karvalics László

Okos városok: a dekonstrukciótól a hiperkonstrukcióig

Csaba Ders

Egy okos Pécs felé

Gere László, Czirják Réhel

Erősítik-e a társadalmi kirekesztést a smart cityk?

Molnár Szilárd

Az okos város fejlesztésekhez kapcsolódó közösségi informatikai eszközök: társadalmi szoftver, online participáció, crowdsourcing

Gáspár Mátyás

Csipkerózsika, ébredj! – avagy új kihívások előtt a közösségi hozzáférések

Entz Géza Antal

Az épített örökség hozzáférhetővé tétele és a műemléki topográfia

Szemerey Samu, Rab Judit

Az Okos Város Fejlesztési Modellről

Kun László

Városfejlesztés és okos városok a mutatószámok tükrében

Műhely

Egy nyílt platformú, önszabályozó városüzemeltetési modell, avagy létrejöhét-e gépi és humán technológia szimbiózisa az energiagazdálkodásban

Konferencia

Beszámoló a „még50év” konferenciáról – várostervezés az információs korban

Szervezetfejlesztés az okos városban - SmartImpact projekttalálkozó Miskolcon

Kapható az Írók Boltjában
(1061 Budapest, Andrásy út 45.)

és elérhető a folyóirat weboldalán:

<http://www.informaciostarsadalom.hu>

Információs Társadalom

Tematikus szám az okos városokról

Z. Karvalics László

Okos városok: a dekonstrukciótól a hiperkonstrukcióig

Gere László – Czirják Réhel

Erősítik-e a társadalmi kirekesztést a smart cityk?

Rab Judit – Szemerey Samu

Az Okos Város Fejlesztési Modellről

2016. XVI. évfolyam 3. szám



Zipernovszky Kornél

„Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni”

A cigányzenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát!

Bevezetés

A magyar nemzeti kultúra² és a cigányzene útjai többször keresztezték egymást, össze is fonódtak hosszú időszakokra. Évszázados távlatban együtt éltek azt megelőzően, hogy az Észak-Amerikából érkező első új táncok és zenék népszerűvé váltak volna az Óvilágban a századfordulón. Valójában az autentikus népi „parasztzene” és az urbánus, divatos zeneszerzők által komponált magyar nóta közti különbséget először tudományos alapon a népdalgyűjtők, elsősorban Vikár Béla, Bartók Béla és Kodály Zoltán tevékenységének kezdetén, a századelőn határozták meg. Szembe kellett szálljanak azzal a közkeletű félreértéssel, ami a cigányzenét és „parasztzenét”, amit ők autentikus népzeneként mutattak fel, egy kalap alá vonta. A magyarnóta kifejezést a cigányzene részleges szinonimájaként használja a köznyelv, de eredete más irányba mutat. Amint arra Sárosi rámutatott: „...a magyar cigányzenészek által játszott »cigányzene« a világ különböző tájain cigányok által játszott sokféle zenék kö-

1 A tanulmány első változata a HUSSE (Hungarian Society for the Study of English) Budapesten 2013 januárjában tartott konferenciáján hangzott el, majd angolul az *Americana. E-Journal of American Studies in Hungary* jazzkülönszámában jelent meg (Zipernovszky 2015). A jazz szót a jelen tematikus számhoz igazodóan angol írásmód szerint használom (mely a magyar helyesírásban is elfogadott). Ez a tanulmány nem jöhetett volna létre Mark Miller kanadai jazztörténész kitüntető támogatása nélkül. Külön köszönet illeti Federmayer Évát, disszertációs konzulensemét.

2 A kultúra magyar nemzeti jellege a Magyar Királyság területén a századforduló körüli egy-két évtizedben a kortársak számára nem igényelt különösebb meghatározást, olvasók és közönség számára magától értetődő volt. De Somfai a zenetudomány utóbbi évtizedeinek kontextusában rámutat, hogy „A hangsúly a magyarról a magyarországra került” (Somfai 2005: 233).

zött a legkevésbé cigány” (Sárosi 2012: 10).³ Másrészt a korabeli táncdivatokra utalnak a magyarnóta kifejezés gyökerei: „A 19. század elején a kottában is kiadott magyar táncdara-bokat neveztek magyar nótának, megkülönböztetésül az idegen táncdaraboktól” (uo.). A húszas években, abban az évtizedben, amelyet közelebről veszek szemügyre, az éttermi vendégek és a kávéházak látogatói általában azt gondolták, hogy a cigányzene, amelyet ezeknek a helyeknek a többségében hallgattak, valami jellegzetesen és tipikusan magyar műfaj. Így azután művelői is ennek megfelelő társadalmi pozíciót élveztek: „A cigányzenészek életét és sorsát a 20. században is, mint korábban, megkülönböztetett figyelem kísérte, hiszen ők a nemzet nagy többségének köztudatában a magyar zene letéteményesei, gondozói, ápolói” (Sárosi 2012: 16).

A magyar társadalom többsége Trianon után is ragaszkodott a cigányzenéhez, sokan ezt tekintették a legfontosabb nemzeti zenei formának, sőt sokan egyedüli ilyenként tekintettek rá. Amikor a modern huszadik századi szellemi irányzatok képviselői, valamint Bartók és Kodály kritikus hangokat ütöttek meg a kávéházi cigányzenével kapcsolatban, akkor különösen az ellen keltek ki, hogy azt a magyar zenekultúra egyedül fontos és jellegzetes formájaként ismerjék el. Hevesi Sándor rendező már 1905-ben úgy érvelt, hogy a cigányromantikától „megszabadulni legfőbb kötelességünk volna” (Sárosi 33). Hevesi, és később a közgondolkodást módszeresen befolyásolni igyekvő Bartók és Kodály nem a cigányzene léte ellen emelték fel a hangjukat, hanem egyszerűen úgy vélték, hogy túl nagy szerepre tett szert, s háttérbe szorította a Liszt Ferenc-féle Zeneakadémia közvetítette európai zeneművészetet (Hevesi szavával a „kultúrmozusikálást”).

A cigányzenére nem csak Magyarországon tekintettek úgy, mint a magyar zenei kultúra hordozójára, azzal együtt, hogy általános volt a táncos-énekes cigány népről alkotott sztereotípiá. A *cigánybáró*, Johann Strauss operettje volt az első, amely bécsi színpadon megszólaltathatta a Rákóczi-indulót 1885-ben, ledöntve ezzel a magyar függetlenséghez kapcsolódó tabut (Hanák 1997: 18–19). A szövegkönyv a magyar nemzeti romantika egyik legfontosabb alkotója, Jókai írásai nyomán született (Sárosi 2012: 16). Rákóczi vagy a tábornokai természetesen soha nem alkalmaztak cigányzenészeket, ezeket és a hasonló mítoszokat későbbi korokban konstruálták a nemzeti felemelkedés és a reformkor jegyében a tizenkilencedik századtól kezdve – Jókain kívül az irodalomban Kölcsey Ferenc, Vörösmarty Mihály, Petőfi Sándor, Katona József, a műzenében Erkel Ferenc és Liszt Ferenc, a festészetben Lotz Károly, Zichy Mihály, Madarász Viktor és Székely Bertalan. Az általuk és a hozzájuk hasonló alkotók által konstruált nemzeti romantikus toposzok között a cigányzene is jelen volt, és mint ilyen, beivódott a közgondolkodásba, mélyen a huszadik századba benyúlóan. Ez ellen emelték fel hangjukat a modern szellemi mozgalmak képviselői, mint Hevesi és Bartók. Egy apró példa is jól illusztrálja, hogy ez ügyben bőven maradt még később is tennivaló: az észak-amerikai rádiós közönség az 1929-es hálaadás napi, nemzetközi kooperációs műsorban a magyar közreműködést is hallhatta. A béke és a népek közti megértés jegyében összeállított adásban Európát többek között az angol légierő, a skót dudások és a La Scala zenekara képviselte. A magyar résztvevő a Budapest Cigányzenekar volt (*Brooklyn Daily Eagle*, 1929. november 10.: F9).

3 Sárosi forrásgyűjteménye saját bevezetőjével kezdődik, azután nevesített (Hevesi S., Ignotus stb.) és anonim szerzők korabeli cikkei következnek. E különbség érzékeltetése érdekében kiteszem az évszámot akkor, amikor Sárosi bevezetőjére hivatkozom, illetve elhagyom, amikor valamely forrásra utalok (melyek esetében egyébként is félrevezető lenne a 2012-es évszám).

A cigányzenekarok, ahogy korábban, a háború utáni években sem törekedtek a saját szerzemények vagy az eredeti repertoár műsorra tűzésére. Ezek a zenekarok nem koncerteztek, hanem a vendégek kiszolgálására rendezkedtek be, az ő ízlésüket igyekezett kipuhatolni a primás, amikor hangszerével a vállán felkereste a vendégek asztalait (Sárosi 2012: 9–12). A tekintélyes kritikus és zenetudós, Tóth Aladár 1930-ban nekrológot publikált Radics Béláról, az egyik olyan primásról, aki „köré valóságos mítoszt szőttek egy egész nemzet álmai”. Ebben így emlékezik:

...tudta a borgőzös kocsmák nótáit, ismerte a pezsgős éttermekbe illő muzsikát... Játszott öregeknek öregesen, fiataloknak fiatalosan... játszott híres „szakembereknek”: zeneszerzőknek, hegedűművészeknek... Nem zárkózott el a külföldi hangok elől sem: átmuzsikálta a bécsi valcer fénykorát, a francia négyest és a polkát, a boszont, a szirupos francia keringőt... s végül táncolt a vonója, igaz, hogy rokonszenves idegenkedéssel, a jazz-ritmusokra is (Sárosi 275).

A zenetudós nekrológja nem csak azt konstatálja, hogy a cigányzenekar igen gyorsan tudott alkalmazkodni az aktuális nemzetközi divatokhoz, és hogy szólistáinak hangszeres tudását a szakma csúcsein is elismerték, hanem azt is, hogy bár a negyvenéves primási jubileumát megülő híres primás „idegenkedett” a jazztól, mégis műsorra tűzte. Amint az a korabeli sajtóból az évtized végére országos vonatkozásban leszűrhető, ezzel az averzióval, az idegennel, mint Másikkal szembeni tartózkodással, a zenetudós is azonosult. A váltás kényszerével a cigányzenekarok egy jelentős része így is szembesült, legkésőbb a harmincas években.

A cigányzenekarok általános nyitottsága a tengerentúlról érkező divatok iránt már az 1920 előtti időkről is sokrétűen dokumentálható, ilyen irányú kutatásokat, valamint kotta- és hangfelvétel-kiadásokat többek között Wolfgang Hirschenberger (1988), Rainer E. Lotz (1997) és Simon Géza Gábor (2007) közöltek: ezekből kiderült, hogy a ragtime már a századforduló idején felkerült a magyarországi cigányzenekarok repertoárjára.⁴ Következtetése szerint a cigányzenekarok döntő szerepet vittek a ragtime magyarosításában. Ezzel szemben kulturális és egzisztenciális harc bontakozott ki 1920 után, amikor már nemcsak a divatos zenék, hanem a zenekarok, a zenészek is Magyarországra jöttek azokra a helyekre, ahol addig a cigányzenekarok muzsikusai keresték a kenyerüket. A nemzeti érzés kifejezése letéteményesének gondolt cigányzenekar és az intenzív szenvedélyeket felkorbácsoló *jazzband* között létrejött összeütközést még az amerikai napisajtó is harcként ábrázolta egy karikatúrában (1. kép). Írásomban igyekszem a kultúratudomány módszereivel, a korabeli magyar és amerikai sajtó forrásai alapján felmérni ennek a „harcnak” – amely a szórakoztatás monopóliumáért bontakozott ki – különböző vonatkozásait. Ezáltal ugyanis pontosabb képet kaphatunk a jazz magyarországi fogadtatásáról és a két világháború közötti kultúrtörténet több vetületéről.

„A jazz, a *sexophone* és a *mocsok* évtizede” – korszakolás, terminológia

Az első világháború okozta pusztítás, majd pedig a trianoni békeszerződés nyomán bekövetkezett traumák az egész lakosságot súlyosan érintették, így természetesen a vendéglátó- és szórakoztatóiparban dolgozókat is. Az annak idején publikált adatok egyik verziója szerint

⁴ A kérdéstről lásd bővebben Federmayer Éva tanulmányát ebben a lapszámban: Millenniumi Budapest és ragtime. A faj, a nem és az osztály (rendiség) mintázatai a korai magyar jazzkorszakban (Federmayer 2017).

az összesen 3000 budapesti cigányzenészből 2000 volt hely (ti. munka) nélkül 1921-ben (Sárosi 175). A mindennapi kenyérkereset roppant módon megnehezült számukra is a háború utáni években. Ezt tetézte a háború vége után gyorsan terjedő divat, az afroamerikai eredetű jazz-zene és tánc, ami váratlan és kemény konkurenciát teremtett a helyi muzsikusoknak mindenhol, ahol megjelent. A jazzláz, amely végigsöpört Európa nagy részén, máshol is a népzene iránt elkötelezettek táborának ellenkezését váltotta ki, például Svédországban, ahol elnyújtottan érzékelhető volt ez a konfliktus. Erik Kjellberg jazztörténész megfogalmazása szerint: „Mindig újból felbukkant a svéd népzene, meg mindennek, ami svéd, egy-egy önjelölt prókátora, aki kiállt a nyilvánosság elé lángoló szózatával és rasszista, moralizáló és nacionalista érveivel” (Kjellberg 1998: 62).⁵ Az ellenkezés egyik okát nyilvánvalóan abban kell látnunk, hogy a jazzláz nagyon magasra szökött, hogy ilyen hirtelen és intenzíven vált divatossá. Az európai városi közönség egy része örömmel fogadta a szórakoztatás világába beáramló amerikai zenét és táncot, magukat az előadóművészeket is. Az európai metropoliszok kávéházai, éttermei, kabaréi és mulatói a húszas évek közepén már rendszeresen jazzbandeket tűztek műsorra, és feltűnő, hogy a műfaj mind a tánc kísérő szerepében, mind pedig színpadi (csak zenés vagy zenés és táncos) produkcióként egyszerre lett népszerű. Az évtized egyik elnevezése már annak legvége előtt elterjedt, eszerint a „viharos” húszas évek egy „idegen” zene és ritmus által keltett „vad” hozzáállást hoztak magukkal az európai nagyvárosokba (Molnár 1927: 53–57; Molnár 1928: 17–18; Cook 2004).

A fölerősödő divatok elleni, hagyományos kulturális formákba öntött tiltakozás egyidős az írott európai történelemmel, de azért ami a jazzbanddel szemben Magyarországon táplált ellenérzések kifejezését illeti a húszas évek második felében, annak vannak különös vonásai. A xenofób és nacionalista jellegű a cigányzenekarok és szervezeteik által megfogalmazott érvelés azzal tűnik ki, hogy maguknak vindikálják a nemzeti kultúra zenei őrzőjének, a nemzeti érzések kifejezésének jogát.

A kulturális jelenségekre tekintő nézőpont kevésbé fókuszált, megengedőbb azzal kapcsolatban, hogy milyen hatóköre van a jazz kifejezésnek, szemben azzal, hogy nem minden jazztörténésztíró fogadja el, hogy amit a jazzband néven fellépő, általában nemzetközi tagokkal kiegészülő amerikai zenekarok játszanak a húszas évek második felében Európa nagyvárosaiban, azt jazznek is kell tekinteni (hogy az amerikai tagsággal csak mutatóban rendelkező együttesekről most ne is beszéljünk). A magyar jazz meghatározó kanonizátora, Gonda János szűkebb fogalmat használ szerteágazó munkássága során. Azzal érvel Orlay Jenő „Chappy” memoárjának címe (*Dzsessz-dobbal a világ körül*) kapcsán, hogy „...a szó természetesen nem fedí a valóságot, de csodálkozni sem lehet rajta. Megfelel annak az egészen a hatvanas évekig tartó, téves gyakorlatnak, amely a tánczenét és a jazzt minden vonatkozásban, még nevében is összekeverte” (Gonda 2004: 273). Gonda joggal mutat rá több helyen, hogy az általa a hatvanas évek közepén elkezdett és azóta sikeresen végigvitt pedagógiai, esztétikai és művészi program, a jazz magas kultúrához emelése a magyar jazz történetének sorskérdése volt. Ő és a nemzedéke emelte ki a vendéglátás környezetébe ragadt jazzt, juttatta koncertpódiumra, és ennek összefüggésében tekint vissza például Chappy munkásságára is. Azonban a jazz-zene viszonyát a tánchoz európai megjelenésének első egymásfél évtizedében sokkal összetettebb problémának ítélem annál, hogy el lehessen intézni azzal, hogy a jazzband „csak” tánczenét játszott ebben az időszakban, és hogy nagykorúvá csak egy, vagy még inkább két korszakkal később vált.

5 A külön nem jelzett fordításokat én készítettem – Z. K.

A jazz definiálása hallatlanul szerteágazó kérdés, amelyet ennek az írásnak a keretei között csak érintőlegesen tudunk figyelembe venni. A széles spektrumon elhelyezhető történeti definíciók a jazzben az improvizáció meglétét alapfeltételnek tekintik, azonban ennek a feltételnek az érvényessége kétséges a vizsgált kontextusban. Egybehangzóan a nyolcvanas évek óta kibontakozó *new jazz studies* szakirodalmi tanulásaival nem a műfaj történetét, hanem teljes kulturális és társadalmi vonatkozásrendszerét igyekszem szem előtt tartani. A jazz kanonizálásának, csakúgy, mint definiálásának kérdéséhez alapvetőnek tartom Krin Gabbard munkásságát, akinek definiálási kísérleteit a konstruktum, mint legközelebbi nemfogalom definiálja (vö. a szerkesztői előszót ebben a lapszámban). Az újabb elméleti iskolákhoz közelítően arra is figyelemmel kell lenni, hogy a befogadók hogyan érzékelték, minek tartották, milyen jelrendszerek alapján dekódolták azt a jazzt/azt a zenét, amit hallgattak, ezért a jazztörténetírásra jellemzőnél sokkal tágabb, sőt egyenesen általánosító értelmezésben fogom fel a jazz fogalmát. Értelmezésemben abból indulok ki, hogy a húszas évek elején már Magyarországon is megjelent, majd gyorsan ismert lett a jazzband.⁶ Nem tartom indokoltnak viszont ugyanilyen alapon az egyes szerzők által ennél korábbra datált, az „előjazz” fogalmával illetett, még a húszas évek előtt Európában és az Osztrák–Magyar Monarchiában népszerűvé vált tengerentúli divatoknak a feltétel nélküli besorolását a jazz fogalomkörébe.⁷ A jazzband fogalomhoz kötöm értelmezéseimet azért is, mert ezzel a címmel jelent meg Molnár Antal zenetudós tollából az első önálló magyar kötet a témában 1928-ban, jelezve, hogy a jazzt előadó zenekar megszemélyesítve hordozta az új jelenség mint problémakör egészét. Molnár könyvének egyik tanulsága mai szemmel nézve az, hogy a jazzband előadása által elindított hullámok szélesen hömpölyögtek végig a kultúrán és a társadalmon. A jazzband Molnár által is nagyjából pontosan leírt összeállítása a műfaj történetében a húszas évek elejére stabilizálódott.⁸ Ebben az írásban a jazzbanden a meghatározott hangszer-összeállítású tánczenekart értem, amely a húszas évek során a vendéglátásban és a szórakoztatóiparban, tipikusan az éjszakai életben és a kávéházakban az amerikai nagyvárosokban ekkorra kialakult, több stílusármánylatot magába foglaló zenét adta elő. A zenekar faji és etnikai összetétele az európai szintéren gyakran vegyes volt, ennek értelmezése meghaladná ennek a definíciónak a kereteit, de az autentikusnak tartott, követendő mintát minden esetben az afroamerikai énekes és hangszeres előadók adták, ahogy azt a magyar dobos, Chappy alább idézendő memoárja is rögzíti. A jazzband, méretétől függetlenül, színházi előadásban főszerepet is vihetett, mint például a Sam Wooding-féle produkcióban, amelyet Bartók Béla is megtekintett a pesti Broadwayon.

6 Hasonló módon követem a cigányzenekar, cigányzenész terminusokat is a korabeli szóhasználat alapján az urbánus, kávéházi zenei-szórakozási forma előadóira, mert a roma kifejezés ebben a szövegösszefüggésben anakronisztikus lenne.

7 A több helyen is ilyen típusú nézeteket kifejtő Simon Géza Gábor adós marad a bizonyítékokkal arra az állítására nézvést, hogy „Magyarország, illetve a magyarok sok jazzeseményben az élen jártak, sokszor megelőzve a korábban kizárólagos őshazának tekintett Amerikát is” (Simon 2016: 21).

8 A húszas évek kezdetére New Orleansból Chicagóba költözött zenekarvezetők: Joe „King” Oliver, az ő hívására Chicagóba érkező, később önállósodó Louis Armstrong, továbbá Jelly Roll Morton, valamint az Original Dixieland Jazz Band felállítását tekintették jellemzőnek. Armstrong és mások zenekaraiban a trombita mellett általában klarinét (majd egyre többször helyette szaxofon) és harsona alkották a fúvós szekciót, a ritmusszekcióban bendzsó, esetleg tuba – melyet a nagybőgő váltott fel idővel – és dob (eleinte primitívebb ütőhangszerek) szerepeltek. A zongora csak fokozatosan épült be a zenekarokba, a *stride* stílusban viszont szóló szerepet vitt. Az európai szintéren ezen a bluesalapú felfogáson kívül egyaránt jelen volt a fehér muzsikusokhoz köthető, ún. *sweet* és az azzal rokonítható szimfonikus jazz felfogása, melyek főleg az európai klasszikus zene hangszerparkjára támaszkodtak, és a színpadi, illetve tánczenei kísérő feladatot vállaló tánczenekarok, amelyek mindkét másik típusra támaszkodtak a közönség igényének és a produkció költségvetésének megfelelően.

A magyar jazztörténeti szakirodalom ez idő szerint még nem adott kimerítő választ a jazz terminusa meghonosodásának kérdéseire, de az egyik első előfordulása minden bizonnyal *Az Est* című napilapban található rövid hír A jazz címmel 1919. október 23-án „Európa legújabb tánc-őrülségéről”. A cikk a jelenség értelmezéséért egy meg nem nevezett táncszakértőhöz fordul. Hónapokkal korábban pedig egy Harrods-hirdetés arról értesíti ugyanennek a lapnak az olvasóközönségét, hogy „...Angolország ész nélkül táncol, tangózik és jazzozik – A jazz a legdivatosabb új tánc” (1919. április 6.). Ugyancsak a táncesztétikai, tánctanítási szempontokat érvényesíti a *Onesteptől a tangóig – A modern táncok könyve* című 1921-es füzet, melyben a jazz címszó alatt Nádor Jenő írása található. Nádor a kötetben közreműködő Hevesi Sándorhoz és a kötetet szerkesztő Bálint Lajoshoz hasonlóan színházi szakember volt. Dóka Krisztina néprajzkutató megállapítása szerint a két világháború közötti korszakban nemcsak a városokban, hanem a fokozatosan vidéken, sőt falun is elterjedő társas táncok közé bekerült a one-step, a foxtrott, sőt Vavrinecz Béla erdélyi kutatásai alapján tudhatóan a „dzsessz”, egy „helyi foxszerű középgyors-gyors (negyed = 108–134) lépő páros tánc”, amelyhez a fox, a charleston és más divatos slágerek járultak zenei kíséretként (Dóka 2011: 129–130, 507. lábjegyzet). A cigányzenekar gyors adaptációs készségének újabb bizonyítékeként is értékelhető, hogy Dóka szerint: „E táncok esetében más modern táncokhoz hasonlóan az egyéb közvetítő csatornák mellett mindenekelőtt az aktuális tánczenei divattal tudatosan lépést tartó cigány- és parasztnépzések közvetítésével kell számolnunk” (uo.).

Ezek az előfordulások – különösen, ami a jazztánc divatját illeti – beszédesek, de ettől még óvatosnak kell lennünk azzal kapcsolatban, hogy európai kontextusban mikor érkezett Magyarországra és hogyan vált divattá a jazzband. Mindenesetre 1922-ben, tehát abban az évben, amikor Louis Armstrong New Orleansból Chicagóba települt és King Oliver ott működő együttesének szólólistája lett, egy chicagói napilap arról tudósított, hogy a cigányzenészek hét magyar városban tartottak gyűléseket és kiáltványt fogadtak el a jazzband által játszott „erotikus és őrült” zene ellen („Gypsies Must Step Back” *The Chicago Defender* National Edition 1922. június 10.: 8). Ebből viszont az következik, hogy még a legkörültekintőbb korszakolásnak is el kell ismernie: érezhető társadalmi hatása volt a jazz megjelenésének ezen évben országos viszonylatban, ebben az értelemben tehát beköszöntött a jazzkorszak.⁹ Az általában az évtizedhez kötődő korszakolás társadalomtörténeti alapjául az szolgál, hogy a világgazdasági válság eget-földet rengető következményei a háború utáni megkönnyebbülésnek, zenés-táncos életörömnnek is véget vetettek. A fekete csütörtököt a Wall Streeten elkerülhetetlenül, ha nem is azonnal követte a magyarországi krach, 1931 júliusában a bankzárlat egyúttal a jazzkorszak könnyed évtizedének is véget vetett.¹⁰ A jazzkorszak elnevezése kapcsán elsősorban F. Scott Fitzgerald 1922-ben megjelent novelláskötetére szokás hivatkozni (*Tales from the Jazz Age*). További adalékkal szolgálhat egy korabeli karikatúra arra, hogy Amerikában a jazzkorszak önképe már az évtized vége előtt is elég pontos volt. A *Chicago Daily Tribune* 1929 végén történéseket ábrázol karikatúráján, akik a következő elnevezéseket javasolják a letűnő dekádnak: „Jazz évtized; Sexophone [sic!] évtized; Mocskos évtized” (John T. McCutcheon karikatúrája, 1929. december 29.).

⁹ Itt nincs hely az összes szempontra kitérni, melyeket a Volt-e jazzkorszak Magyarországon című előadásomban fejtegettem (Pesti Bölcsész Akadémia, Fuga, Budapest, 2015. február 12.).

¹⁰ „A 4.000/1931. M. E. sz. rendelettel július 14-én három napra függesztették fel a bankbetétek kifizetését, majd a rendelet továbbiak követték [...] A korlátozások teljes feloldására csak szeptember 30-án került sor.” http://mult-kor.hu/20100713_bankzarlat_magyarorszagon.

„Most majd’ mindenütt a népszerűvé vált jazzband van divatban” – A jazzband első sikerei Magyarországon¹¹

Amikor az amerikai stílusú¹² jazzband oly hirtelen és intenzíven kezdett el Magyarországon terjedni, volt, aki rendőrt hívott. De mások, mint az a jazzdobos, aki avanszált fiatal revütáncos, aki memoárjait később meg is írta, le voltak nyűgözve és aktív részesévé akartak válni az új divatnak:

Akkoriban ugyanis egy nagyszerű néger zenekar játszott a Parisien Grillben és bizony nagyon elkényeztette a közönséget remek játékkal. A Palm Beach Five játékaért lelkesedett egész Budapest és Győrki igazgató remek üzletet csinált, a Parisien Grill állandóan zsúfolt volt. A Palm Beach Five azonban váratlanul otthagya a szerződést és Budapestet...

Mi váltottuk le őket és a közönség bizony nem volt elragadtatva a cserétől. A négerek magukkal hozták a dzsessz szülőhazájából az ősi ritmust – kisujjukban volt a dzsessz ... itt Budapesten pedig még alig ismerték. Persze, nem is tetszhetünk a négerek után! (Orlay 1943: 48)

Orlay Jenő, művésznevén Chappy (1905–1978), tipikusan olyan kortárs, aki felismerte a jazzbandben az új, nemzetközi kulturális és kommunikációs lehetőséget. Egész Európában az vetette meg a jazzkorszak alapját, hogy különböző társadalmi helyzetű, inkább fiatal embereket, férfiakat és nőket vonzott magához új társas szórakozási formaként. Chappy memoárja a jazzkorszak kezdeteinek egyik legfontosabb forrása európai viszonylatban is (Zipernovszky 2011: 167). Azt a folyamatot is részletezi, amelynek témám szempontjából különös jelentősége van: hogyan vált 1926 nyarán az egyik első magyar professzionális muzsikusként egy amerikai stílusú nemzetközi jazzband tagjává, és került be velük ezeknek a zenekaroknak az európai körforgásába. Ezt a zenekart a nagy tekintélyű és népszerű Arthur Briggs vezette, aki St. George-ban született, Grenada szigetén. Mind őt magát, mind zenekarait szinte mindig amerikaiként, nyíltan vagy ráutalóan az Egyesült Államokból származó együttesként hirdették, például a Chappy-memoárban is szereplő bécsi Weihburg Barban 1925 nyarán (Bergmeier-Lotz 2010: 94).¹³ Amikor Bécsből Konstantinápolyba szerződtek 1926 nyarán, Briggs zenekarában Chappy is helyet kapott, nem kis részben a velük tartó Earl Granstaff harsonás közbenjárására (Zipernovszky 2016). A következő bő két évben Briggs szinte mindig Chappyt hívta dobolni etnikailag vegyes jazzbandjébe, nagy költségvetésű, széles publicitásban részesülő európai fellépéseire és részben lemezfelvételeire (Orlay 1943; Schulz 2000). Az etnikai összetételre vonatkozó érdekes adalék, hogy a zenekar Berlinben 1927 augusztusában úgy lépett fel, többek között Chappyyal, hogy a zenekarvezetőt leszá-

11 A világot járt cimbalmos, Csóka Bandi értékelte a nemzetközi viszonyokat a fejezetcímben idézett szavakkal 1922 áprilisában, amikor interjút adott a *Nyírvidek* című helyi lapnak. Magyarázatul pedig hozzátette: „...ha már nélkülözni kell, inkább itthon nyomorgok, mint idegenben” (Sárosi 177).

12 A Karibi-szigetektől származó, sok európai muzsikust foglalkoztató Arthur Briggs példája azt mutatja, hogy pontatlan lenne akár az amerikai jazz valamelyik stílusárnyalatát, akár a húszas évek elejétől-közepétől Európában játszó jazzbandet egyszerűen amerikaiaknak nevezni.

13 A Weihburg-hirdetés 1925-ben: „Nigger Jazz-Band Arthur Briggs mit dem Savoy-Orchester aus dem Palais Washington, Paris” (A. B. néger jazzbandje a Savoy Zenekarral a párizsi Washington Palais-ból). Ezt a zenekart Briggs 1923-ban alapította a párizsi Boulevard de Waterloo-n álló Savoy Hotel-beli fellépéseire a következő néven: „U. S. A. Savoy’s Syncops Band”. Briggsről még a megbízható Grove Dictionary of Jazz 1986-os kiadása is azt írta a trombitás saját nyilatkozatai alapján, hogy az USA-ban született, és Charlestonban tanult. Erről Bergmeier és Lotz kutatásai óta van fontosabb tudomásunk.

mítva nem volt színes bőrű tagja, miközben a legtöbb plakát és hirdetés az akkor általános európai gyakorlatnak megfelelően „néger” jazzbandet reklámozott (Bergmeier és Lotz 2010).

A jazzláz, amely Chappyre is átragadt, legkésőbb 1924-ben egész Budapesten érezhető volt. Fred Bonny, egy USA-beli afroamerikai komikus, aki duójával már a világháború előtti években is többször dolgozott budapesti lokálokban, azt írta haza szülővárosába, a helyi, de országos jelentőségű afroamerikai napilapnak: „Budapest jazzbolond lett ... Fred Bonny azt írja, hogy amikor ezek a »pikkék« összerögződnek, úgy néz ki, mintha Harlem beköltözött volna Magyarországra” („Bonny and Freeman” *Chicago Defender*, 1924. november 29.: 8).

A húszas évek közepére Budapest vált az egyik fontos állomássá a legnevesebb amerikai és nemzetközi zenekarok európai nagyvárosokat érintő turnéi során. Ez a komikus duó például 1923 májusában a *Cercle des Etrangers*-ba szerződött – a szerződéseket általában pontosan a naptári hónapra kötötték. Innen a *Maxim Jardin*-be hívták őket Konstantinápolyba, majd újra Budapestre jöttek a *Tabarin*-be, 1924 októberében. Chappy maga is táncolt és később zenélt a *Parisien Grill* pódiumán, ahogy írta, a Palm Beach Five zenekar nyomdokaiba lépve. Ez a szerződésenként kisebb mértékben változó összeállítású kvintett emelte oly magasra a budapesti közönség várakozásait az 1924. szeptemberi fellépéseik alkalmával. Ebben a zenekarban Briggs trombitált és Granstaff harsonázott, aki maga is táncos-komikusként kezdte, majd nagy hatással volt Chappyre, tanította és beajánlotta magyar barátját. A Virgin-szigeteken született, de főleg Dániában működő Harry Fleming revüprodukciója ugyanabban az évben a *Tabarin* októberi műsorán volt látható. A nem kevésbé exkluzív *Papagáj* viszont a Thompson's Drums and Four előadását hirdette ebben az időben.

A jazztörténetírás egységesen úgy ítéli meg, hogy ezeknek az éveknél a legnagyobb jelentőségű, az előadás színvonalát tekintve is a legmagasabbra tehető európai turnéja a Sam Wooding vezette Chocolate Kiddies szereplése volt: Budapesten a zenekar és tánckar telt házak előtt játszott a Reneszánsz Színházban 1925. november 2–14-ig (Englund 1975: 44; Csányi 2011; Simon 1999: 51–57). 1927 szeptemberében a Frank Wither's Stomp Jazzes ugyancsak dupla szerződéssel jött a fővárosba: mind a *Parisien Grill*, mind a *Royal Orpheum* felléptette őket naponta, így egy hónap alatt legalább 60 előadást teljesítettek, és tizenkét hónapon belül megismételték diadalmenetüket a *Parisien Grill közönsége előtt*. Bár Sam Wooding fellépése feltehetően jazztörténeti szempontból a legmagasabb színvonalat jelentette, Josephine Baker budapesti, 1928 májusában a *Royal Orpheum* színpadán adott fellépései voltak minden bizonnyal a legnagyobb hatással a közönségre, valósággal felbolydult az egész város, tetőfokára hágott a jazzláz (Kún 1965; Simon 1999: 79). De a provokációt, konkrétan a búzbombadobálást a színpadra Baker sem úszta meg.

A jazz hatása nem korlátozódott a kávéházak és műsoros szórakozóhelyek közönségére, a teljes szellemi és kulturális életen nyomot hagyott. Míg a ragtime-korszak először a nyomtatott kottakiadások nyomán terjedt az óvilágban, a jazzkorszakra már kialakult a hanglezmezipiac. A jazzband népszerűsítéséhez továbbá a hangosfilmek is hozzájárultak, bár a *Jazzénekes* (1927) hamarabb került a magyar színpadra, mint a filmszínházakba. Modern költők, Tóth Árpád (1926) és Brichta Cézár (1928), Szini Gyula mint regényíró (1931), Herczeg Ferenc mint novellista (1932), valamint zenekritikusok: Jemnitz Sándor (1925), Vannay János (1926), Vadász Miklós (1926) és sokan mások, akik egy részére még alább sort keríttek, reflektáltak a jazzláz jelenségkörére: a zenére, a táncrea, és az életmódban és a divatban vele együtt járó változásokra. A jazzband népszerűségét a Magyar Rádió, a hanglezmezek mellett a másik legfontosabb tömegmédiium fennmaradt műsortükrei is illusztrálják: míg a jazz-

nek vagy legalábbis jazzes tánczenének nevezhető lejátszott felvételek/közvetítések száma 1926-ban 78 volt, a következő évben ez a szám majdnem megduplázódott (Simon 1999: 70).

„Nagyon megtáncoltat bennünket a jazz” – A cigányzenészek reakciója a jazzbandre¹⁴

A háború, az anarchia és a nem kevésbé súlyos következményekkel járó békeszerződés veszteségei után a cigányzenekaroknak más sem hiányzott, mint az új, amerikai divat támasztotta, húsba vágó konkurencia. Az előzőek fényében első általam ismert reakciójuk, hogy megpróbálják visszaszorítani a váratlanul erős versenytársat, meglepően korainak mondható: 1921-es keltezéssel bukkantam rá a magyar, 1922-essel pedig az amerikai napisajtóban. Az előbbi arra vonatkozik, hogy a régi szervezet, a Magyar Népzzenészek Országos Szövetsége helyett megalakult a Magyar Cigányzenészek Országos Egyesülete (MCOE). A szervezkedés egyik oka az, hogy „Kell az erős szervezet az idegen zene ellen is” (Sárosi 172). Rémülten látva az általuk „niggerinvázióknak” nevezett trendet, aktív lobbizásba kezdtek érdekvédelmi szervezetükkel. Ugyanezen újság, a *Magyarság* későbbi cikke szerint 2000 cigányzenész lehet állás nélkül Budapesten, országosan pedig a cikk szerint ennek ötszöröse (Sárosi 175).

A korabeli magyar sajtóból két migrációs mozgásra is következtethetünk nagy biztonsággal: egyrészt a – korabeli terminológiát használva – „elcsatolt területekről” az anyaországba áramlottak a cigányzenészek, másrészt a vidéki városokból, a kisvárosokból is a fővárosba költöztek. Ám még így is túlzónak hat a *Magyarság* cikkírójának, ill. adatközlőjének becslése annak fényében, hogy a háború után alakult, kamarai és szakszervezeti feladatokra egyaránt vállalkozó MCOE 1928-ban mindössze 2600 tagot tudott hivatalosan regisztrálni (Sárosi 241).

A vidéki városokban állásukat elvesztő cigányzenészek a fővárosba költöztek. A folyamat 1923–24-ben felgyorsult, s legalább egy tucat újságcikk számolt be erről Miskolc, Debrecen, Hódmezővásárhely, Zalaegerszeg, Szeged és más városok összefüggésében. A cigányzenészek Debrecenben 1925 márciusában, annak érdekében, hogy visszanyerjék elvesztett hegemóniájukat, arra panaszkodtak, hogy a városban öt vagy hat jazzband játszik egy időben, de ez, mint kiderült, túlzásnak bizonyult. Azért a helyi cigányzenészek közbenjártak a polgármesternél, aki azt üzenete vissza, hogy nem lát jogilag járható utat a közbeavatkozásra. Ezek után a cigányzenészek a városi rendőrkapitányhoz deputációztak, ám ott sem találtak meghallgattatásra (Sárosi 201). Ám az MCOE lobbizása a kulturális kormányzatnál végső soron nem maradt sikertelen.

1921-ben, amikor az országban még anarchikus állapotok uralkodtak, a kormánynak gondja volt rá, hogy a „fox-trot, one-step, és jazz zene” korlátozására hívja fel a figyelmet, mert az dekadens és a fiatal generációra ártalmas. („No Jazz for Budapest” *The Brooklyn Daily Eagle*, New York, 1921. március 29.: 6.) Miközben a háborút közvetlenül követő években a hangversenyhirdetések, mint például egy miskolci újságban, szükségesnek látták kitérni arra, hogy a koncertteremben *van* fűtés (Sárosi 169).

Természetesen a magyarországi cigányzenekarok és -primások már az I. világháború előtti évtizedekben is rendszeresen járták a világot, az Egyesült Államokban is gyakran

¹⁴ Az idézet a *Budapesti Hírlap* 1936. augusztus 9-én megjelent, a pesti Mátyás téren gyülekező cigányzenészeket megszólaltató riportjának az alcíme (Sárosi 374).

turnéztak (Sárosi 16). De 1925-ben és attól kezdve egyre gyakrabban meglepő akadályokkal szembesültek: protekcionizmus korlátozta a szerepléseiket, például Franciaországban (Sárosi 203). Valóban, a jazz európai elterjedése szempontjából élen járó Franciaország egy időben igyekezett csökkenteni a külföldi muzsikusok számát. Ez nemcsak a turnézó magyar cigányzenekarokat sújtotta, hanem az amerikaiként reklámozott zenekarok tagjainak egy részét is, így a magyar dobossal, Chappyvel felálló Arthur Briggs zenekarát is. 1929 februárjában nem kapták meg a munkavállalási engedélyeiket, és ezért kénytelenek voltak egyes tagoknak felmondani a zenekarban (Orlay 1943: 104). A világgazdasági válság kitörése után, amikor ezek a korlátozások nemzetközi szinten is általánossá váltak, különösen sok muzsikus talált nehezen külföldön munkát.

A korabeli sajtó részletesen beszámolt arról, hogy az évtized közepétől tovább romlott a cigányzenészek egzisztenciális helyzete. Az MCOE a tagjaik által is tapasztaltak következtében komolyan fontolóra vette, hogy helyt adjon a felszólításnak, és csatlakozzon a Hágában székelő zenészek világszövetségéhez, hogy ezzel tagjaik több külföldi fellépési lehetőséghez juthassanak (Sárosi 241). A nemzetközi joggal való harmonizáció volt annak az 1924-es belügyminiszteri rendeletnek a fő célja, amely felhatalmazta a Magyar Zeneszerzők, Szövegírók és Zeneműkiadók Szövetkezetét arra, hogy az összes élőzenét játszó hely jogdíjátalányt fizessen nekik, hacsak a helyek egyéni felhasználói szerződést nem kötnek a szerzői jogtulajdonossal, hiszen Magyarország is csatlakozott a vonatkozó nemzetközi egyezményhez 1921-ben.¹⁵ A rendelet nem tett különbséget a jazzbandek és a cigányzenekarok között, mind a kettőt egyformán érintette, kihívást leginkább a vendéglátóhelyek vezetése számára jelentett. Viszont az MCOE lobbizására adott választ, bár nem nevesítve, az a rendelet, amelyet először a miniszter 1927. januárban keltezett (majd februárban még részletesebben továbbszabályozott) „a »rögtönzött« táncok engedélyezése [a másodikban: szabályozása] tárgyában»:¹⁶ „Az úgynevezett »rögtönzött« táncok engedélyezése terén tapasztalható kétértelműségek eloszlátása céljából, méltányolva egyben a »rögtönzött« tánc elfajulása miatt a közvéleményben erkölcsi szempontból mindjobban megnyilvánuló aggodalmakat is...” Az első rendelet (és a feltehetően az első által okozott végrehajtási bizonytalanságok miatt rövid időn belül ugyanarról kiadott második) az elsőfokú rendőrhatalomra, tipikusan a városi rendőrkapitányra ruházta a zenés-táncos rendezvények engedélyezési jogát, amennyiben ezek a nyilvános vagy zártkörű táncos rendezvények belépődíjasok. A táncos rendezvények nagyobb számban a jazzband, és csak kevésbé a cigányzenekarok közreműködésével zajlottak, de ettől még nem kellene a rendelet mögött a jazzband ellen irányuló élt feltételezni. Azonban az első rendeletben megfogalmazott (a másodikból viszont már hiányzó) kitételek bűnbakképző tendenciája nyilvánvaló: „A jó ízlésbe ütköző táncoknak, valamint a táncoknak a közkerkölciségség és a jó ízlés követelményeinek meg nem felelő módon táncolása tilos”. Ebbe az irányba, de sokkal tovább megy a miniszter, amikor „A közkerkölciségség védelméről” címmel, néhány héten belül harmadszor szabályozva ezt a területet, arról rendelkezik, hogy a nyilvános „előadást, mutatványt és mulatságot erkölcsrendészeti szempontból az eddiginél fokozottabb mértékben” kell az elsőfokú rendőrhatalomnak vagy megbízottainak ellenőrizni „a külföldről beszüremkedő káros befolyások” miatt.¹⁷ Dr. Scitovszky Béla belügyminiszter

15 Belügyminiszteri rendelet 168.809; 1924. október 10.

16 Belügyminiszteri rendelet 206.000/1926, kelt. 1927. február 9. és Belügyminiszteri rendelet 107.475; kelt 1927. február 9.

17 Belügyminiszteri rendelet 151.000; 1927. február 11.

ugyancsak még februárban hatályba lépő, sorrendben harmadik rendelete nem pontosít, megelepszik annyival, hogy a „nyilvánvalóan a jó erkölcsbe [...] jóízlésbe ütköző táncokat” bélyegezze meg, továbbá kitér a közterület és a sajtó erkölcsrendészeti feladataira is.

A cigányzenészek érdekszervezeti lobbizása ezeknek a nyíltan vagy burkoltan az ő védelmüket szolgáló rendeleteknek a hatására sem maradt abba. 1927 őszén a belügyminiszter lakása elé vonulva „szerenád keretében” akarják átadni petíciójukat „az idegen invázió ellen és a magyar zenészek érdekében” (Sárosi 232; 234). Ám az aktivista hozzáállás miatt nem sokkal később olyan valaki figyelmeztette hatásköri túllépésre a belügyi vezetést, akitől ezt a Trianon utáni kulturális neonacionalizmus kialakításában betöltött szerepe alapján kevéssé várhatnánk. Klebelsberg Kunó, a Bethlen-kormány kultusz- és közoktatási minisztere (1922–1931), az irredenta ideológia élharcosa a *The New York Sun* budapesti tudósítója szerint „komolyabb intézkedést helyezett kilátásba, amennyiben a kabinet tagjai nem a saját dolgukkal törődnek”, ezzel a tudósító szerint a jazzband védelmére kelve (1930. augusztus 19.: 21).

Ugyancsak rendeleti úton szabályozták ekkor Magyarországon nemcsak a külföldiek itt-tartózkodását, hanem zenészként való munkavállalását is. Minden korábbinál szigorúbb szabály lépett életbe, mert a muzsikusoknak fényképes tagsági igazolványuk kellett legyen az MCOE tagszervezeteitől, ahol nyilvántartásba vették őket. A szigorú rendelkezések feltehetően legsúlyosabb áldozata Jajcovszky Vladimir egykori orosz cári testőrhadnagy, aki kávéházi zenekarokban muzsikált Magyarországon. Miután elvesztette kávéházi zenekari munkahelyét, öngyilkos lett – a sajtó több orosz és más nemzetközi, nem „amerikai” zenekar jelenlétéről is beszámol ebben az időben (Sárosi 219). Ám az újabb adminisztratív szabályozás sem tudta feloldani a jazzband és a cigányzenekar közt feszülő érdekellentétet. A korabeli magyar sajtó beszámolóí szerint az ütközet még kb. a harmincas évek közepéig igen heves volt, és a cigányzenekarok érdekeit tagjaik és híveik leginkább a jazzband rovására tudták elképzelni a következő években is.

A sajtó hírt ad például egy primásról is, aki a jazzband vezetőjét párbajra hívta ki (Sárosi 342), általában pedig hosszú éveken át katonai terminológiával illeti a cigányzenekarok és a jazzband ellentétét: „négerhadjárat” (Sárosi 213 [1926]), „harc” (Sárosi 233; 291 [1927; 1929]), „lehengerelte (Sárosi 308 [1931]). Feltehetően a legradikálisabb álláspontot a *Nagykunság* című kisújszállási lap karácsonyi (!) számában Aradi Szabó István fogalmazta meg: „Irtsuk ki a jazzbandet” címmel, kikelve a „borzalmas, förtelmes néger muzsika” ellen.¹⁸ Az indultatos ellenérvés hullámai a jazzel szemben – Magyarországon csakúgy, mint több európai nagyvárosban (Lipcse, Bécs) – akkor csaptak legmagasabbra, amikor a *Húzd rá Jonnyt*, Ernst Křenek operáját bemutatták Budapesten 1928. március 20-án. Tumultuózus és erőszakos jelenetek zajlottak le a Városi Színházon belül és kívül. Ezekről a *Népszava* napilap, illetve a *Crescendo* folyóirat hasábjain Jemnitz Sándor megértően és alaposan tudósít – haladó nézetein túl ez annak is köszönhető, hogy a vihart kavaráó opera szöveggönyvét ő fordította magyarra. A *Napkelet* zenekritikusa, Papp Viktor viszont határozott elzárkózással reagált: „a magyar gondolkodás, szellem és ízlés undorodva utasította vissza a tehetségtelen, unalmas és tendenciózus fércművet” (*Napkelet* 1928: 556). A napi politikai céloktól erősen motivált

¹⁸ Aradi Szabó István a cikkben erőszakra nem, csak arra szólít fel, hogy „Ne látogassuk azokat a helyeket, ahol a jazzband nyavalyog, hanem istápoljuk a magyar cigányokat, mert a nemzet nemcsak nyelvében él, hanem nótájában is” (Sárosi 237). Egyébként a szerzőt egy későbbi verseskötete alapján (*A szenvedők királya*. Budapesti Hírlap, 1931) Fenyő László a *Nyugat* hasábjain Ady-epigonnak minősítette: „közhelyekre való fáradt beletörődés az egész” (Fenyő 1931).

hangulatkeltés a budapesti bemutató előtt és után is érezhető volt, csakúgy, mint több nyugati nagyvárosban rendezett bemutatonál, de egyedi jelenség az opera pesti bukásában, hogy az MCOE vezetői testületileg „kivonultatták tagjaikat az utcára táblákkal és jelszavakkal, [akik] jazzellenes és faji különbségek szólamait kiabál[ták]” (Pál Sándort idézi Egyed 2011).

Az egyesület fővárosi vezetői 1927 szeptemberében úgy tartották, hogy 3700 tagjuk van „hely nélkül” a budapesti és a balatoni vendéglátásban betöltött korábbi állásaikhoz képest, számításaik szerint összesen csak 270 cigányzenész dolgozott akkor. Ezért a fővárosi előljárókhöz akarnak fordulni, hogy a budapesti bárókban és fürdőekben rendeletileg visszakapassák pozícióikat, és az előljáróság intézkedjen „a nemzetietlen jazzband zenekarok felszámolására” (Sárosi 231). Meglepő módon a javaslatot végül a főváros magáévá tette, és 1928-ban utasította intézményeit, hogy a „városi intézmények bérleteinek megkötésénél kössék ki, hogy a bérlők jazzegyüttest ne, csak cigányzenészt alkalmazzanak” (Sárosi 243). Kaposváron az 1930-as Dorottya-bál is jazzband nélkül zajlott le, ugyanis az MCOE helyi csoportja itt is beadvánnyal élt a jazzband ellen, mire Ozory István rendőr tanácsos a nyilvános helyek tulajdonosait és bérlőit a „zenéléshez szükséges rendőrhatalósági engedély” megszerzésére kötelezte (Sárosi 268). Tette mindezt a fentebb már részletezett, 1927-es keltezésű belügyminiszeri rendeletekben ráruházott joggal élve, amelyek egyébként egyöntetűen az 1901-es keltezésű, a cigányzenekar működését szabályozó, 64.573/1901-es rendeletből indulnak ki.

De miért támogatta a politikai establishment jelentős része a cigányzenészeket a jazzband elleni küzdelmében, miért ragaszkodott ennyire még a két háború közötti közvélemény is a cigányzenéhez? A jazzband megjelenése Magyarországon az irredenta ideológia általánossá válásának éveire esik. Olyan progresszívként elismert írók és költők, mint Kosztolányi Dezső vagy József Attila hallatták hangjukat a Trianon előtti határok visszaállítása érdekében (vö. Romsics 2001). Haraszti Emil zenetörténész, zenekritikus, a Nemzeti Zenede igazgatója 1920 és 1927 között, már Párizsba költözése után foglalt állást a cigányzene kapcsán kibontakozó sajtóvitában: „Ma sokkal inkább szükség van a cigánymuzsikára, mint bármikor, mert a cigány a magyar irredenta agitátora és katonája, akihez fogható művész egyetlen nemzet sem tud produkálni” (*Budapesti Hírlap* 1925. május 1).¹⁹ A revizionista alapállás és a cigányzenei kultusz szoros összekapcsolódásáról a trianoni határon kívül is sokan hasonlóan gondolkodtak: „...a megszállott terület új urai természetesen irredenta propagandát láttak Fráter Lóránd [világjáró cigányprímás] minden dalában” (Sárosi 282 – kiemelés tőlem: Z. K.). Bartók maga is tett egy gesztust a cigányzene irányába 1931-ben a sramli és jazz rovására, amelyeket tömegzenének tartott, és kevésbé gondolt értékesnek, amikor a cigányzenészeknek azt kívánta, hogy „tartsák meg sokáig helyüket minden jazz és sramli ostrom ellenében” (Bartók 1931: 50).

A tömegzenéket leminősítő Bartók véleménye eltér a közvélemény jelentős részétől, mert ő nem az idegenséget tartja olyan jellemzőnek, amely értéktelenebbé teszi e zenei formákat a cigányzenénél – Bartók a fent idézett tanulmányában a „könnyű zene” terminust alkalmazza a kávéházi cigányzenére. A xenofóbia leplezetlen, érvek nélkül, zsigerből érkező megnyilvánulásaira számos példát lehet felhozni a jazz és a cigányzene rivalizálása kapcsán. Élén jár a sajtóorgánumok között ebben a szegedi Új Nemzedék, a Radnóti Miklós ellen is szár-

¹⁹ Haraszti már 1910-ben Bartókot zeneszerzőként azért kritizálta, hogy inkább a „magyar” népdalt kellene súlyponti szerephez juttassa, nem kellene a környező népek – illetve az akkor még inkább nemzetiségek – folklorjára túl nagy figyelmet fordítania.

mazása okán kikelő orgánum, amely nyilvánvaló antiszemitizmussal elegyíti xenofób dühét a cigányzenekart kiszorító jazzband iránt: „Más közönség jár már a kávéházakba, vendéglőkbe. Más közönség, idegen fajú tőzsdearszlánok, s az új közönségnek nem a magyar nóta, nem a cigányzene kell, hanem a tingli-tangli kopott zene, jazzband, Zerkovitz-melódiák” (1924. január 13.). Később majd még szomorúbb – és még elfogultabb – mérleget von: „A néger zene sehol sem végzett a nemzeti zenében akkora pusztítást, mint nálunk” (1927 szeptember 13.). A cigányzenészek helyzetéről, akik közül a legjobb helyeken alkalmazottak is legfeljebb feleannyit keresnek, mint a jazzband tagjai, hasonló hangon számol be Molnár Endre riportja: „A sok tréfa középpontjában álló barna legények együtt halódnak, pusztulnak a régi szép magyar világgal. Elsorvasztja, megöli őket Trianon s az a nagy lelki átformálódás, mely a Trianonban végzett hóhérmunkát követi. [...] Az új táncok miatt terjedt el az idegen zene. Elég szomorú” (*Szózat* 1925. szeptember 16.). A *Zalamegyei Újság* feltehetően az állásukat veszített cigányzenészek érveit visszhangozza, amikor nem csak a megemelt itálárakat, hanem a jazzband meghívását is kárhozhatja a városi vendéglőben, és a hatóság intézkedését várja el: „Igaz, a közönség is hibás ebben, mert inkább pártolja az idegen muzsikát, mint a magyar cigányok zenéjét” (Sárosi 213). Ezt a képtelen érvet az ország másik végében, Miskolcon is olvashatták már 1923-ban a helyi *Reggeli Hírlapban*:

Az utóbbi időkben elferdült a vidéki közönség ízlése is. Szórakozásaiban is a zajosat, a lármásat keresi, melynek a művészethez nagyon kevés köze van. Így hódít teret a kávéházakban a jazzband és így alakulnak át a kávéházak bárrá. Alapjában véve nem is a közönség kívánja ezeket az átalakításokat, hanem az üzlet után szaladó kávésok kényszerítik rá a közönségre, melynek pénzeesebb része szívesen utánozza a pesti hirtelen gazdagok kifecamodott ízlésű szórakozásait (Sárosi 185–186).

A két világháború közötti évtizedekben – és nem csak a jazzband Magyarországra érkezésének és divattá válásának éveiben – a magyarországi cigányzene korifeusainak az irredentizmus és a xenofóbia adja az ideológiai alapot. Az érvrendszerben a legnagyobb önellentmondás az, hogy állítólag a cigányzenekar továbbra is népszerű külföldön, és „A magyar notáért már csak a[z idelátogató] külföldiek lelkesülnek” (Sárosi 210).

A jazzel szembeni állásfoglalás Magyarországon mintha hevesebb lenne az európaiaknál a náciizmus térnyerése előtt akkor is, amikor a kritikát erkölcsi alapon próbálják megfogalmazni, de az újabb elméletek fényében könnyebben megértjük ezt az indulatosságot. Mielőtt Molnár Antal azóta sokat emlegetett, de nem sokat elemzett kötetét, a *Jazzbandet* megjelentette volna, már erkölcsi alapra helyezkedett témájával szemben. Az 1927 őszére keltezett, *Bevezetés a zenekultúrába* című, a nagyközönség zenei nevelését célzó kötetében szót ejtett a jazzbandról is, az árulkodó „Nemiség és kultúra” fejezetcím alatt. Magát az európai magaskultúra őrtornyába helyezte, és innen kinyilatkoztatta, hogy a vezető társadalmi réteg feladata az erkölcs őrzése a kultúrán keresztül, mert „Egyetlen veszélyes ellenfelünk: Amerika” (Molnár 1927: 52). Ugyan a fejezetben Molnár a jazztáncokat és a jazz-zenét nem választja következetesen szét, ítélete azért sommás: „Vannak már olyan néger egyének is, kik a kultúra lényegét megértik és átérzik – csak az ízlésük kultúraellenes” (i. m. 53). Ezután egyértelműsíti saját pozícióját is: „Üldözöm a társadalmi élet és a kultúra rákfenéjét: a nemi szabadosságot” (i. m. 57). Molnár a haladó, urbánus értelmiség legnagyobb tekintélyű folyóiratának, a *Nyugatnak* is rendszeres zenekritikusa volt. Az ideológiai riválisnak mondható, a népi írók táborára támaszkodó *Napkelet* című folyóiratban esett szó a jazzről, de csak érin-

tölegesen: Prahács Margit 1929-ben és 1930-ban többször is írt a kávéházi cigányzenéről. Friss nézőpontot javasolt, ami a jazzhez viszonyítást is érintette. Szakmai alapokon érvelő, de antropológiainak vélt közhelyeket („pária”) is felhasználó tanulmányát az MCOE polgári perben támadta meg (Sárosi 261; Kéki 1936).

Akár a szelektíven xenofób hazai közvélemény megnyilvánulásai, akár az európai zeneszerzők és zeneteoretikusok által kifejtett nézetek felől közelítünk a jazzband recepciójához, fel kell ismernünk azt a riadalmat, amit a jazz mint a lacani és kristevai Másikként azonosítható megjelenése keltett az Óvilágban. A jelenségekört legalaposabban Susan Cook foglalta össze, megállapításai a jelen témára is nagyban vonatkoztathatók, azokat a Trianon utáni helyzet specifikumai csak még élesebben kontúrozzák. A magyarországi társadalmi helyzet mindenestre inkább hasonlít a németországra, mint a háborút győztesként befejező és az amerikai katonákra szövetségesként tekintő britekére és franciákéra. Magyarországon – részben ennek is köszönhetően – a jazzband pozíciójának stabilizálódása, megítélésének viszonylagos nyugvópontra kerülése és a szvingkorszakban elfoglalt helyre kerülése lassabban és fokozatosabban zajlott le, mint Nyugat-Európában. Cook mottóként használja a Breszt-Litvovszkban született, de patrióta amerikaivá vált zeneszerző, Louis Gruenberg (1884-1964) megjegyzését, mely a jazz inspiratív erejére utal: „Melyik zeneszerző nem flörtölt ezzel a kísértő csábítóval?” A kérdést Gruenberg a *Musikblätter des Anbruch* című bécsi klasszikus zenei folyóirat jazzes tematikus számába írt esszéjében tette fel 1925-ben. Cook ugyanakkor nem tér ki arra, hogy Gruenberg maga is egy nehezen kontextualizálható megjegyzést tett ugyanitt, mely szerint az amerikai új, kortárs zenét csak azok tudják majd tökélyre vinni, „akiknek vére, neveltetése és szíve is” amerikai. Cook lényeglátó általánosítása szerint:

Vágyuktól hajtva, hogy flörtöljenek a populáris zenével, ezek a modern zeneszerzők a húszas években közös érzékenységet mutattak az előttük járó, nem modern zeneszerzőkkel, képzőművészekkel és írókkal, akik hasonlóképpen áthágták a nemzeti, faji és osztályhatárokat, hogy az egzotikusban fellelhető esztétikai minőségekkel táplálhassák műveiket. Míközben az Egzotikus és az oly gyakran feminizált Másik természete, részletei és sokszínű jelentése változott az országhatárok és az egyéni tapasztalatok mentén, mindkettő megmaradt a méltánytalan hatalmi viszonyok keretei között, amelyek az autonóm kölcsönvevőt mindig a kölcsönvett dolgok fölé helyezték (Cook 2004: 152–157).

A jazz, mint Cook kifejti, kísértő csábításával együtt a modernizmus fantáziálásnak erőteljesen vonzó célpontja volt, és ez több kortárs képzőművészeti ábrázolásból is kiviláglik.²⁰ A Gruenberggel ugyan pamfletjében lenézően vitába szálló, de zeneesztétikai ítéleteiben vele egy lapon említhető Molnár Antal jellemzően a Cook által is leírt dichotómiákban tudja csak elhelyezni a jazzbandet: Európa/Amerika, magas/alacsony kultúra, klasszikus/populáris, kulturális bennfentesek/kívülállók, szellem/test. Sem ő, sem a kor sok más, jelentős véleményvezére nem látta meg (vagy ha meglátta, ostorozta) például annak az erejét, hogy a jazzband által lehetővé tett társastáncok szórakozási formái faji, nemi és osztályhatárokat áthágását, a Másikkal létrejövő társadalmi találkozási helyét hozták magukkal.

A világgazdasági válság hatásai 1929-től kezdve korlátot állítottak nemcsak az Új Nő továbbbi emancipálódásának, hanem a jazzband által képviselt új szórakozási formák elterjedési feltételeinek is. A jazzband pozíciói a harmincas években bizonyos szempontból javul-

20 A magyar vonatkozásokhoz l.: Zípernovczky (2014).

tak Magyarországon, felmerült például az akadémiai jazzképzés elindításának lehetősége is. De a cigányzenekar és az irredenta establishment felől érezhető averzió alig hagyott alább (Sárosi 262). A jazzband reprezentációját továbbra is a minstrel/bohóc, az erotikusan meghatározott Másik és az abjekt idegensége határozza meg, ám a nemzeti kultúra harcos megvédésére vonatkozó érvelés vesztett erejéből.

„... ki fog győzni?” – A két kultúra összecsapása amerikai nézőpontból

Hogyan vették tudomásul a nálunk turnézó amerikai (stílusú) zenekarok tagjai, hogy egy új tánc- és zenei divat képviselőiként érkeztek, és egy kulturális, ideológiailag motivált összeütközés frontvonalában találták magukat? Észrevették-e egyáltalán? A korábban említett előadók mind keresettek voltak Európában legkésőbb a húszas évek közepén. A legtöbb zenekarvezető és szólista sok meghívást kapott, hogy hosszabb szerződéseket írjon alá vendégként, amelyeket többször is képesek voltak közvetlenül egymás utánra tervezni. Volt-e egyáltalán valami nyoma a kortárs afroamerikai sajtóban annak, hogy Magyarországon mi fogadta a jazzbandet – nemcsak a cigányzenekari tagok, hanem szervezetük, az állami és önkormányzati szervek, a konzervatív establishment részéről?

1. kép. A jazzband és a cigányzenekar csatája



Forrás: karikatúra a *New York Call* 1922. július 7-i esti kiadásából

A válasz ott rejlik legalább két tucat olyan újságcikkben, amelyek az Egyesült Államok keleti partvidékének elsősorban afroamerikai olvasóknak szóló napilapjaiban jelentek meg, és szó esik bennük a cigányzenekar és a jazzband összeütközéséről. Egyikük sem olyan találó, mint a *New York Call* című lap, amelynek képaláírását idéztem a fejezet címében. A karikatúra ahhoz a cikkhez készült, amely szatirikus hangnemben ostromozza egyrészt a jazzkorszakra jellemző túlköltekező, vad éjszakai életben tobzódó embereket, másrészt a magyarországi cigányzenészeket, akik átkozódva keltek ki a jazzband inváziója ellen: „...mindent megtesznek, hogy kiűzzék a néger jazzereket. Püfölik a bandet a citeráikkal és zingaráikkal, bármi-vel, ami a kezük ügyébe esik”²¹ (Margaret Rohe: „Rather Jazz Than Eat” *New York Call*, 1922. július 7., második kiadás: 8). A magyarországi helyzetről tudósító, az ütközet jellegét leíró számos újságcikk, melyek változatos műfajokban íródtak a kishírtől az imént idézett tárcáig, főleg New York és Illinois államok területén kiadott napilapokban jelentek meg. Hasonlóan a fentebb idézett magyar sajtószemelvényekhez, a húszas és harmincas évek idevágó amerikai forrásai bőven használnak katonai terminológiát, a jazzbandról és a cigányzenekarról szóló tudósításaikban *harc, összeütközés, hadjárat, visszahódítás, megszállás, uralkodás, népi hegedős hadsereg, ostromlott* és a *jazznek küldött hadüzenet* kifejezések fordulnak elő.

Az afroamerikai sajtó 1919 után vált „az afroamerikaiak közös ügyének valóban országosan is kifejező eszközévé” – állapítja meg a téma monográfusa, Clint C. Wilson II (2014: 83). A *Chicago Defender* országosan terjesztett napilappá vált, míg más helyi, bulvár jellegzetességekkel is bíró lapok a keleti parton szintén nagy jelentőségre tettek szert annak köszönhetően, hogy a polgárjogi mozgalmak és a Harlem Reneszánsz legnevesebb képviselői váltak szerzőiké: „Langston Hughes munkái a *Chicago Defender* hasábjain jelentek meg, Neale Hurston a *Pittsburgh Courier* számára írt cikkeket, James Weldon Johnson [...] a *New York Age* szerkesztőjeként dolgozott” (Wilson 2014: 78). A tengerentúlon fellépéseket vállaló afroamerikaiak rendszeresen beszámoltak kedvenc újságaiknak tapasztalataikról, a *Chicago Defender* ilyen tekintetben gyakorlatilag rovatot üzemeltetett. Például a zongorista James M. Shaw, a már említett Earl B. Granstaff zenésztársa vagy a komikus revüduó, Bonny és Freeman rendszeresen hazairtak a *Chicago Defender*nek, amely a magyarországi élményeiket is közölte. Ilyenkor saját maguk faji-etnikai hovatartozására *race* (faji) zenészekként vagy „a faj tagjaiként” szavakkal utaltak, és egyszer a fentebb idézett helyen mint *spades* (pikkék). A Magyarországon is szereplő Granstaff viszonylag rendszeres és szellemes levelezőnek bizonyult az Európában turnézó afroamerikaiak között. Budapestről barátjának hazaküldött levele kicsattan az örömtől, mert jó élete van, saját maga tárgyalhat szerződéseiről, hosszabb budapesti tartózkodása után „átugrik” Londonba, nem korlátozzák az amerikai alkoholprohibíciószabályoksem. A dokumentumra Rachel Gillett történész afroamerikaiak új keletű európai szabadságélménye kontextusában hivatkozik (Gillett 2010: 475), de a teljes levélszöveg jelentős jazz- és kultúratudományi forrás (Zipernovszky 2016). Az itt turnézó zenekarok aranyéletéről a *Defender* később is beszámol: amikor a B. E. Peyton Orchestra a jazzláz tetőfokán telt házak előtt játszott a híres-neves New York kávéházban, miközben szállásuk a nem kevésbé előkelő Britanniában volt, a *Chicago Defender* sem kellett nélkülözzék, azt szállodai szobájukba kézbesítették nekik (*Chicago Defender*, országos kiadás, 1929 szeptember 7.: 7).

21 A „zingara” cigánylányt jelent, de a cikk nyelve, stílusa erősen átpoetizált, rímmel és ritmussal is él, tehát a szó metonimikusan utalhat hangszerre is. A kansasi származású Margaret Rohe nővérével, Alice-szel együtt ebben az évtizedben szabadúszóként publikált keleti parti újságokban, Alice-ből híres fotós vált.

De az amerikai, túlnyomórészt afroamerikai olvasók arról is értesülhettek, hogy hogyan panaszkodik az előle a kenyeret elevő jazzbandre a korábban a New York kávéházban dolgozó cigányzenekar vezetője. A magyar muzsikusz szerint a cigányzenekarok kétharmada munka nélkül tengődik, amikor gázsit kapnak, az sem elég a megélhetésre, és eddig hiába fordultak a hatóságokhoz védelemért. („Jazz in Hungary Makes Gypsy Bands Jobless”, *The Binghamton Press*, 1928. július 5.: 12.) Amint láttuk, a cigányzenekari érdekvédelem lobbizása nem maradt hatástalan. A legtöbb budapesti és magyarországi keltezésű sajtójelentés, különösen az Associated Press (AP) hírügynökségi anyagai, az általam áttekintett lapokban igyekeztek semlegesek maradni és nem állást foglalni az ütközetben, amelyről beszámoltak. Egyes tudósítók és néhány interjúalany azonban arra is próbált választ találni, hogy miért támadják a cigányzenekarokat. Az újságírói objektivitásra törekvést egy hosszabb, színes AP-riportban is tetten lehet érni, amelyet a legendás primás, Banda Marczai temetéséről közölt a *New York Evening Post* (1929. március 31.: 9). Aláíratlanul, tehát szerkesztőségi álláspontként olvashatóan, mégis meglehetősen elégikus hangnemben számol be a cigányzenészek keservéről ugyanez az újság, megállapítva, hogy a cigányok életformája a múlté, hiszen a magyar kormány azt tervezi, hogy letelepíti a közülük még vándorló életet folytatókat. A cikk ugyan azt is leszögezi, hogy a jazzband előrenyomulásának köszönhetően a cigányzenekarok nagy teret vesztek, megsiratja „a világ már amúgy is túlságosan elszürkült képéről a cigányokkal együtt eltűnő utolsó színes foltokat” (1928. július 24.: 4). A *The New York Evening Post* annak híreről is beszámol, hogy a konzervatórium (Zenede) a tervek szerint cigány származású zenésznövendékek számára tanszakot kíván indítani Budapesten.²² A cikk nem rest levonni a konklúziót sem, hogy a klasszikus zenei establishment reménytelenül próbált ellenállni a jazznek, és ezzel „Európa amerikanizálásának” újabb lépése következett be. Feltehetően utalva az ebben az újságban korábban megjelent tudósításokra a cigányzene jazzel szembeni tévesztéséről, a cikk leszögezi: „a sima propaganda sohasem tud semmit elnyomni, ami értékes. Az emberek azt vesznek meg, amit akarnak, azt a fajta zenét hallgatják, ami nekik tetszik, és azokat az ideálokat fogják követni, amelyeket vonzóknak találnak, függetlenül attól, hogy azok honnan erednek és milyen országból származnak” (*A Chair for Jazz*, *The New York Evening Post*, 1928. november 17.: 10).

„A közönség még mindig szereti a jazzt, és a női része még a jazzbandet is” – kommentálja az egyik lap azt, hogy Magyarországon adminisztratív úton igyekeznek véget vetni az amerikai jazzband népszerűségének (*Shenectady New York Gazette*, 1928. július 20.: 4). Ezek a tudósítások néha szellemesek és sokszor ironikusak, és többnyire abból indulnak ki, hogy a csata kimenetelét csak a közönség határozhatja meg. Egyes szerzők reménytelennek ítélik a harcot, amelyet egy modernebb zenei stílus, a jazz ellen folytatnak egy régebbi szórakozási forma, a cigányzenekar hívei. Egyikük, James Weldon Johnson a „harlemi reneszánsz” fontos szerzője, aki a polgárjogi küzdelmekben politikai téren is élen járt. Ő elnökölte a National Association for the Advancement of Colored People egyesületet 1920 és 1930 között, a faji diszkrimináció ellen ügyvédként, íróként és diplomataként is fellépett. Ő a korabeli „néger himnusz”, a *Lift Every Voice and Sing* szerzője is, a Broadway is jegyzett dalszövegíró. A magyar helyzetről a *The New York Age*-ben megjelenő rovatában „Vesztes küzdelem” címmel írt tárcát. „Érdekes látni az amerikai néger zene, a legújabb tánczene és a magyar cigány zene, a legrégebbi tánczene összecsapását” (*The New York Age*, 1922. június 10.: 4). Ugyan Johnson

²² Erről tervként ír a *Magyar Hírlap* még 1929 augusztusában is, ld.: Sárosi (262). A megvalósulás az 1965-ös évszámhoz és Gonda János nevéhez köthető.

úgy véli, hogy Európában egy évezred óta divatos a cigányzenekar, de ebben természetesen téved, feltehetően a magyar millennium óta közhelyes formában a napisajtóban azóta is emlegetett ezeréves magyar államiság járhatott a fejében. Az sem állja meg a helyét, hogy úgy értelmezi, a cigányoknak első ízben ekkoriban adnak a hatóságok választójogot. Viszont az a helyzet, amikor egy jelentős létszámú társadalmi csoport elveszti a mindennapi kenyérkeresetét azért, mert külföldről nagyszámú munkavállaló érkezik, feltehetően jól ismert volt Johnson előtt. A húszas években afroamerikai munkások jelentős számának azért nem javulhatott a helyzete, mert helyettük rendszeresen a legújabbán bevándorló fehér munkásokat vették fel. Ide vezetnek a fekete nativizmus gyökerei. Hat évvel a fenti cikk után Johnson nézetei kezdtek kikristályosodni azt illetően, hogy milyen szerepe van az afroamerikaiaknak a jazz nemzetközi jelentőségre emelkedésében:

Az egyetlen dolog, amelyről ismert az Egyesült Államok az egész világon, amelyet művészinak lehet nevezni, a néger eredetű populáris zene. A négerek teremtette népművészetet nem csak új lelkesedés fogadta, hanem – a spirituálé kivételével – át is vették és asszimilálták. Már nincs faji jellege, már nemzeti, és részévé vált a közös nemzeti kulturális alapzatunknak (Johnson 1928).

A Johnson által itt szóvá tett vélekedés, hogy a jazz Amerika „egyetlen” önálló hozzájárulása a 20. században a művészetekhez, csak fokozatosan „nyert polgárjogot”, vált általános nézetté, végül 1987-ben kongresszusi határozatban rögzítették.²³ Johnson a jazz népművészeti eredetét, lelkes többségi társadalmi fogadtatását érzékeli és üdvözli asszimilációját, hiszen faji jellegét elvesztve összemzeti kulturális örökséggé vált. Johnson számára a „négerség” és kultúrája nem partikuláris, nem is csak faji jellegű, hiszen az amerikai kultúra meghatározó része lett. Az a folyamat, amelyet itt konstatál, erős kontrasztot mutat azzal, ahogy a jazzben hordozta üzenetekhez a két világháború közötti Magyarországon viszonyultak. Vizsgálatunk szempontjából különösen szembeötlő a befogadó, a kisebbséget és művészetét integráló, azt identitásképző tényezővé emelő attitűd, amely a jazz fogadtatását jellemezte – számos, mind a mai napig megjelenő, faji/etnikai konfliktus létezése ellenére. A magyar nemzeti kultúrában az idegentől elzárkózó, azzal szemben vélt érdekeit az integrációtól vagy asszimilációtól védő hozzáállás a traumatizált nemzeti érzések kifejeződésének tekinthető. A két nemzetpolitika – e tanulmány keretein túlmutató – összehasonlítása kiterhetne egyrészt az Egyesült Államokban az afroamerikai népszerű asszimilációját megindító folyamatokra a két világháború között, másrészt a magyar zsidóság már javában tartó asszimilációjának visszafordítására tett, az 1920-as numerus clausustól kezdődő intézkedésekre.

Kimenetel, konklúzió

„A magyar lélekből lelkedzett magyar nóta” – ez volt ekkoriban minden öntudatos cigányzenész előadó-művészetének nyitja (Sárosi 9). Közönségük a dualizmus óta nemzeti kincsként tekintett a dalokra és előadásaik szokásrendszerére, befogadási formáira. A két világháború közötti időszakban Haraszi és más magasan kvalifikált kritikusok és írók a cigányzenét az irredentizmus megfelelő kifejezési formájának írták le. A húszas években a cigányzenekar és a jazzband összeütközésének békés megoldása sokszor lehetetlennek tűnt. Miközben a cigányzenekarok tagjai szervezeteiken és a sajtón keresztül a hatóságokhoz és a nagyközönség-

23 57-es számú határozat, 1987. december 4.

hez fordultak anyagi érdekeik védelmében, és elképzeléseik szerint ez többnyire a jazzband visszaszorításával is járt (volna), felbukkant az a nézet, hogy egy ilyenfajta kulturális összeütközést nem lehet úgy lezárni, hogy az egyik érdekcsoport végleg legyőzi a másikat, legfeljebb a közönséget lehet megnyerni. A debreceni Hotel Aranybika rezidens jazzbandjének vezetője, Keczely Béla sietett közölni, amikor 1925-ben a cigányzenészek ellenlobbijáról kérdezték, hogy csak magyar muzsikusokat alkalmaz, köztük a szaxofonost, aki eredetileg cigányzenész volt: „Úgy érezzük, hogy semmi tekintetben nem szolgáltunk arra rá, hogy működésünk elé a hatóság akadályt gördítsen. És végre is azt tartjuk, hogy egészen a kávéház vagy étterem tulajdonosának dolga, hogy milyen zenét alkalmaz és egészen a közönség dolga, hogy milyen zenét akar hallgatni” (Sárosi 195). Figyelemre méltó, hogy ebben az időpontban a vidéki nagyvárosban már magyar jazzband működik, és le is szerződtek cigányzenészt. A zenekarvezető véleménye egybecseng a *New York Evening Post* fent idézett nézetével.

A cigányzenekar szórakoztatási paradigmája ebben a pillanatban nem úgy változott meg, mint amikor a ragtime- és onestepkottákat nemcsak katonazenekarok, hanem cigányzenekarok is kitették maguk elé. A „ütközet” egyik kimenetele tehát az, hogy azok a cigányzenészek, akik különösen a jól képzettek, fel tudnak ugrani a jazzband gyorsvonatára, amelyet addig megpróbáltak lefékezni, blokkolni. Keczely Béla határozottan kijelentette a fenti interjúban, hogy nála az alkalmazás egyetlen feltétele a szakmai tudás. A *Pesti Tőzsde* riportere hasonló választ kapott az elegáns pesti Ritz szálló népszerű zenekarvezetőjétől, Bachmann Józseftől és neves zeneszerző-zongoristájától, Grünauer Bélától, amikor beszámol Radics Béla együttesének volt tagjáról, aki most jazzt játszik nála szaxofonon (Sárosi 234). A *Magyarország* riportere a Kálvária téren, az MCOE székhelyén 1927-ben azt hallja, hogy a cigányzenésznek haladnia kell a korrallal, meg kell tanulnia a modern táncokat („charlestont, tangót”), ha meg akar élni. És mint kiderül, vannak az Egyesületnek hozzáértő tagjai, ahol a zongorára írt jazzbandkottát cigányzenekarra hangszerelik és betanítják a zenészeknek a szólamokat (Sárosi 219). Az Arizona, a harmincas években minden bizonnyal a legrangosabb magyarországi mulató, működésének hatodik szezonzájában különtermet nyitott, mert az addigra már kialakult vendégkör, köztük jómódú külföldiek, turisták és ideiglenes budapesti lakosok, igényelték a cigányzenekart is, ahová le is szerződették Berkes Béla cigányzenekarát.²⁴

Az összeütközés másik lehetséges kimenetét Pál Sándor (aki a jazztörténészek közül elsőnek titúlta harcnak a jazzband és a cigányzenekar összeütközését) „kombinált zenekarként” azonosítja a korabeli szóhasználat alapján azokat, amelyeknek tagjai a hagyományos hangszereken túl játszottak szaxofonon, bendzsón, sőt néha dobon is (Pál 1984). Hasonló, a cigányzenekar modernizálódásának elkerülhetetlenségét megfogalmazó álláspont a *New York Evening Post* lapjain is megfogalmazódik 1925-ben: „A cigányoknak haladniuk kell a korrallal. Miután Párizsból, Londonból és Bécsből kiűzték őket, Budapesten találtak menedéket, de még itt is váltogatják a csárdást és az alföldi dallamokat Irving Berlinnel” (1925. március 31.: 5). Ignotus, a *Nyugat* főszerkesztője is hasonló következtetésre jut 1928-ban: „Ma még a jazz és a cigány külön muzsikál, de nem sokáig, mert félő, hogy a jazz megeszi a cigányt” (Sárosi 240). Az erdélyi magyaroknál is lezárulóban volt egy korszak 1931-ben, amikor például a temesvári közönség már csak egyetlenegy cigányzenekart hallgathat, a többi megszűnt vagy elköltözött, „egy másik kompromisszumot kötött a győztes ellenféllel, kombinált zenekarrá alakult át” (Sárosi 308).

24 Ld. Molnár Dániel tanulmányát az Arizonáról ebben a lapszámban (Molnár D. 2017).

A harmincas évtizedben a korabeli sajtó tanúsága szerint a jazzband és a cigányzenekar harcának intenzitása alábbhagyott, kialakultak az együttélés keretei. A rasszista és xenofób hangok azért is halkultak el Magyarországon valamelyest, mert a revük és a mulatók ugyan szerepeltettek amerikai stílusú zenekarokat, de a legtöbb helyen már nem kellett importálni a jazzbandet, a harmincas években kialakultak a szórakoztató jazz-zene médiumai, a szvingzenekarok elfoglalták az európai tánczenei divat kulcspozícióit. A fellépéseken kívül pedig a rádió és a hanglemezek is hozzásegítették a magyar zenészeket a hírnévhez. Magyar muzikusok külföldön, főleg a német nyelvű piacon érvényesültek, ezeknek a történetét több újabb szakmunka is igyekezett a hiányos forrásokkal küzdve leírni (pl.: Simon 2016).

Ugyan több a különbség, mint a hasonlóság abban a tekintetben, hogy a roma és az afro-amerikai népesség milyen akkulturációs folyamatokon ment keresztül a 19–20. században, bizonyos párhuzamosságra érdemes rámutatni. A cigányság Európába vándorolva magáévá tette azt a folkloort, amelyet a befogadó országban megismert, és ebből olyan egyedi formák alakultak ki, mint a flamenco. Magyarországon viszont a kultikus pozíciót betöltött kávéházi cigányzene magyar vagy magyarosnak gondolt műdalok repertoárjából állt össze. A jazz megszületése és első, észak-amerikai és európai elterjedése idején különös keverékévé vált a stílusoknak és hatásoknak. Észak-Amerikában alakult ki, döntő mértékben afroamerikaiak alakították ki, de a folyamat nem, vagy nem így zajlott volna le az európai klasszikus zenei hatások és művelődési, szórakozási formák nélkül. A jazz mint táncdivat, tánc- és szórakoztató zene, valamint hangversenyműsor szinte egyszerre vált világdívvá, a harmincas évektől kezdve pedig egyre inkább önálló zenei műfajként ismerték el.

A jazz és a romák zenéje egymást többször keresztező útjainak Kelet-Európában különösen izgalmas fejezete nyílik akkor, amikor a – Magyarországon tipikusan romungro származású – cigányzenész dinasztiaiak leszármazottai az időközben emancipált előadó-művészeti stílussá fejlődött jazzben látják meg identitásuk továbbfejlesztve megőrzésének lehetőségét – de ez már egy külön tanulmány lapjaira tartozik.

Hivatkozott irodalom

- Bartók Béla (1931): Cigányzene? Magyar zene? *Ethnographia* 42(2): 49–62.
- Bergmeier, Horst P. J. és Rainer E. Lotz (2010): James Arthur Briggs. *Black Music Research Journal* 30(1): 93–147.
- Cook, Susan C. (2004): Flirting with the Vernacular. America in Europe, 1900–1945. In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Nicholas Cook és Anthony Pople (szerk.). Cambridge: Cambridge University Press, 152–185.
- Csányi Attila (2011): *Elsárgult dokumentumait közreadja Csányi Attila (7)*. Interneten: <http://www.jazzma.hu/hirek/2011/08/03/elsargult-dokumentumait-kozreadja-ma-csanyi-attila-7-regi-koncertek/> (utolsó letöltés: 2017. február 1.).
- Dóka Krisztina (2011): *A magyar táncfolklor átalakulása (1896–1945)*. (Doktori disszertáció.) Budapest: ELTE BTK. Interneten: <http://doktori.btk.elte.hu/lit/dokakrisztina/diss.pdf> (utolsó letöltés: 2017. március 17.).
- Egyed Ilona (2011): *Ernst Krenek* Jonny spielt auf című operája Magyarországon. Interneten: <http://www.pointnet.hu/kissendre/judaisztika/20110330142855201000000854.html> (utolsó letöltés: 2017. február 1.).
- Englund, Björn (1975): Chocolate Kiddies. The Show That Brought Jazz to Europe and Russia in 1925. *Storyville* (62): 44–50.
- Falk Géza (1936): *Mindentudó zenei zsebkönyv*. Budapest: Rózsavölgyi.
- Federmayer Éva (2017): Millenniumi Budapest és ragtime. A faj, a nem és az osztály (rendiség) mintázatai a korai magyar jazzkorszakban. *Replika* (101–102): 41–65.

- Fenyő László (1931): A szenvedők királya. Aradi Szabó István versei. *Nyugat* (20): 429.
- Gillett, Rachel (2010): Jazz and the Evolution of Black American Cosmopolitanism in Interwar Paris. *Journal of World History* 21(3): 471–496.
- Gonda János (2004) *Jazzvilág*. Budapest: Rózsavölgyi.
- Hanák Péter (1997): A bécsi és a budapesti operett történeti helye. *Budapesti Negyed* (16–17): 9–30.
- Haraszi Emil (1931): *A zenei formák eredetéről*. Budapest: Magyar Szemle.
- Hirschenberger, Wolfgang (1988): *Ragtime unter dem Doppeladler 1901–1928* (RST 90284251). Interneten: <http://www.jazzkutatas.eu/article.php?id=435&skey> (utolsó letöltés: 2017. március 16.).
- Johnson, James Weldon (1928): Race Prejudice and the Negro Artist. *Harper's. The Annals of America* (november). Interneten: <http://www.nathanielturner.com/raceprejudiceandnegroartist.htm> (utolsó letöltés: 2017. március 16.).
- Kéki Béla (1936): Népzsenék és cigányzene. *Hitel* 1(2): 149–155.
- Kjellberg, Eric (1998): *A Visionary Swedish Musician – Jan Johansson*. Stockholm: Svensk Musik.
- Kún Imre (1965): *30 év művészek között*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Lotz, Rainer E. (1997): *Black People, Entertainers of African Descent in Germany, and Europe*. Bonn: Birgit Lotz.
- Molnár Antal (1927): *Bevezetés a zenekultúrába. A zeneművészet barátainak*. Budapest: Dante.
- Molnár Antal (1928): *Jazzband*. Budapest: Dante.
- Molnár Dániel (2017): „Művészi elgondolás: Miss Arizona és Rozsnyai Sándor.” – *Az Arizona Revue Dancing műsora és hatáskeltő elemei, 1932–1944. Replika* (101–102): 89–118.
- Orlay Jenő „Chappy” (1943): *Dzsessz-dobbal a világ körül*. Budapest: szerzői kiadás.
- Pál Sándor (1984): A jazz-zene előadójának helyzete Magyarországon 1945-ig. *Jazz* (2). Interneten: <http://jazzkutatas.eu/article.php?id=89> (utolsó letöltés: 2017. március 16.).
- Prahács Margit (1932): *Forma és kifejezés a zenében*. Budapest: Magyar Királyi Egyetemi Nyomda.
- Romsics Ignác (2001): *A trianoni békeszerződés*. Budapest: Osiris.
- Sárosi Bálint (2012): *A cigányzenekar múltja II., 1904–1944. Az egykorú sajtó tükrében*. Budapest: Nap.
- Schulz, Klaus (2000): Jazz in Wien zwischen den Kriegen – The Roaring Twenties. Syncopated Orchestra, Arthur Briggs, die Weihburg-Bar und Chocolate Kiddies *FOX auf 78* (19, Frühjahr).
- Simon Géza Gábor (1999): *Magyar Jazztörténet*. Budapest: MJKT.
- Simon Géza Gábor (szerk.) (2001): *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig*. Budapest: MJKT.
- Simon Géza Gábor (2007): *K. u. K. Ragtime. Az Osztrák-Magyar Monarchia Ragtime-korszaka*. Budapest: Pytheas.
- Simon Géza Gábor (2016): *A zenetudomány mostohagyereke. A jazz és hatása Magyarországon 1920–1950*. Budapest: MMA.
- Somfai László (2005): Mi a magyar Bartók zenéjében? In *Mi a magyar?* Szegegy-Maszák Mihály és Romsics Ignác (szerk.). Budapest: Habsburg It. – Rubicon, 231–257.
- Szabolcsi Bence és Tóth Aladár (szerk.) (1930): *Zenei lexikon I–II*. Budapest: Győző Andor.
- Wilson, Clint C. II. (2014): *Whither the Black Press? Glorious Past, Uncertain Future*. Bloomington: XLIBRIS.
- Zipernovszky Kornél (2011): Kinek köszönheti Bécs a Charlestont? – A jazzkorszak magyar szemmel. In *Álmok köntöse – Magyar írók Bécs-élménye 1873–1936*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 166–172.
- Zipernovszky Kornél (2014): *A nagyszerű kisszerű Scheiber Hugó*. Interneten: http://fidelio.hu/vizual/2014/11/04/a_nagyszeru_kisszeru_scheiber_hugo/.
- Zipernovszky Kornél (2015): Who Will Win – the Jazz or Gypsy, It is Hard to Tell. Gypsy Musicians Defend Hungarian National Culture Against American Jazz. *Americana. E-Journal of American Studies in Hungary* 10 (Special Issue On Jazz). Interneten: <http://americanajournal.hu/vol10jazz/zipernovszky> (utolsó letöltés: 2017. március 16.).
- Zipernovszky Kornél (2016): „...fáradhatatlan bohóc és mókamester” – Earl Granstaff nyomában. In *Magyar Jazz-kutatási Konferencia Budapest, 2016. március 11.* Simon Géza Gábor (szerk.). Budapest: MJKT, 11–24.

Hoppá!

Neked már van?

HUNGARYCARD
MAGYAR TURIZMUS KÁRTYA



Ha **Hungary Card**-dal vendégeskedsz hazánkban **10-100% kedvezménnyel** látogathatsz múzeumokat, színházakat, fürdőket, szállodákat, éttermeket, stb., **50%-kal olcsóbban** utazhatsz buszon, vasúton, autópályán, hajón! **OKOS TIPPEK, AVAGY LÁSSUK, MENNYIT SPÓROLHATSZ PÁRODDAL 3 NAP ALATT BUDAPESTEN A HUNGARY CARD SEGÍTSÉGÉVEL!**

A kedvezmények SZÉP kártyával történő fizetés esetén is érvényesíthetőek.

VEDD KEZEDBE A KÁRTYÁT, SZEDD ÖSSZE
A CSALÁDOT VAGY BARÁTAIDAT ÉS GYERE...

BUDAPESTRE!

TROPICARIUM - OCEÁNÁRIUM

Légy részese egy cápaetetésnek, simogass rájákat és próbáld ki, hogy milyen az, amikor egy valódi eserdőben az aligátorok felett elered a trópusi eső. Itt a **megtakarításod 1.800 forint.**

36%



DUNA CORSO VÁROSNÉZŐ SÉTAHAJÓ

A program közel egy órá, mely során megcsodálhatjátok fővárosunk Duna-parton elhelyezkedő látványosságait. Este és nappal is ez a legszebb városnéző útvonal. A program részeként még egy üdvözlő italra is megvendégelnek! Itt is **megspórolhatsz 2.990 forintot.**

50%



BENCZÚR HOTEL

Szállásajánlatunk a Benczúr Hotel, melyet joggal neveznek a Liget kapujának. Csendes, családias környezet és csak pár perc a Hősök tere, az Állatkert vagy a Széchenyi Gyógyfürdő. A kártyával akár **15.000 forintot is megtakaríthatsz** a szállás árából.

30%



AQUAWORLD ÉLMÉNYFÜRDŐ

Tudtad, hogy a vízi élményközpontot 72 méter átmérőjű, 5 emelet magaságú óriáskupola fedi? Ez a kupola pedig olyan széles, hogy egy egész kékbálna-család is kényelmesen elférne alatta! Csúszdazz, lubickolj, miközben **megspórolhatsz 5.890 forintot.**

50%



NIKA ÉTTEREM

Próbáld ki valami meglepőt! Színes padló, csodás növényfal és egyedi képek, virtuális étlappal megalkotott asztalok. Ezt látni kell! ... és persze kóstolni. Mindemellett remek ételek és fantasztikus koktélok várnak! Itt is **megtakaríthatsz legalább 3.000 forintot.**

30%



PESTI MAGYAR SZÍNHÁZ

Bármit is válassz a repertoárból, nem tévedhetsz! Legyen akár egy világhírű zenés produkció vagy klasszikus magyar darab, biztos, hogy jól fogsz szórakozni. Mindeközben **megspórolhatsz 3.500 forintot.**

50%



Itt és most összesen **TÖBB MINT 32.000 FORINTOT SPÓROLTÁL.** Vegyél Hungary Cardot **12.000 forintért** és fedezd fel hazánk látnivalóit! **TÖBB ÉLMÉNYT KEVESEBBÉRT!**

További számtalan egyéb lehetőség: www.hungarycard.hu
Az alábbi kuponkód segítségével **10% kedvezménnyel** vásárolhatod meg a kártyát a **Hotelinfo Irodában** (1056 Budapest, Váci utca 78-80.) vagy a www.hungarycard.hu oldalon keresztül.

KUPONKÓD: **17676**

Molnár Dániel

„Művészi elgondolás: Miss Arizona és Rozsnyai Sándor”

Az Arizona Revue Dancing műsora és hatáskeltő elemei (1932–1944)

Talán a Somossy Orfeum megnyitása (1894) óta nem volt Pesten olyan mulatóvállalkozás, mely annyira összeforrt volna tulajdonosai nevével, mint az Arizona mulató (1932–1944). Ez az az időszak, amikor egyes pesti lokálok világhírnévre tettek szert, és a „pesti Broadway” kifejezés is állandósult a Nagymező utca egy háztömbnyi szeletének szinonimájaként. A tulajdonos Rozsnyaiék vállalkozása egyedinek, és a maga nemében páratlannak bizonyult, hiszen anélkül lett sikeres, hogy a Pesten bevett szórakoztatóipari nosztalgiára, verbális számokra és a helyi előadókra építették volna műsorukat – mint tette azt pl. a szemközti Moulin Rouge. Az Arizonát már működése idején legendák övezték, részben tulajdonosainak köszönhetően, akiknek érdekében állt egyedi mulatójuk misztikus hírét, és ezáltal népszerűségét megőrizni.¹ Tragikus vége is hozzásegítette ahhoz, hogy mára a körülötte lévő városi legendárium káromkodós lottósorsolásokhoz és kisebb nemzeti traumákhoz mérhető. Tanulmányomban az e mulatóhoz fűződő újabb forrásfeltárási eredményeken keresztül kísérellek meg képet rajzolni műsorainak egyediségéről és annak hátteréről.

A színháztörténet-írás adóssága

Noha a bulvárműfajok kutatását a kortárs francia új kultúrtörténet (*new cultural history*) lényeges feladatként tartja számon,² a magyar színháztörténet-írásban (a magyar színházi

1 Az Andrassy út sarkán fodrászat és virágüzlet is viselte az Arizona nevet. Lásd: *A budapesti egységes hálózat betűrendes távbeszélő névsora*, 1940. szeptember; illetve lehetséges, hogy 1937-ben a munkácsi Grand Hotel Csillag Arizona Bár névválasztását is a pesti lokál inspirálta (*Artisták Lapja*, 1937. január).

2 „A kultúrtörténet egyik legújabb hozadéka, hogy kiterjeszti a figyelmet a »nem bevett« műfajokra. Ez főként a színházi ipart (általában bulvárszínháznak nevezik) érinti, annak huszadik századi megvalósulásait, illetve egyéb, a színházművészethez kapcsolódó előadásformákat; konkrétan a varietét, a táncot és a cirkuszt széleskörűen tanulmányozni kell” (Goetschel és Yon 2005: 207 – a szerző fordítása).

gyakorlathoz hasonlóan) máig a korábbi elitista szemlélet uralkodik, és csekély az érdeklődés a tömegkultúra műfajai, műsorai iránt. Alap kutatások várnak még elvégzésre, többek között a kutathatóságot lehetővé tevő műsoradattárak összeállítása a cirkusz, varieté, revű,³ és a többi fel nem sorolt tömegkulturális műfaj (változat) esetében is. Tovább nehezíti a kutatást e szórakoztatóipari termékek bizonyos fokú ellenállása a tipizálás és értelmezés terén egyaránt, illetve a nem túl bő, szétszórta, és nehezen használható rá vonatkozó forrásanyag is. Ezek a produkciók a színházi tömegtermelés mezejébe tartozó, az ún. *show-biznisz* műsorai, melyek az elismert kultúrába nem tartozó, „nem bevett” műfajok közé sorolhatók (Bourdieu 1971: 84–94). Ezen belül a kommersz művészet azon almezejébe tartoznak, melyre a gazdasági és kulturális tőke hiánya volt általában a jellemző, és amely tipikusan egy társadalmilag és kulturálisan is alacsonyabb szintet képviselő befogadói igény köré szerveződött (Bourdieu 1971: 98).

A két világháború közötti időszak egyik leghíresebb, külföldön is jegyzett műsoros lokálja az Arizona volt, mely hírnevét a háború után is megőrizte. Ez ugyanakkor nem jelentette azt, hogy Budapesten akár a nemzetközileg ismert mulatók is az elismert és támogatott kultúra részei lettek volna: 1949-ig a politikai irányítás ezeket csak rendészeti kérdésként kezelte. Csakúgy, mint ma a romkocsmák, nem tartoztak hozzá a hivatalos idegenforgalmi propaganda Budapest-imázsához sem, noha sok külföldi vendég csak miattuk érkezett Budapestre. A színházi és szórakoztatóipari vállalkozók jó része az asszimiláns zsidósághoz tartozott – többek között Flaschner Ernő, a Moulin Rouge tulajdonos-igazgatója, és Rozsnyai Sándor, az Arizona tulajdonosa is. Mind a Moulin, mind az Arizona a harmincas években a fővárosi elit és az arisztokrácia műsoros klubjainak számítottak – Horthy István, a kormányzó fia, valamint rokonai és barátai is e mulatókba jártak esténként a legújabb táncczenékre szórakozni. Ennek a stabilnak mondható vendégkörnek volt köszönhető, hogy a két mulató a pesti szórakoztatóipari műsoros vállalkozások zömével ellentétben nyereséges volt. Ebben a sikerben a nagypolitikának is része lehetett: Hitler hatalomra kerülésével felszámolták a húszas évek híres-hírhedt berlini éjszakai életét, amely elősegítette a pesti éjszakai felemelkedését.

A tanulmányban az Arizona mulató műsorainak rekonstruáló elemzésére teszek kísérletet Patrice Pavis nyomán: mivel az előadás (a reprezentáció) efemer jelenség, így a hozzá tartozó összegyűjtött dokumentumok és források által a reprezentáció kontextusát tanulmányozom (Pavis 2003: 20). Fő kérdésem, hogy milyen hatáskeltő elemek domináltak a mulató műsoraiban, melynek révén választ keresek arra, mitől emelkedett ki a lokál műsora a többi pesti lokál kínálatából; illetve milyen dramaturgiai és tematikus tendenciák mutathatók ki a mulató fennállása alatt bemutatott műsorokban. Noha fennállása alatt gyakorlatilag egyetlen művészeti vezetés alatt működött, mennyire voltak hatással a bemutatott műsorokra a politikai változások?

3 A revű szó a francia *revoir* ige *participe passé* alakjának (*revue*) átvételéből származik. A két világháború közötti sajtóban még ez a forma volt a gyakoribb a szóvégi rövid „ü”-s formával szemben; annak ellenére is, hogy több írógéptípus karakterkészletében nem szerepelt a magyar hosszú „ű”. Később feltehetően hangsúly-illeszkedési szempontok is közrejátszottak a kiejtés változásában. A dolgozatban a szó „ű”-szóvégi formáját használtam a mára gyakrabban használt rövidült forma helyett. Megtartottam a rövid „ü”-s változatot azon esetekben, amikor olyan forrásokból idéztem, amelyekben ily módon szerepelt.

Az Arizona történetének forrásai

Az Arizona történetének egyetlen monografikus feldolgozása Rátonyi Róbert (1987) *Mulató a Nagymező utcában* című regényes írása, melyet korábbi alkalmazottak, közreműködők emlékei alapján állított össze. Saját bevallása szerint néhány hónapot dolgozott a mulatóban 1942-ben (bár erre írásos bizonyítékunk nincsen), és elmondása szerint már akkor megfogant benne a gondolat, hogy megírja a mulató történetét. Műfaját ő maga is megkérdőjelezi („Magam sem tudom, hogy mindaz, amit leírtam, milyen műfajba tartozik. Regény? Dokumentum? Mese?” – Rátonyi 1987: 254), ugyanakkor lelkes és lehetőségeihez képest igen alapos munka ez, mely bevallottan egy a *Világ* című napilapban megjelent cikksorozaton alapul.⁴ A sorozat szerzője Halász Rudolf⁵ volt, aki a harmincas évek kezdő dalszövegírójaként majdnem egy évtizeden keresztül írt szövegeket Rozsnyai zenéjére, így volt némi rálátása a családra és mulatójukra egyaránt. Az általa írt, 1947-ben publikált *Kémekek, ellenkémekek, mártírok a náci-nyilas Pesten* című cikksorozat mégsem tekinthető maradéktalanul hiteles beszámolóknak. Nem is e célból íródott, hanem az olvasóközönség ponyvairodalom iránti vágyának kielégítésére: a budapestiek többségének az Arizona, az elit mulatója elérhetetlen volt, és főleg drága, így a nagyközönséget érdekelhette az előző rendszer gazdagjainak mulatozása, németekhez való viszonya, és persze a zárt, ismeretlen világ egzotikuma. Regényes fordulat itt is számos akad, és Halász olyasmiket is határozottan állít, amit nem tudhatott pontosan, így pl. Rozsnyai Sándor és Senger Mária találkozását sokkal későbbre helyezi, mint az valójában történt:

Rozsnyai Sándor a húszas évek elején a Jardin d’Hiver nevű mulatóhely karmestere volt (...) ezerkilencszázhuszonnegyben a tulajdonosnő csinos vöröshajú táncosnót szerződtetett, Sänger Micinek hívták. – Rozsnyaikám – mondta Vabits [sic!] Lujza (...) ezt a kislányt tanítani kellene. Egész ügyes hangja van. Mici Rozsnyainál kezdett énekelni, a táncokat is vele vette át. (...) Három hónapig dolgozott Vabits Lujzánál a Jardin d’Hiverben. Majd elhatározták, hogy önállósítják magukat.⁶

Az újsághirdetések szerint már 1921-ben a Royal Orfeumban és mellette a Royal Redouteban voltak láthatók „Miss Arizona és Mister Rozsnyai szenzációs táncai”.⁷ Két évvel később, 1923-ban ismét szerepeltek a közben Nemzeti Royal Orfeum névre váltott színházban,⁸ 1924-ben már összeszokott, közös múlttal rendelkező páros voltak. Halász külföldi turnéikat is igen nagyvonalúan intézi el:

Rozsnyai szerződtetett hat csinos és ügyes táncosnót s ezzel megalakult a társulat. Miss Arizonának remek érzéke volt a kosztümtervezéshez és minden egyes ruhadarabot maga varrt meg. Erre az öreg Sänger néni tanította. Olaszországi szerződéshez jutottak és 1924 tavaszán Torinóban bemutatkozott a Miss Arizona-revü. Rozsnyai mindig kibérelt két vagy három hétre egy-egy üresen álló színházat. Szerződtetett műsorának kiegészítésére néhány olasz artistát, meghirdette a produkciót és elkezdte.⁹

4 *Világ*, 1947. június 15.–augusztus 2.

5 Halász Rudolf (er. Siliga, 1907–1981): rendkívül sikeres és termékeny szövegíró, slágerszerző. Az 1930-as években a Moulin Rouge és az Arizona műsorait és azok slágereit írta. 1947–1949 között a Royal Revü Varieté műsorait írta, és az éjszakai életben való befolyását az ötvenes években is sikerült megőriznie.

6 *Világ*, 1947. június 24. A dokumentumokat eredeti helyesírásukban közlöm.

7 8 Órai Ujság, 1921. november 3.

8 8 Órai Ujság, 1923. január 6.

9 *Világ*, 1947. június 25.

Bár Rozsnyai artistacsaládból származott és lehettek kapcsolatai, azért az olasz artisták szerződtetése mégsem mehetett ilyen egyszerűen – arról nem beszélve, ha valóban ez volt az üzleti modellje, akkor miért nem magyar, vagy Olaszországban külföldinek számító artistákat szerződtetett, akik sokkal nagyobb vonzerőt jelenthettek a közönség számára. Valószínűleg ez már nem derül ki, de mint azt az alábbiakban elemezni fogom, a források alapján egész más kép rajzolódik ki Rozsnyaiék vándoréveiről.

Két nagyobb szabású írás foglalkozik még a mulatóval: a Surányi J. András *Pesti Broadway* kötetében megjelent Arizona fejezet (2009: 137) elsősorban regényes költészet, és Molnár Gál Péter *A pesti mulatók* című írása (2001: 266) sem több, mint anekdotikus leírás, noha ő még személyesen ismert több olyan személyt, akik látták az Arizona műsorait vagy dolgoztak bennük. A mulató bezárása óta eltelt évtizedekben megjelent nosztalgiazó újságcikkek, illetve blogposztok ugyanazokat az egymástól átvett jelzőpaneleket ismételtetik. Ezek az írások legfeljebb arra alkalmasak, hogy a mulató körül kialakult legendát az érdeklődő közönség számára továbbéltessék. Ugyanezt teszik nosztalgikus hevületükben a szórakoztatóipar korábbi képviselői is: egyes kollégák olyan átéléssel mesélnek az Arizonáról, mintha bármi módon részesei lettek volna vagy a műsorok élő tanúi lennének, miközben életkoruk folytán a legjobb esetben is csak mások elmondásából ismerik; ha nem éppen csak Rátonyi könyvéből. Az Arizona jelenlegi irodalmának közös vonása, hogy hiányzik belőle a történetiség, vagyis a vállalkozás térbeli-technikai fejlesztési ívének felrajzolása. Rátonyi rögtön a mulató megnyitásánál felsorolta az évek alatt kiépült összes látványelemet, mi több, a legelőkelőbb magyar és külföldi vendégsereget, amelyről az 1932-es megnyitón még szó sem lehetett. A ház építéstörténetét a Fotográfusok Házának kialakításakor alaposan áttekintették (Plank és Csengel 1995), viszont nem elsősorban a befogadóképességre és a játéktérre koncentrálva, mely meghatározó a bemutatható produkciók szempontjából. A helyiség a Raoul Wallenberg-legendáriumhoz¹⁰ kötődő két visszaemlékezésben is megjelenik (Klimovsky és Király 1989; Anger 1999). Hosszabb leírás csak Klimovsky és Király *Wallenberg Budapest* című munkájában szerepel. Egyetlen forrás sem támasztja alá azt az állítást, hogy Miss Arizona 1933-ban berlini táncosnő volt, és Veesenmayer segített neki elhagyni az országot férjével együtt (Klimovsky és Király 1989: 14); regényes túlzásnak hat az is, hogy Miss Arizonának Adolf Eichmann javasolt új műsorcímet, és a költői szimbólumok (az Arizona rokokó színházterülete, megvilágított Janus-kép a falon) sem azt sugallják, hogy hiteles forrásként tekinthetnénk a műre a lokállal kapcsolatban. A szerző a tévesen idézett *Budapest, Budapest te csodás* című Fényes Szabolcs-dalt is az Arizonához köti, miközben az 1950-ben a Fővárosi Varieté harmadik bemutatott szocialista revűjének, a *Békehajónak* volt a slágere.

A forrásfeldolgozás nehézségei

A mulató intézményi iratanyaga nem maradt fenn. Sőt azt sem tudjuk biztosan, milyen vállalkozási formában működött jogszerűen a mulató, mivel levéltári anyaga gyakorlatilag nincs, leszámítva egy-két engedélyeztetési helyszínrajzot Budapest Főváros Levéltárában. Nem tudjuk, hogyan, mennyiért, milyen feltételekkel szerződtek, dolgoztak az előadók. A szórakoztatóipari produkciók emlékeinek gyűjtését egyetlen magyar közgyűjtemény sem

¹⁰ Ezzel kapcsolatban lásd Bern Andrea kutatásait (Bern 2015, 2016).

vallja igazán magáénak, bár az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) Táncarchívumának jelenlegi vezetése igyekszik e műfajok képviselőinek emlékeit is következetesen archiválni. Lelkes magángyűjtők, csodálatos „örültek” azok, akik igyekeznek összegyűjteni ezeket az emlékeket (és ebben azért el kell ismernünk a legendastátusz előnyét: csábító és felbujtó erejét), és szerencsés esetben ezeket a kutatók rendelkezésére is bocsátják. Egy-egy tárgyi emlék, szálas irat felbukkan internetes árverési oldalakon; a szemfüles kutató, ha megvásárolni nem is tudja, de a képet magának archiválva később felhasználhatja (ha sikerül valahogy hivatkoznia). A forrásgyűjtés abszurditását mutatja, hogy két nappal e cikk leadása előtt tárlatot vezettem *Az ismeretlen görll* című kiállításon¹¹, melynek végeztével egy úr odalépett hozzám, és elmesélte, hogy az édesanyja műtősként dolgozott egy budai kórházban, egy bizonyos Ádám professzor alatt a harmincas évek végén.¹² Tőle tudja, hogy az Arizonában olyan játékot játszottak egyszer, hogy a görllök¹³ hintáztak, és onnan ugráltak egymás, illetve a nézők nyakába. Egyik alkalommal olyan szerencsétlenül sikerült az ugrás, hogy a szálló hölgy eltörte a vendég nyakát, akit így kórházba kellett szállítani, és megműteni. A helyzet kínosságát fokozta, hogy az illető felesége mit sem tudott arról, hogy férje a mulatóhelyen töltötte az éjszakát.

A műsorokra vonatkozó ránk maradt fő forráscsoportot a mulató kiadott műsorfüzetei jelentik. Ezek szétszórva találhatóak meg különböző közgyűjteményekben, így az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában és Kisnyomtatványtárában; a Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum Könyvtárában; a Mai Manó Ház Könyvtárában, illetve e cikk szerzője is rendelkezik egy olyan (Olaszországból beszerzett) számmal, mely egyik közgyűjteményben sem található meg. Nem kizárt tehát, hogy további magángyűjtőknél felbukkanhat egy-egy hézagpótló, valóban unikális példány, amely pontosíthatja ismereteinket, azonban az általam összeállított és datált Arizona-műsorkatalógus 43 tételét vizsgálva világosan kirajzolódnak a bemutatásra kerülő műsorszerkezeti-tartalmi trendek. Hasonló fontosságúak a napi- és szaksajtóban leköszölt hirdetések, színlapok. A napisajtóban megjelent minuszos hírek, illetve fizetett hirdetések sem feltétlenül hiteles forrásaink, hiszen a mulató PR-szemponjtait figyelembe véve, rendelkezésre készültek, és korántsem az örökkévalóságnak. Ugyanakkor az egyes műsorokról, fellépőkről adnak hírt, így ezeket visszafejtve ismét vonatunk le következtetéseket. A szaklapokban, a *Managerben* és az *Artisták Lapjában* közzölt színlapok pedig szintén kizárólagos forrásaink 1941 és 1944 között. Kivételes dolog, hogy egy dokumentumfilm-részlet is rendelkezésünkre áll a mulató működéséről: Dálnoky János filmje¹⁴ az egyetlen dokumentumértékű ábrázolása a mulatónak, hiszen a játékfilmekben szereplő jeleneteket elsősorban stúdióban forgatták. A különböző hírfotósok által készített képeket, képsorozatokot (mint pl. a *Life* magazinét) azonosítani és datálni kellene, azonban ez a rendelkezésre álló csekély információ alapján csaknem lehetetlen.¹⁵

11 Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, 2016. december 9.–2017. május 7.

12 Adatközlőm reményét fejezte ki, hogy információját fel tudom használni kutatásaimban, amit ezúton köszönök meg neki ismét, remélve, hogy pontosan idéztem azt a történetet, amit neki meséltek el.

13 Az angolszász 'girl' szóból az 1920-as évek elején magyarosodott szórakoztatóipari terminus technicus; általában a szólószámmal nem rendelkező kartáncosnők, illetve női táncsoportok tagjait jelöli. A harmincas években tetőzött Pesten ezen életforma és karrierigény a szegényebb lányok között, akik jellemzően szociális- egzisztenciális kitérés reményében léptek a pályára – a leggyakrabban sikertelenül.

14 *Látta-e már Budapestet télen?* Dálnoky János filmje, 1940. Interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=sptnQA2XB5k>.

15 Ne felejtjük el, hogy az egyik leghíresebb, leggazdagabb mulatóvállalkozásról van szó. A kisebb szórakozóhelyekről még ennyi információ sem maradt ránk.

Az Arizona-házaspár

Senger (Sänger) Mária 1896-ban született Senger Nepomuk János nyomdászsegéd kilencedik gyermekeként – és utána még kilenc testvére született. 1925-ben tizenkét testvér élt, ebből két fiú és hat lány volt valamilyen formában előadói pályán.¹⁶ A gyermekek valószínűleg a család szegénysége miatt választották a színpadot. Az artisták, szórakoztató táncosnők a korszakban jellemzően a társadalom legalacsonyabb rétegeiből verbuválódtak, kitörési lehetőséget látva az egyéni érvényesüléssel kecsegtető, valamelyest kreativitásra épülő fizikai munkában, mely a helyváltoztató üzleti modell révén vonzóbb lehetett, mint a hagyományos helyhez kötött szakmák. Lényeges továbbá, hogy egy előadói „vállalkozás” elindításához nincs feltétlenül szükség komoly anyagi befektetésre.¹⁷ Rátonyi szerint Mária korábban Sugár Mici néven táncolt Wabits Lujza mulatójában; a legendárium szerint művésznevét, a Miss Arizonát Szomory Dezsőtől kapta (Rátonyi 1987: 15).¹⁸ Első férje Stein Lajos bácskai földbirtokos és tőzsdebizományos volt, 1913-ban ismerkedtek össze. Ekkor a lány 16-17 éves, és Stein is hasonló korú lehetett. Mivel Stein gazdag volt, New Yorkban még abban az évben egybekeltek a szülői tiltakozás ellenére. Két évig éltek együtt, ezalatt egy fiuk született.¹⁹ Halász (és Rátonyi) szerint Wabits Lujza mulatójában találkozott össze Rozsnyai Sándorral (1896–1945), második férjével, akivel közös számot csináltak, és később önállósították magukat. A Rozsnyai Sándor vezette számban dolgozott Miss Arizona húga, aki Miss Ritta, később Morenita művésznév alatt lépett fel, valamint Rozsnyai mostohafia felesége első házasságából, Lajos (becenevén Pipi), aki Mr. Hercules néven szerepelt. Rozsnyai így nyilatkozott a *Pesti Napló* riportérének:

Híres artistacsaládból származom. Édesapám az artisták impresszáriója volt, és négy leánytestvérem egytől egyik táncosnő volt. Most már valamennyien férjhezmentek. Az egyik Kairóba, kettő Bécsbe és egy Lembergbe. Tizenhatéves koromban Toscanini mellett korrepetáltam Newyorkban, a Metropolitan Operaházban.²⁰ Azután megváltam az operaháztól, és kilenc tagból álló saját társulatot szerveztem, amellyel bejártam az egész világot. (...) [az előadások] szövegét és zenéjét én írtam. Én dirigáltam az előadásokon a zenekart, játszottam is és konferáltam is tizenkét nyelven. (Még albán nyelven is konferáltam.)²¹

Rozsnyainak klasszikus zenei műveltsége és az artistaélethez szükséges gyakorlati szaktudása is megvolt, illetve megszerezte – részben a családi hagyomány részeként és a vándorévek során. Ami Rozsnyaiékat megkülönböztette a pesti mulatótulajdonosok közül, az saját artistamúltjuk volt. Mivel gyakorló előadók és műsorkészítők voltak, és sokfelé megfordultak Európában, teljesen más műsorideájuk alakult ki, mint Flaschner Ernőnek, a konkurens Moulin Rouge igazgatójának-tulajdonosának, aki korábban pincéreként dolgozott, és szinte

16 *Színházi Élet*, 1925/19.

17 Az artisták társadalomtörténete szintén máig feldolgozatlan téma. Néhány vonatkozó forráshoz lásd Szekeres és Szilágyi (1979).

18 Vö. az alapjául szolgáló Halász Rudolf-írással: „Egy este a Jardinban kockásnadrágos monoklis törzsvenédg szólt Rozsnyaihoz: – Rozsnyai kérem... Maga nagyon féltékeny a feleségére... Amióta házasság alig lehet vele beszélgetni... Pedig higgye el, ő a legérdekesebb látvány itt... Amolyan... hogy is mondjam csak Miss Arizona... Rozsnyain hátraszaladt az öltözőbe: – Anyukám – mondta a feleségének, tudod mit mondott rólad Szomory Dezső az író? Azt mondta, hogy te Miss Arizona vagy” (*Világ*, 1947. június 24.).

19 *Az Est*, 1930. augusztus 17.

20 Toscanini 1934-ben az Arizona vendége volt (8 *Órai Ujság*, 1934. október 24.).

21 *Pesti Napló*, 1930. december 30.

ki sem mozdult Budapestről. Rozsnyaiéknak utazásaik során módjukban állhatott kiépíteni egy nemzetközi szakmai ismeretségi-kapcsolati hálót is. Feltételezhetjük, hogy az Arizona-házaspár mulatóprodukcióiban előforduló főbb stílusjegyeket európai vándorartista-éveik alatt ismerték meg vagy fejlesztették ki, ezért a rendelkezésre álló néhány forrásban először ezeket azonosítom. A műsorok fő alkotója Rozsnyai volt, a társulat többi tagja feltehetően előadói minőségében dominált inkább. A produkciós hirdetésekben azonban az Arizona művésznévén, illetve Miss Arizonán volt a hangsúly (pedig szerepelhettek volna éppen Rozsnyai és társai név alatt is); valószínűleg azért, mert az Arizona művésznév egzotikus és kozmopolita hangzású volt (nem melleleg könnyebb volt az idegen ajkúaknak kiejteni, mint a Rozsnyait). Ráadásul a női szereplőt helyezte a középpontba, ami vonzóbbá tehetette a közönség számára a produkciót.

Csupa függöny és misztikus sötétség a színpad. Miss Arizona jelenik meg és a Traviata éneklésére készül. Azonban hiányzik a karmester. A karzatról élénk kiabálás hallatszik... onnan akar lejönni a dirigens (Rozsnyai). Nagynehezen el is jut a karmesteri székbe és ott egy pillanat alatt átváltozva nagyszakállú zeneszerzővé, elvezényel egy originális fantáziát, homéri kacagás közepette. Hangulatos, ábrándosan szép a Schubert-jelenet, Schubert (Rozsnyai) álmodozva komponál a zongoránál, mikor megjelenik egy halkléptű nemtő és tavaszi virágokat hintve, énekelni kezdi a melankólikus dallamot. Schubert zenéjét ropogós táncmuzsika váltja fel, melyet Rozsnyai játszik a zongorán és önmaga táncol hozzá. A kis intermezzo után a csöppnyi Hercules ül — azaz hogy áll — a karmesteri székbe és dirigálja miss Arizona és maestro Rozsnyai énekes táncduettjét.²²

A leírás alapján elképzelhető, milyen vegyes hatáskeltő elemekkel, és hirtelen, meglepő váltásokkal operáltak úgy, hogy közben egyre fokozták a hangulatot és töltötték meg a színpadot. A „misztikus sötétségből” és a komoly, ünnepélyes hangulatból váratlanul váltottak Rozsnyai hangos belépőjére; majd a Schubert-jelenettel vissza, végül a „ropogós táncmuzsikával” ismét egy dinamikusabb szekvenciára. Rozsnyai fiatal volt, lehetséges, hogy komikus akrobatikus elemeket is tartalmazott a belépője. Saját szerzeménye mellett Miss Arizonával előadott Schubert-paródiájának sikeréhez hozzátartozhatott a zeneszerzőhöz való életkori és fizikai hasonlósága, mellyel „hitelesen” jeleníthette őt meg²³ – kérdés persze, mennyire ismerhette közönsége az igazi Schubertet és képmását.²⁴ Ez a fajta virtuóz és „teátrális” előadói stílus (azaz muzsikusként táncol és produkálja magát) jellemzett és tett híressé több magyar muzsikust, így Chappyt vagy Beamter Bubit is. Műsoraik másik jellemzője az erőteljes vizuális hatáskeltő elemek használata lehetett. Miss Arizona kosztümjeinek egyedisége²⁵ és más vizuális hatások, így pl. a függönyök, a virághintés, vagy kisfiuk, Mr. Hercules vezénylése a táncszám alatt már korai műsoraikban is gyakran használt elemek voltak. 1927-ben a pesti Royal Orfeumban egy „miniatűr revűt” mutattak be, mely a hirdetés szerint „csillogó, változatos és eredeti, melynek nemcsak kiállítása hatásos, de nivós belső értékkel is bír”.²⁶ A mellette lévő (éppen Papagáj néven működő) lokálban már „párizsi revű”-ként,

22 *Színházi Élet*, 1921/46.

23 E hasonlóságra Tarján is felhívja a figyelmet (Tarján 1940: 43).

24 Párizsban túl jól ismerték: „(...) némi változtatást kellett tennünk a szkeccsünkön. Ugyanis, van benne egy jelenet, amikor miss Arizona álomalakként hint virágot a zongorázó Schubertre, akit én személyesíték [meg]. Ezt a jelenetet mindenütt hangosan megtapsolták, noha mindenütt az eredeti német szöveget énekeltek a Schubert-dalokhoz. Az Olympiában francia szöveget kellett énekelnünk. Nem engedélyezték a németet” (*Színházi Élet*, 1923/2).

25 „Miss Arizona párizsi toalettjei újszerűségük mellett külön látványosságot jelentenek” (*Az Est*, 1923. január 4.).

26 8 *Órai Újság*, 1927. április 27.

hat Arizona-görllal együtt léptek fel, vagyis csoportos produkcióvá fejlesztették magukat.²⁷ Műsorukról egyetlen rövid leírás maradt fenn:

A Rozsnyai-társulat tiz képből álló revüt mutatott be. Énekeltek, táncoltak, muzsikáltak, mókáztak, különösen a görllök szépsége tett kitűnő hatást. Sok tapsot kapott a társulat vezetője, Rozsnyai mester, a primadonna, Miss Arizona, és a kis maestro Hercules, aki ügyes, groteszk táncával és kitűnő zenekar-vezetésével nyűgözte le a közönséget.²⁸

A tízképes revű (amely már majdnem egy felvonás hosszúságú, önálló műsor) beszámolója a görllök vonzerejét emelte ki, vagyis a táncosnők nem feltétlenül képességeik révén, hanem fizikai megjelenésük által váltak az Arizona-műsor egyik attrakciójává. A Szántó András gyűjteményében őrzött *Miss Arizona Miniatur Revue* képeslapok talán az egyetlen ikonográfiai forrásai ezeknek a műsoroknak, jelzésértékű ugyanakkor, hogy ilyen önreklámra is tudtak költeni. Ezek lehetnek műsoraik leglátványosabb pontjai és elemei; vagy legalábbis azok, melyeket hangsúlyozni szerettek volna. A „My Baby” jelenet (1. kép) két képén Miss Arizona áll a középpontban, körülötte a görllök. A jelenethez tartozó dal lehetséges, hogy Rozsnyai szerzeménye volt; vagy ha nem, ő vezényelte a zenekart és a színpadon látható komikus görllzenekart is. A kép alátámasztja a zenei humor fontosságát, amit a Schubert-kép már sejtetett. A görllök ruházata igen sokat mutat meg a testből, a lábakat majdnem csípőig hagyja fedetlenül, amit a koreográfiával tovább hangsúlyozhattak (2. kép); vagyis a női kórus fizikai vonzalmára épített hatáselemek lehettek döntőek. Ugyanezt igazolja a Sába királynője-kép is (3. kép).²⁹ Látványosan szcenírozott óegyiptomi tematikájú szimmetrikus kép, középpontjában Miss Arizonával (a már hagyományosnak számító revűlépcsőn), és körülötte a görllök, a testükből az előzőnél is többet mutató ruhában. A műsorok tematikájára tehát a slágerek, a zenei humor (My Baby), az allegorikus tablóképek (Reine de Saba, Souvenir) és a görllök mindenkori attraktivitása volt jellemző, melyet tovább fokoztak azzal, hogy magyar műsoraikhoz külföldről toboroztak görllöket: franciákat és spanyolokat.³⁰

1–2. ábra. Miss Arizona Miniatur Revue – My Baby

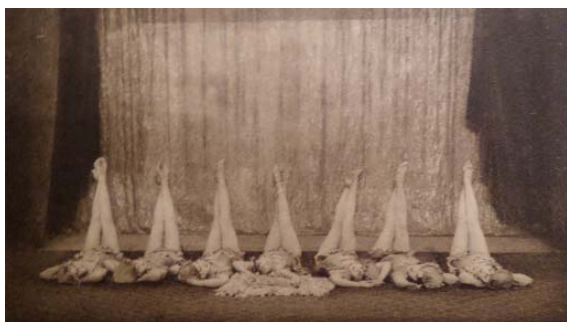


27 8 Órai Ujság, 1927. június 2.

28 Budapesti Hírlap, 1927. május 3.

29 Vö. Színházi Élet 1930/4-ben megjelent képpel az Arizona-görllökről.

30 8 Órai Ujság, 1927. június 4. Azt, hogy a görllök tényleg született külföldiek voltak-e vagy sem, nem tudjuk. Bevett gyakorlatnak számított az artisták és táncosok idegen hangzású névválasztása, illetve külföldi színpadi személyiség felvétele. A mulatóban a görllök neveit is megkomponálták Rozsnyaiék.



Forrás: Szántó András képeslapgyűjteménye

3. ábra. Miss Arizona Miniatur Revue – Reine de Saba



Forrás: Szántó András képeslapgyűjteménye

Pesten bemutatott műsoraiknak még egy vonzereje lehetett, a külföldön megismert és általuk „importált” zene- és táncszámok. Rozsnyai így mesélt külföldi útjaikról:

Barcelonában kezdtük meg a fellépéseinket a Theatre Dorèban, amely Barcelonának egyik legszebb színháza. Onnan Mallorcára, a Kanári szigetek egyikére mentünk, azután eljutottunk Madridba, ahol az első hosszabb vendégszereplésünket a Theatre René Viktoriában kezdtük meg. Itt revü keretében játszottunk, ugyanis a René Viktoria revü-színház. (...) Fogalmunk se lehet Magyarországon arról, hogy mekkora távlatokkal dolgozik a külföld revüje. Volt például egy jelenet, amikor a táncosnő mérhetetlen távolban a hold tetején jelenik meg és a hold folyton közeledve kinyúlik és a nézőtér közepére nyújtja a ballerínát. Innen San Sebastianba mentünk, ahol az operaházban játszottunk. Varieté staggionét állított össze a színház és ennek a keretében léptünk fel mi is. Következő állomásunk Portugalia volt, ahol a Monumental Klubban mutattuk be a szkeccsünket. (...) Szicília, Palermo, Lissabon, Páris, ezek voltak főbb állomásaink Róma után. Párisban a Theatre Olympia szerződtetett, a legelőkelőbb varietéje a fővárosnak. (...) Párisból végre hazaérkeztünk Budapestre a Royal Orfeumba, ahonnan indultunk. Hoztunk két érdekes ujitást is, amit a januári műsorban be is fogunk mutatni. Az egyik a cubai Rumba. Exotikus tánc originális ruhában, eredeti zenével. Rövidesen Pest egyik szenzációja lesz a Rumba. A másik új jelenetünk a Spanyol paródia. Kezdődik miss Arizonával, aki jellegzetes spanyol táncmozdulatokat és figurákat mutat be. Azután következik miss Rita eredeti spanyol paraszttáncsal s végül mister Hercules jelenik meg, mint toreador.³¹

31 *Színházi Élet*, 1923/2.

A külföldi revűszínházakban látott műsorok kivitelezése inspirálóan hathatott később a mulatóban bemutatott műsoraikhoz. A René Viktoriában látott vizuális élmény lehetséges, hogy meghatározó volt Rozsnyaiék műsorideálját illetően, és ily módon hatással volt későbbi színpadi kompozícióikra. Amerre jártak, új táncokat és zeneszámokat tanultak, így pl. az említett rumbát, amelyhez nem feledkeztek meg az „originális ruháról”, vagyis a kosztümök vizuális hatásáról sem.

Az Arizona megnyitása

Rozsnyai és Arizona 1929 végén már a harmincas éveikben jártak, és úgy döntöttek, feladják a korábbi nomád, megterhelő életvitelüket; de tizennyolc éves fiuk tovább folytatta a turnézást a csoporttal. Azért engedhették meg ezt maguknak, mert a gázsikból eddigre elég tekintélyes tőkét halmoztak fel. Bevételeikről nincsenek forrásaink, egy újságcikk szerint fiuk 600 pengőért dolgozott esténként.³² Olyan magas összeg ez, amelyről feltételezhetnénk, hogy zsrnalista túlzás, noha egy artista vagy egy szám fizetése akkora volt, amekkorát ő vagy az ügynöke ki tudott alkudni magának munkaadótól.³³ Összehasonlításképpen: A sztár Honthy Hanna napi gázsija a Vígszínházban 1931-ben napi 160–200 pengő volt (Heltai 2015: 110). Tarján Vilmos Rozsnyaiék vagyontát később százezer pengőre saccolta, Rozsnyai takarékos attitűdjével magyarázva.³⁴ Ez egy nagyon alacsony becslés, ha azt nézzük, hogy *Az Est* 1930-as tudósítása szerint Rozsnyay 200 000 pengős előleget fizetett 1930 folyamán Mai Manó fényképész házáért, hogy abban bárnt alakítson ki és üzemeltessen. A Parisien Grill és a Moulin Rouge beindítására Evetovics János és Flaschner Ernő kb. 400 000 pengőt költöttek el, és ha a ház kétszázezerbe került, átalakítása és a bár kiépítése hasonló nagyságrendű összeget tehetett ki.³⁵ Rozsnyai 1930-ban ezt nyilatkozta a *Pesti Napló*nak:

A társulatot átvette tizennyolcéves fiam, és én hazajöttem Budapestre. Itt megvásároltam a Fővárosi Operettszínházzal szemben levő bérpalotát, hogy ott felépítsek egy óriási varietét. Ebből a tervből nem lett semmi, mert a megvásárolt ház átalakításához nem kaptam engedélyt.³⁶

Az Est cikkéből kiderül továbbá, hogy részvénytársaság formájában kívánta üzemeltetni a vállalkozást, amelyben Fedák Sári, Titkos Ilona és egy másik meg nem nevezett színésznő az anyagi részvétel mellett „kötelezettséget vállalt arra is, hogy a mulatóhely vezetésében, illetve fellendítésében személyesen is szerepet vállalnak”.³⁷ A telekválasztásnál Rátonyi szerint

32 *Az Est*, 1930. augusztus 17.

33 Külföldön könnyebben elképzelhető volt ekkora gázsí.

34 „Rozsnyai rendkívül takarékos ember volt. A pályaudvarról a szállodába társulatának tagjaival együtt magacipelte a podgyászokat. Kikémlelte, hol lehet olcsón és jól lakni és étkezni. Tizenöt év alatt mint truppevezető, legalább százezer pengőt gyűjtött össze.” Tarján 1940: 43. Feltehetően ez már a legendaképződés eredménye volt, mert Rozsnyai maga mesélte ez az újságnak a következőket: „Monte-Carlóban folytattuk az utunkat és a Hotel Carltonban játszottunk. Azaz, hogy — hozzá kell tennem — nemcsak ott játszottunk, hanem... a montekarlói rulett-klubban is. De mondhatom, sokkal kevesebb szerencsével, mint ami a színpadi fellépésünket kísérte. Vesztettünk.” Színházi Élet, 1932/2. Halász Rudolf is romantikus képként festette le Rozsnyai takarékoskodását: „A művészházaspár szorgalma, munkabírása és kirtartása páratlan volt. Annyira takarékoskodtak, hogy minden városban maga Rozsnyai ragasztotta ki a plakátokat. A csirizes vödröt a kis Pipi [Rozsnyai mostohafia] vitte utána” (*Világ*, 1947. június 25.).

35 *Manager*, 1937. augusztus.

36 *Pesti Napló*, 1930. december 30.

37 *Az Est*, 1930. augusztus 17.

saját nosztalgiájuk volt döntő (Wabits Lujza hajdani lokáljának utcája, ahol Miss Arizona kezdte; Rátonyi 1987: 22). 1929/30 fordulóján a Nagymező utcában több mulató, színházi és mozivállalkozás működött, és bár nem éltek épp fénykorukat, de az utca a pesti szórakoztatóipar bevett színhelyének számított. A választásban saját bevallása szerint kikérték Vogel Eric tervező tanácsát is.³⁸ Eric (ezen a művésznéven alkotott haláláig) ekkoriban még kezdő tervezőnek számított, csak később futott be nagy karriert, ezért több felületes cikk³⁹ is az Arizona történetéhez társítja. Eric a Moulin Rouge tervezője lett, miután Flaschner Ernő megvette az üzletet, és egyáltalán nem dolgozott az Arizonának.⁴⁰ Rátonyi könyvét azonban ő illusztrálta, és a bemutatott *Miss Arizona* című színpadi produkció⁴¹ jelmezeit is ő tervezte, így elmondhatjuk, hogy Rátonyi és Vogel fantáziája valószínűleg jól felidézi a hangulatot, forrásként azonban csak fenntartásokkal kezelhetjük.

Noha már Rozsnyaiéké volt a ház, engedélyezési ügyek miatt nem tudták elkezdni a munkákat. A házról szóló monográfiájukban Plank és Csengel (1995: 68) megállapítják, hogy a cégiratok alapján 1931. szeptember 9-ig működött fényképészeti üzlet a házban. Feltehetőleg azért, mert Rozsnyai mulatóra vonatkozó terveit nem tudta megvalósítani, leszerződött a Bródy István vezette Magyar Színházhoz,⁴² ahol a *Lámpaláz* című operetthez⁴³ szerzett zenét és vezényelte extravaganciával az előadásokat.⁴⁴ Ebben segítségére volt az, hogy a turnék során megismerte a külföldön divatos zenei stílusokat; gyors és rutinos zeneszerző volt, aki ismerte a közönség ízlését.⁴⁵ A színház elsősorban könnyed, szórakoztató darabokat, operetteket játszott, és a *Lámpaláz* sikeresnek bizonyult: több mint 100 előadást ért meg.⁴⁶ A szórakoztatóipar előadói gárdája, vagyis ismert színészek és színésznők elsősorban pénzügyi okokból gyakran tűntek fel a mulatók műsorában Budapesten; azonban az, hogy egy mulató/artista háttérrel rendelkező szerzőt vagy komponistát kérjenek fel egy színházi bemutatóhoz (mely a korszakban élesen el igyekezett határolni magát az alacsonyabb rendűnek vélt közegetől), kivételes esetnek számított. Pedig Rozsnyai gyakorlatilag nem csinált nagyon mást korábbi önmagához képest (vö. a Schubert-számmal). A mulató megnyitása körüli késlekedés paradox módon jól is jött Rozsnyainak, hiszen széles körben ismertté tette a nevét Pesten. Immár nem a régi Arizona Trupp egy artistája volt, hanem sikeres pesti operettkomponista – a megnyitó hirdetések mind a *Lámpaláz* komponistájának mulatóját

38 Mesélő cégtáblák: A „pesti Broadway” mulatói, interjú Vogel Erickel, 1994. r. Novobáczky Sándor.

39 Még az egyik 2015-ös album is azt írja: „1932-től részt vett az Arizona Mulató belső tereinek, díszleteinek tervezésében” (Turnai 2015: 5).

40 Ezt egyébként ő maga is elmondta: Mesélő cégtáblák: A „pesti Broadway” mulatói, interjú Vogel Erickel, 1994. r. Novobáczky Sándor.

41 Fedor Ágnes, Szilágyi György és Rátonyi Róbert: *Miss Arizona*. Bemutató: 1981. december 12. Thália Színház, r. Kazán István.

42 A színházat irányító részvénytársaságot Juhl Marcell irányította, a művészeti igazgató pedig Bárdos Artúr volt (Huber 2005).

43 Bem. Magyar Színház, 1931. január 24.

44 „Rozsnyai Sándor, mint artista csinált világhírnevet magának. Ezúttal nemcsak komponista, hanem egyben mulatságos karmester is, aki ha kell, akár a zenekarban, de később egy slágerduettnél a második felvonásban a színpadra is felugrik és táncolni kezd, vagyis komponista, színész és karmester egy személyben” (8 *Órai Ujság*, 1931. január 18.).

45 „Körülbelül tíz napja, hogy magához hivatott Bródy István, a Magyar Színház igazgatója, aki megkérdezett, volnának-e megfelelő amerikai zeneszámaim Stella Adorján operettje számára. Egy hét alatt megkomponáltam az operett egész muzsikáját” (*Pesti Napló*, 1930. december 30.).

46 *Népszava*, 1931. május 21.

hirdették.⁴⁷ A bár megnyitása után sem artistaéveikről, sem korábbi sikereikről nem esett már szó a sajtóban; a *Lámpaláz* sikere segítségével artistából zeneszerzővé, majd mulatóigazgatóvá pozicionálta át magát Rozsnyai. 1935-ben felmerült, hogy új operetten dolgozik Kardos Andorral az Operettszínház számára,⁴⁸ a színház azonban válságban volt és megszűnt.⁴⁹ Rozsnyai más, mulatóján kívüli színházi bemutatójáról nem tudunk, valószínűleg nem is voltak ilyen irányú ambíciói.⁵⁰

Az első évadok műsora, 1932–1935

Az Arizona mulatót Vágó László,⁵¹ a kor neves építésze tervezte,⁵² egyik utolsó munkája lehetett. Nem volt színpada a szó hagyományos, kukucskálósínpadi értelmében; a műsor a táncparketten zajlott, ahol a közönség az éjszaka folyamán táncolt. Ez a színpadi adottság az ún. parkettszámokra korlátozta a bemutatható produkciókat, hiszen díszletek beállítására és gyors változásokra nem adott lehetőséget, sőt a takarás hiánya is korlátozta nagyobb illúziók megteremtését. A parkett azonban forgóval volt felszerelve, mely a kor technikai vívmánya volt. Pesten a Magyar Színházban építettek be először forgósínpadot Magyarországon 1927-ben. Ugyanebben az évben az Andrássy úti Színházban, majd 1929-ben a Nemzeti Színházban is készült egy kézi hajtásos, nem beépített, hanem rászerezelt forgó. 1930-ban a Vígszínházban és 1934-ben az Operettszínházban is kiépült hasonló. Az Arizonában azonban nem a jelenetek gyors változását segítette elő, hanem a közönség mulatságát. Megnyitáskor ez volt a mulató terének központja, melyre körben rá lehetett látni, így a különböző sebességgel forgó parketten táncoló nézők maguk is műsorszámmá válhattak.

Furcsa ez a közös táncparkett, mely úgy forog, mint az ördög motollája. Úgy rohan, úgy kering, hogy a táncosok visítva kapaszkodnak egymásba, hogy el ne szédüljenek. (...) Tudok egy rövidlátó asszonyról, aki szilveszterkor a vágató parketten belekapaszkodott egy szmókingba. Belekapaszkodott és többé nem eresztette el. Most is fogja. A parkett hozta össze őket. Amit nem bírt megcsinálni az egész rokonság, s az összes ügyvédek, azt megcselekedte a forgó parkett.⁵³

A megnyitó műsor, csakúgy mint más színházak esetében, szimbolikus jelentőséggel bír, mégsem tudunk róla sokat. A hirdetések szerint fellépett Maruya Y Mexícan, „Alfonz spanyol exkirály kedvenc táncosai”, Miss Arizona és művészcsoportja, valamint Elisé et Paul zongorahumoristák.⁵⁴ A későbbiekben bemutatott produkcióikhoz képest nem volt nagy volumenű műsor, Miss Arizona produkciói mellé csak két külföldi számot szerződtettek (vagy csak ezek fértek bele a hirdetés szövegébe). A beharangozókban a hangsúly az igazán ismert szereplőre, Rozsnyaira került (a *Lámpaláz* komponistája!), aki a zenekart vezényelte, valamint

47 *Ujság*, 1932. november 16., 8 *Órai Ujság*, 1932. december 16., *Magyarország*, 1932. december 16.

48 *Budapesti Hírlap*, 1935. április 3.

49 Műsorát lásd: Koch (1973), illetve Heltai Gyöngyi pesti magánszínházakra vonatkozó újabb kutatásai.

50 Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy egy új operettre több újságcikk is utal. Végül nem került bemutatásra, de Harmath Imre és Rozsnyai „Arizona” című darabját a Royal Orfeumban tervezhették bemutatni (8 *Órai Ujság*, 1934. július 13.).

51 Vágó László (1875–1933): építész, szecessziós bérházak, villák és színházak tervezője volt. Az ő nevéhez fűződik a Magyar Színház, a Miskolci Nemzeti Színház és a pesti Parisiana mulató átépítése is.

52 *Ujság*, 1932. november 16.

53 *Pesti Futár*, 1934. január 15.

54 8 *Órai Ujság*, 1932. december 16.

a technikai újdonságra, a forgó táncparkettre.⁵⁵ Este nyolckor nyílt meg a bár egy „vermuth-soiree”-val, majd este 11 órakor kezdődött az estély. A mulató első két évének produkióiról igen keveset tudunk, nem egyértelmű, milyen gyakran mutattak be új műsort, ahogy az sem, összeállított műsor volt-e ez, vagy folyamatosan szerződtek le különböző számokat. Az 1934-ben megjelent mínusz hírek alapján főleg kozmopolita tánc attrakciókat szerződtek, és közelebről meg nem határozott élőképeket mutattak be. A testi szépség a számok egyik fő hatáskeltő eleme lehetett,⁵⁶ mely követelményt a nem színpadi alkalmazottakkal szemben is felállították.⁵⁷ Rozsnyai új szerzeményei is műsoron voltak, de valószínű, hogy a mulató nem volt olyan kirobbanó siker, mint azt várták. Ezt alátámasztja egy újsághirdetés, melyben saját házuk egyik szobáját adják ki;⁵⁸ illetve az, hogy Rozsnyai 1933 áprilisában, vagyis néhány hónappal a megnyitó után módosítani kívánta a nézőteret. Plusz asztalok és székek behelyezésére bővítési engedélyért folyamodott a Főpolgármesteri Hivatalhoz:

(...) kegyeskedjék helyiségem befogadó képességét 93 személyről 120 személyre megállapítani, mivel hétköznapokon a 93 személy eddig még helyiséget nem töltött be, és csakis uglehetséges [sic] ezen veszteséget behozni, ha szombat vasárnap és ünnepnapokon a fent említett kiegészítést engedélyezni méltóztatik.⁵⁹

Rozsnyai üzletemberként igyekezett a közönség szokásaihoz igazodni, vagyis hétvége, amikor valószínűleg telt ház volt, nagyobb kapacitással működni. Erre nem kapott engedélyt, arra hivatkozva, hogy „a mulató befogadó képessége annak idején a kijárat lehetőségek figyelembevételével a lehető legnagyobb számban állapított meg, így annak növelése a látogató közönség életbiztonsága érdekében nem engedélyezhető”.⁶⁰ A mulató későbbi, 1934-es fejlesztése a Rozsnyai találmányaként hivatkozott „Ariphon zenegép” volt,⁶¹ mely lehetséges, hogy a bejárat lépcsőjébe beépített csilingelő szerkezetet takarta.

A műsor este 10 órakor kezdődött, de vasár- és ünnepnapokon műsoros délutáni teákat tartottak. 17 órától a mulató esti áraihoz képest olcsón lehetett uzsonnázni, és a műsor egy részét megtekinteni.⁶² Ez volt a szemben lévő Moulin Rouge műsorpolitikája is, mellyel közönségüket kívánták szélesíteni nemcsak az olcsóbb árak révén, de lehetőséget adva azoknak is, akiknek a társadalmi konvenciók nem engedték meg az éjszakázást. A mulató 1933/34. évadbéli műsoráról nincsen semmilyen forrásunk (mindössze egy rövid reklám augusztusból),⁶³ a következő évtől apróbb hirdetések jelentek meg; így például októberben fellépett Hatsue Yuasa japán színésznő, aki rövidfilmekben énekelt korábban.

55 OSZK Kisnyomtatványtár PKG.1931/222.

56 „Tehetséges, csinos urileányok helybeli és külföldi csoportba görlnek felvétetnek.” (*Pesti Hírlap*, 1933. július 6.) A mulató műsora mellett a külföldön turnézó Arizonal görlnök közé is válogathattak.

57 „Jó megjelenésű ruhatárosleány felvétetik.” (*Pesti Hírlap*, 1933. április 4.)

58 „Különbejáratu butorozott szoba fürdőszobahasználattal olcsón gyönyörű helyen, Nagymező utca 20. II. em. »Arizona épületben« március 1-re” (*Ujság*, 1933. február 17.).

59 Rozsnyai Sándor levele a Főpolgármesteri Hivatalnak, 1933. április 10. BFL IV. 1420. c. 56. d.

60 Kempelen ügyosztályvezető levele Rozsnyai Sándornak, 1933. május 4. BFL IV. 1420. c. 56. d.

61 Élőszobrok az Arizonában (8 *Órai Ujság*, 1934. december 12.).

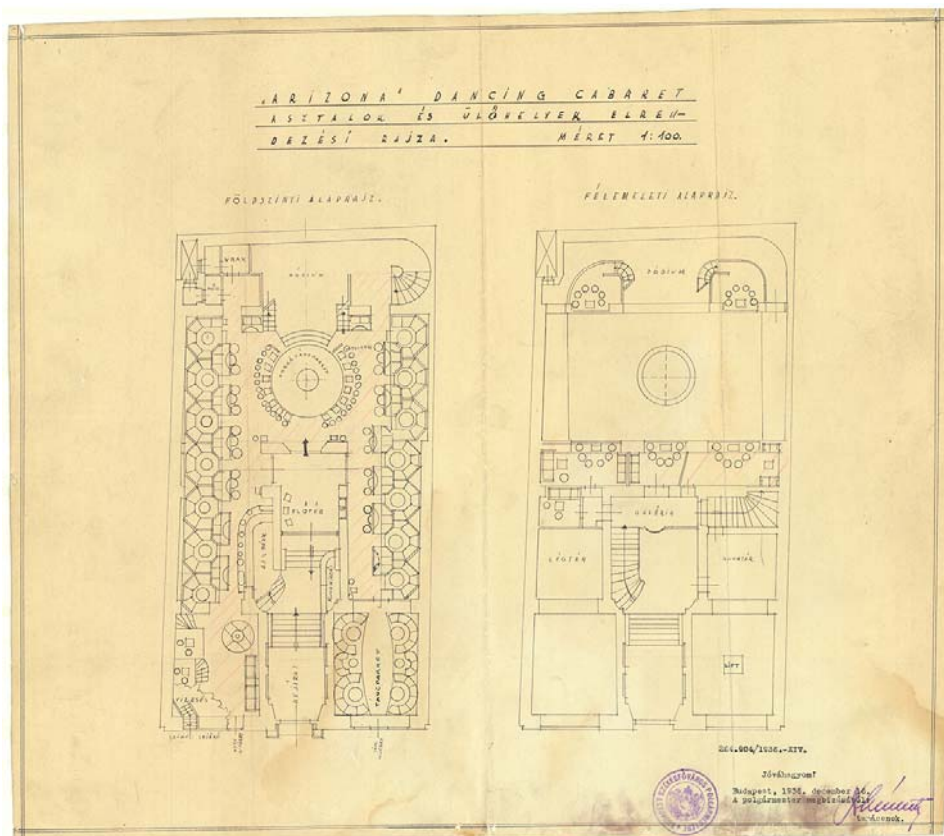
62 „Mától kezdve minden vasár-és ünnepnapokon 5 órai műsoros tánc, tea délután az Arizonában. Komplet uzsonna 2.50. P” (*Pesti Hírlap*, 1933. szeptember 17.).

63 „A mulató felett fényes transparensek, előtte autók sorfala, bent a mondain-közönség bámulja egy telepatikus házaspár mutatványát. Ilyen érdekes produkciót alig láttunk még Pesten. A közönség feszülten figyeli a számot és nem győz csodálkozni a látottak felett. Ez már nem is artista-produkció, hanem orvosi talány” (*Pesti Futár*, 1934. augusztus 15.).

Bővítés és átalakulás, 1935–1937

1935 szeptemberétől új korszak kezdődött a mulatóban. Az Arizona fennállása óta először nyári szünetet tartottak, ezalatt átépítették és kibővítették a helyiséget.⁶⁴ (Kérdéses, milyen forrásokból: lehet, hogy Rozsnyaiék turnézó fia tért haza, vagy a vélnél jobban jövedelmezett a mulató.) A forgó mögötti bárpultot áthelyezték, így a pódiumot teljes egészében a zenekar foglalhatta el; a befogadóképesség 212 személyre bővült.⁶⁵ 1936-ban a közönségforgalmi tér területe már kétszer akkora volt, mint a megnyitón. 1940-ben (az utolsó átépítés évében) már 303 vendéget tudott a ház fogadni.⁶⁶

4. ábra. A mulató alaprajza 1936-ban



Forrás: BFL IV. 1420. c. 56. d.

Újabb technikai elemeket építettek be: a forgó kiegészült egy emelő-süllyesztő szerkezettel. A sajtóban megjelent hirdetésekben nem a bemutatott műsor volt a központi elem, hanem

64 *Artisták Lapja*, 1935. augusztus

65 Az Arizona engedélyezett alaprajza, 1935. augusztus 29. BFL IV. 1420. c. 56. d.

66 Budapest Szív. tűzoltó-paracsnokságának levele a polgármesterhez, 1940. szeptember 11. BFL IV. 1420. c. 56. d.

az újonnan beépült technikai elemek: „Az Arizonában negyven motor mozgatja a parkettet, emeli, süllyeszti, forgatja, hajtja a legyezöket [a boxok felett], egy 9 m magas vízesést pumpál, stb.” – olvasható a műsorfüzetben.⁶⁷ Egyediségét hangsúlyozandó több fizetett hirdetésben is megjelentették a külföldi szakma érdeklődését az aktuális újítások iránt:

Rozsnyai Sándor, az Arizona Dancing tulajdonosa, szenzációs meglepetésben részesíti a pesti éjszakai életet. Több hónapos bravúros technikai munkával sikerült felépíteni az Arizonában az emelkedő táncparkettet, amely egyetlen Európában. (...) A zseniális emelkedő tánc parkett megtekintésére már több külföldi varietétulajdonos bejelentette érkezését.⁶⁸

Rozsnyai Sándort, az Arizona igazgatóját meghívták Párizsba, hogy ott a budapesti Arizonához hasonló új forgó, emelő és süllyesztő táncparkettel ellátott Arizonát létesítsen. Rozsnyai, aki esténként felesége új chanson-jait zongorán kíséri és azonkívül új operettjén dolgozik, a meghívást nem fogadhatta el.⁶⁹

Ezeket a hirdetéseket Rozsnyaiék rendelték meg; nem kizárt, hogy volt valamennyi valóság-alapjuk, de ebben a formában valószínűleg nem igazak. A másodikkal talán túlzásba is estek, hiszen ha a mulatófővárosból tényleg érkezett volna hasonló felkérés, egy pesti operettbemutatónál az jóval többet ért volna. 1935 szeptemberében indították be a „csodabár” sajtó-kampányukat, mely kifejezés ezután mindig megjelent a mulató propagandaanyagaiban.⁷⁰ A szóösszetétel nem volt új: 1930-ban mutatták be Herczeg Géza, Farkas Károly és Kätscher Róbert *Wunderbar*, magyar címén *Csodabár* című darabját.⁷¹ Nemzetközi operettsiker volt, Bécsben 200, Berlinben 100 előadást ért meg,⁷² a Warner 1934-ben mutatta be a filmváltozatát.⁷³ A darabot 100-szor játszották Pesten. A Surányi Cukrászda az elsők között látta meg a szlogenben rejtlő PR-potenciált, amely 1930–1931 folyamán „csoda bár esteket” szervezett konferansziéval, parkettműsorral, sőt szerepentin- és konfetticsatával;⁷⁴ és 1933 folyamán egy másik vállalkozó házaspár „Csodaház” néven kívánt mulatóvállalkozást indítani a Rákóczi úton.⁷⁵ Az 1934-es filmváltozat feleleveníthette a kifejezést, sőt 1935 nyarán a Margitszigeti Színpadon épp felújították az eredeti darabot.⁷⁶ Harsányi Zsolt fordításában-átírásában játszották Pesten, aki „sok pesti vonatkozást vitt a darabba”. Műfaji megnevezése szerint „zenés játék az éjszakai életből”, és valóban, a darab különlegességét az adta, hogy a szerzői utasítás szerint a nézőtér bárrá alakul, vagyis a színészek nem a színpadon, hanem a nézők között játszanak. Az Arizonában sem volt a „színpad” a hagyományos értelemben elválasztva a nézőtértől, és a beépített különlegességek miatt pontosan illeszkedett rá a szlogen. (Más mulatóhelyek is igyekeztek a szlogent másolni – így pl. a Jardin de Paris mulató „csodakert”-ként hirdette magát három nyelven – az Arizonától elhatárolva és mégis egyenértékűsítve.)⁷⁷

67 Arizona műsorfüzet, OSZK Kisnyomtatványtár 1935. október (?)

68 8 *Órai Ujság*, 1935. március 3.

69 *Az Est*, 1934. szeptember 2. Magyarország, 1937. szeptember 2.

70 A kampány egyik első hirdetése a *Borsszem Jankó* 1935. szeptember 15-i számában jelenhetett meg.

71 Bem. Fővárosi Operettszínház, 1930. szeptember 15. Koch (1973: 34).

72 8 *Órai Ujság*, 1930. június 27.

73 *Wonder Bar*, 1934. r. Lloyd Bacon. 1934 októberében Magyarországon is bemutatták.

74 Csoda bár est a Surányi kertben, 1930. július 4., 9. Szántó András gyűjteménye.

75 Műsoros Vendéglői Üzem Kft. társasági szerződése, 1933. augusztus 17. BFL VII. 2. e. Műsoros Vendéglői Üzem Kft. Cg. 35200

76 8 *Órai Ujság*, 1935. augusztus 8.

77 A Jardin de Paris műsorfüzete 1939. augusztus MKVM Könyvtár.

1935 szeptemberétől – valószínűleg először a mulató történetében – műsorfüzetet is nyomtattak. Ezekben az aktuális fellépőkről készült stúdióképek, illetve saját promóciós fényképek szerepeltek, színpadkép vagy eredeti műsorkép jellemzően nem; erről a helyszűke és a világítási problémák is tehetek, vagy tudatosan a stúdiókörülmények adta steril, idealizált megjelenítésre törekedtek a műsorfüzetekben is. Szinte minden hónapban adtak ki új műsorfüzetet, melyek alapján a produkciók nem kaptak önálló címet. A következetesen háromrészes tördelés alapján valószínűleg három részben került bemutatásra a program. Ugyanakkor sorrend sincs egyértelműen feltüntetve, tehát valószínű, hogy a napi színházi gyakorlatban a számok sorrendje változott. A műsort este, 22 órakor kezdték, bár az évad első felében azt tervezték, hogy korábban, este 8-kor kezdenek.⁷⁸ Mint azt a mulató hivatalos neve: Arizona Revue Dancing is jelezte, egyszerre volt műsoros lokál és táncos szórakozóhely; mivel közönsége a legelőkelőbb társadalmi rétegek voltak, nemcsak hogy követniük kellett a legújabb zenei divatokat, hanem bizonyára diktálni is – főleg, ha a mulató vezetése lépést kívánt tartani a konkurens szórakozóhelyek zenészeivel (pl. a Moulin Rouge-ban Buttola Ede, majd a negyvenes években Chappy bandája játszott).⁷⁹ A zenét, a mulató egyik kulcselemét – nemcsak a műsor zenei kísérete miatt, ennél fontosabb lehetett a köztes muzsika a vendégek táncához – Heinemann Ede rádiózenekara játszotta,⁸⁰ (akik a BBC műsorán is szerepeltek),⁸¹ majd az 1936-os évadtól az M. R. T. Arizona Band muzsikált többek között Obendorfer Árpád és Vig György szólístákkal.⁸² Rozsnyai igyekezett a zenészekkel a legfrissebb, legújabb zeneszámokat játszani – legalábbis erre utalnak a Halper László által közölt visszaemlékezések, amelyek szerint a mozipremier után egy-két nappal már játszották a filmekben elhangzott zeneszámokat.⁸³ Ezt Rozsnyai zeneszámait egészítették ki, aki nemcsak igazgatóként, de zeneszerzőként is dolgozott a mulatóban. A walesi herceg 1935-ös látogatásakor Rozsnyai külön keringőt („*Fekete pillangó*”) komponált a neves vendégnek, melynek kottáját egy bőralbumban a hercegnek ajándékozta.⁸⁴ Zenéje így bizonyos értelemben informális kultúrdiplomáciai eszközzé vált – bár a cigányzene feltehetően jobban izgatta a herceget.⁸⁵ 1937-ben, második látogatása után az angol jazzszaklapban viszont már fényképen is megjelent az Obendorfer Árpád vezette Arizona band, azzal a címmel, hogy „*The Duke of Windsor likes this band*”, vagyis a windsori herceg⁸⁶

78 8 Órai Újság, 1935. augusztus 27., *Budapesti Hírlap*, 1935. augusztus 25.

79 Buttola Ede (1902–1981): szaxofonos, énekes, zenekarvezető; Orlay Jenő „Chappy” (1905–1977): dobos, zenekarvezető, zeneszerző – a korszak jelentős nemzetközi pályát is befutó muzsikusi.

80 *Borsszem Jankó*, 1935. szeptember 15.

81 *Budapesti Hírlap*, 1935. szeptember 27.

82 Vig György (1910–2005): már tinédzserkorában fontos tagja, majd vezetője lett a Gellért, a Ritz és más szállodák, valamint mulatók és éttermek zenekarainak, filmekben is muzsikált. Elsősorban szaxofonon és klarinéton játszott, emellett hegedült, énekelt és sikerszámokat is szerzett. Obendorfer Árpád, „Leczák” (1903–1979) bőgős, Orlay (Obendorfer) Jenő „Chappy” bátyja, a harmincas évektől sokat szereplő muzsikos, később zenekarvezető, a Moulin és más helyek zenekara, a negyvenes években pedig a Magyar Revü Tánczenekar vezetője.

83 Retkes Attila interjúja Halper Lászlóval (Retkes 2014).

84 *Az Est*, 1935. szeptember 19.

85 A Kis Royal étteremben „vacsora után hosszú ideig még ülve hallgatta a cigánybanda játékát. Egyszer csak magához hívta a vezetőt, hogy jegyezzen le neki az étlap hátára két magyar dallamot, amelyek különösen tetszetek neki, majd együtt dúdolta a dalokat a zenekarral” (*Hartlepool Northern Daily Mail*; *Nottingham Evening Post*, 1935. szeptember 12. – a szerző fordítása).

86 VIII. Edward (a korábbi walesi herceg), miután lemondott a trónról öccse javára, a windsori herceg címet viselte.

kedveli ezt a zenekart.⁸⁷ A rövid cikk szerint a kilenctagú zenekar olyan sokoldalú volt, hogy négy trombitást, három gitárost, három harsonást, négy hegedűst és egy teljes tangózenekart ki tudtak magukból állítani. A külföldi szaksajtó e méltatása megerősítheti azt a feltevést, hogy az Arizona zenekara valóban az egyik legjobb lehetett Budapesten. A *Vogue* magazin újságírója is fontosnak tartotta kiemelni a zenekar virtuozitását: „A kiváló zenekar számtalan stílusban képes játszani, könnyen váltva Benny Goodmanról Guy Lombardra majd Eddy Duchinra; melyeket hangfelvételek alapján tanultak meg” (Wilson 1939 – a szerző fordítása).

Rozsnyai egyik leghíresebb slágere, a máig szállóigeként használt *Havi 200 fix* is ekkoriban került a mulató műsorába, bár erre vonatkozóan nem ismerünk konkrét forrást. A foxtrott fülbemászó dallama és szövegének kortárs társadalmi kontextusra való kikacsintása révén hamar népszerű lett, olyannyira, hogy a korszak elismert kabarészerzőjével, Vadnay Lászlóval (a *Hacsek és Sajó* írója) írtattak belőle egy filmvígjátékot.⁸⁸ Amellett, hogy Rozsnyai ezáltal filmzeneszerzőként is bemutatkozhatott, egy szélesebb, és kevésbé tehetős közönség is megismerhette a zenéjét és valamiféle betekintést nyerhetett az Arizona hangulatába. Természetesen a mulatót is beleírták a filmbe; és bár a felvételeken nem az igazi mulató szerepel, csak épített díszletek, egy rövid pillanatra Miss Arizona és Rozsnyai is feltűnik benne. (A film is, mint Rozsnyaiék minden más, mulatón kívüli vállalkozása vagy tevékenysége, csak egyszeri kitérőt jelentett számukra.) Ugyanezen évben, 1936-ban nyitották meg a házban a Pipacs Szalont,⁸⁹ ahol Berkes Béla cigányzenekara húzta. Erre megint csak a nézői igények kielégítése miatt lehetett szükség: nemcsak a magyar arisztokrácia, de a külföldi vendégek is igényelheték a jazz és a divatos tánczenék mellé a cigányzenét.⁹⁰ Ezek mellett másik visszatérő szám volt a zenehumorista – mivel Rozsnyai maga is így kezdte, mint látuk, később szükségesnek tarthatta szerepeltetni.

A műsorokhoz elsősorban táncszámokat szerződtek, többségében nőket. Arra is volt példa, hogy a szerződések lejártával a számok zöme lecserélődött, de a műsor címe ugyanaz maradt. Így *A varázscylinder* című produkció esetében a tízből csak egy szám, a 2 Romes azonos, valamint Miss Arizona slágere („Bűvész minden nő”), a görlok kánkánja és a ház énekesei.⁹¹ Eszerint az artistaszámokra csak töltelekként tekintettek, és nem tartották meghatározónak saját műsorukban – ellentétben a ház asszonyának, Miss Arizonának a számával. Miss Arizona valószínűleg a dramaturgiai csúcsponton helyezkedett el, mely az említett háromsztatú szerkezetben az első rész végét vagy a középő, második részt jelentette. A cirkus- és a hagyományos artistadramaturgia az egyenletes fokozásra épül, és a szám vagy a műsor legutolsó eleme lesz a legnagyobb hatást kiváltó trükk, hiszen ahogy azt az öregek tanítják, „azzal távozik a néző”. A mulatóban viszont ez a közbülső időszak az, amikor a legtöbb a néző és még nem mindenki ittas, sőt az sem kizárt, hogy az éjféli „ünnepélyességéhez” kapcsolták az adott rész kezdését. A szórakoztató műsorok íratlan szabályrendszere szerint Miss Arizona hatásos belépővel jelent meg, a süllyesztőszerkezet segítségével valószínűleg alulról kiemelkedve, mint Dálnoky János filmfelvételén.

87 *The Melody Maker*, 1937. október 23.

88 *Havi 200 fix*, 1936. r. Balogh Béla.

89 *8 Órai Ujság*, 1936. december 17.

90 A jazz és a cigányzene csatájáról lásd Zípernovszky Kornél (2017) tanulmányát ebben a lapszámban 67-87.

91 Arizona műsorfüzet 1937. február, MKVM Könyvtár; 1937. március OSZK SzT.

5. kép. Miss Arizona



Forrás: Arizona műsorfüzet, 1935. november OSZK Kisnyomtatványtár

Ezt alátámasztja visszatérő ruházata is, melynek szoknyarésze lefelé bővül, és befedi a posztamenst, amin áll, megnyújtva ezzel saját figuráját. Ez persze nemcsak optikai hatása miatt lényeges, de praktikus is volt, mert általa magasan kiemelkedett udvartartása, a görölök közül; funkcióját tekintve az emelőszerkezet tulajdonképpen a látványszínpadok hagyományosnak számító eszköze, a lépcső egy formája. Miss Arizona énekelte férje számait, melyeket kisebb allegorikus képekbe ágyaztak, valószínűleg a többi szereplő részvételével. Ebben az időszakban két-három apoteózist, vagy romantikus tematikájú képet mutattak be főszereplésével, mely elem már a mulató megnyitása előtti műsoraikban is felbukkant. Miss Arizona a lokál *primadonna assoluta*ja volt, és az operettprimadonnák toposza, az „örökifjú” (Heltai 2016: 82–116) őt is megillette. A lokál megnyitásakor 36 éves volt, 1944-ben pedig 48; vagyis idősebb görljeinek édesanyjával volt egyidős.⁹² Színpadi imázsa miatt mint „Miss” lépett fel, mintegy továbbra is „eladósorban” tartva magát annak ellenére, hogy hivatalosan már régi házas volt. Férje általában a zongora mögött ülve jelent meg, mintegy „kiszolgálva” őt, bármiféle utalás nélkül kettejük kapcsolatára. Megjelenésében igyekezett a korabeli szépségideálhoz közelíteni; a fényképeken is gyakran retusálva jelent meg, már-már megrajzoltan. Imázsa nem tartalmazott olyan eredeti vonást, amellyel akár önmagában is egyedi jelenség vagy akárcsak szám lett volna. Az Arizona mulató műsorában Miss Arizona stílusa dominált – aki azonban csak azért lehetett továbbra is Miss Arizona, mert övé és férjéé volt az Arizona mulató. E nélkül feltehetően igen nehéz soruk lett volna az ő korukban az előadói pályán, és valószínű, hogy az Arizona Trupp csak egy lenne a korszak kallódó csoportszámái közül.

⁹² Mint azt Horthy Istvánné is megjegyezte: „Miss Arizona nem volt szép, de megjelenése impozáns volt” (Edelsheim–Gyulai 2001: 57).

A mulató a Miss művésznevét viselte, vele azonosult, az ő arcképe szerepelt a műsorfüzetek címlapján; mégsem az ő fellépte volt a mulató fő vonzereje, hanem a technikai felszerelés és a lányok. Míg Miss Arizona mindig estélyiben vagy hasonló szabású jelmezben lépett a közönség elé, addig görljei gyakran szinte teljesen meztelenül. Az Arizona műsorpolitikájában tudatosan törekedtek a szép női test vonzerejének kihasználására és annak erotikus bemutatására.⁹³ Mi több, szolistaiknak gyakran szerződtettek szépségkirálynőket is: Miss Dánia (egy trapézzsámmal),⁹⁴ Gira, Venezuela szépségkirálynője,⁹⁵ Dinah Grace „szépségverseny győztes táncművész”,⁹⁶ Henriette, „külföldi szépségversenyek győztese”,⁹⁷ és Nagy Mária, Miss Magyarország 1934 is.⁹⁸ Azt, hogy az egyes táncszámok legfőbb hatáskeltő eleme elsősorban a fizikai vonzalom lehetett, a műsorfüzet fényképei mellett a számok alcíme is jelzi: „Mlle Cleopatra – tánc, ifjúság, erotika”.⁹⁹ A görlök (művésznevükön az „Arizona Lady”) szerepe lényegesen nagyobb lehetett az este folyamán, mint a műsorfüzetből kiolvasható, bár a konzumációt eredeti írásos bizonyíték (például egy szerződés, mely tartalmazza a lányt illető százalékot a vendég fogyasztása után) nem támasztja alá. A görlökkel szemben támasztott követelmények elsősorban fizikai jellegűek voltak, az alábbi hirdetések alapján a vonzó megjelenés többet számíthatott, mint maga a tánctudás:

Tánc attrakcióhoz csinos, fiatal, jóalakú, táncolnitudó hölgyek jelentkezzenek naponta kettőtől háromig Artistaegyesületben Nagymező-utca húsz. Arizona- ház.¹⁰⁰

Balettkörhöz közép magas hölgyeket keresünk. Jelentkezés hétfőn félnégytől Arizonában, Nagymező-utca 20.¹⁰¹

A vonzó megjelenés nem csak nőkre szabott feltétel volt. Alfonzó, aki korábban birkózó és untermann volt, így emlékezett szerepére a műsorban:

Később az igazgató felesége, az Arizona énekesnőszárja „körtése” lettem. Domborítottam ágyékkötős, meztelen rabszolgaként, máskor bronzsal kentek be, és a csillárról fejfel lefelé lógtam. Volt, hogy nyolc görllel virgonc faunként hancúroztam Rozsnyainé körül a parketten (Alfonzó 1975: 16).

A görlök táncai az időszak produkcióiban a szedés alapján ugyanolyan értékű számként vannak feltüntetve, mint maga Miss Arizona, illetve a vendégartisták – ez persze nem jelenti azt, hogy szerepük ne lehetett volna ennél dominánsabb az este folyamán. Nincsenek arról forrá-

93 A meztelen női test szerepét a bulvárszínpadon lásd Heltai (2008: 235), illetve az énekesnők érvényesülési lehetőségeit és a genderszerepeket a zenei életben Hadas (2009: 138), valamint a századforduló mulatóira vonatkozóan lásd Federmayer Éva (2017) tanulmányát ebben a lapszámban: Millenniumi Budapest és ragtime. A faj, a nem és az osztály (rendiség) mintázatai a korai magyar jazz-korszakban.

94 8 *Órai Ujság*, 1936. február 1. Arizona műsorfüzet, 1936. február OSZK Színház-történeti Tár.

95 Arizona műsorfüzet 1936. szeptember Molnár Dániel gyűjteménye.

96 8 *Órai Ujság*, 1935. március 3. Grace két év múlva is szerepelt a mulató műsorán Számában nem feltétlenül a tánc volt hangsúlyos: „Dinah Grace! Aki még nem látta, megnézi! Aki már látta, nem győzi elégszer újra csodálni a világ legtokéletesebb alakú táncoló Vénuszát, akinek minden mozdulatából sugárzik a szépség, erotika, charme és sex-appeal. Férfiak bálványa, asszonyok irigyelt szépsége Dinah Grace, akinek gyémánt ragyogása szépségét és művészetét, mint drágakőfoglalat veszik körül az Arizona januári műsorának attrakciói” (8 *Órai Ujság*, 1937. január 1.).

97 8 *Órai Ujság*, 1934. december 12.

98 8 *Órai Ujság*, 1935. május 2.

99 Arizona műsorfüzet 1936. szeptember, Molnár Dániel gyűjteménye.

100 *Pesti Hírlap*, 1935. április 28.

101 *Pesti Hírlap*, 1935. június 9.

saink, volt-e valamilyen megkövetelt sztenderd, melynek meg kellett feleljenek a jelentkezők (gondoljunk itt az amerikai görllprodukciókra vagy a párizsi Crazy Horse mulató centikben és kilogrammokban megadott előírásaira; Fourmaux 2009: 154). Átlagosan hat görll szerepelt a műsorban, akiket vagy „kisasszonyként” (pl. Elsie kisasszony),¹⁰² vagy csak keresz- vagy művésznevikön (Márta, Elsie, Hédy, Lyvia, Jolly, stb.)¹⁰³ tüntettek fel. A művésznevek, vagy a nevek „y”-nal való „művészesítése” már ekkor megfigyelhető (valószínűleg ez is a korábbi artistaévek, illetve a kozmopolita műsorpolitika hozadéka), és olyan jól beválhatott, hogy az 1937 végén bemutatott *Velencei karnevál* című produkció műsorfüzetében a görllök nevei már teljesen elveszítették magyaros hangzásukat (Clarisse, Colette, Francis, Helen stb.).¹⁰⁴ Tarján Vilmos is megjegyezte, hogy az Arizona-görllök vonzerejét nem a nyers, természetes szépségek, hanem a korabeli szépségideált tükröző, el- és felkészített hölgyek jelentették:

(...) Rozsnyainénak külön gondja volt arra, hogy a görllöket, akiknek legtöbbje szegény, kispolgári származású, kicsinosítsa. Beállított nekik fodrászt, manikürt, pedikürt, kozmetikust és máról-holnapra olyan gusztusos démonokat varázsolt belőlük, hogy felléphettek volna akár Párizsban is. Különös gondja volt Rozsnyainénak arra is, hogy a görllök tánctechnikáját fejlessze, és aránylag rövid idő alatt ezek a pesti görllök olyan rutinra tettek szert, hogy vetélkedni kezdtek a legjobb párizsi, londoni görllökkel (Tarján 1940: 43).

A görllök a kartáncokon kívül élőképekben is szerepeltek. Ezek kisebb szcenírozott tablóképek lehettek, a pesti revűszínházak (Fővárosi Operettszínház, Royal Orfeum) gyakran mutattak be nagyszínpadon hasonlókat az 1920-as években,¹⁰⁵ bár kisebb léptékben a korábbi műsorokban is előfordulhatott.¹⁰⁶

A műsorok másik visszatérő eleme az állatszám. Ez nem csak idomított állatszámokat jelent, hanem egyszerűen élő állatok szerepeltetését, közreműködését a műsor folyamán. Egy állatszám kifejlesztése sok munkával járt, viszont igen nagy népszerűségnek örvendett. A korabeli tömegkultúra látványosság hagyományához tartozott, az állatok fellépési lehetőségeit viszont nagyban korlátozta a rendelkezésre álló infrastruktúra, hiszen az állatnak szüksége van egy adott terre, koszt hagyhat maga után előadás közben is stb., ezért egyáltalán nem volt megszokott a kisebb lokálokban ez a fajta szórakoztatás. Az első azonosított állatszámot – egy idomított majmot – 1933-ban mutathatták be.¹⁰⁷ 1935 októberében ismét majomszámot mutattak be egy hölgy, a beszélő művésznevű Tarzana idomításában, melyet több hónapra prolongáltak.¹⁰⁸ A műsorok alapján nagyjából félévente mutattak be új állatszámot az időszakban, kutya-majom számokat, de bokszoló kenguru¹⁰⁹ is fellépett a mulatóban, szilveszterkor pedig élő malacok.¹¹⁰ Emellett Rozsnyaiék elsősorban Miss Arizo-

102 Arizona műsorfüzet 1937. február, MKVM Könyvtár.

103 Arizona műsorfüzet 1936. szeptember, Molnár Dániel gyűjteménye.

104 Arizona műsorfüzet 1937. december, MKVM Könyvtár.

105 „Miss Arizona ismét ragyogó ötlettel lepte meg Budapestet. Élő gyümölcskertje művészi színekben és ötletekben pompázik” (8 Órai Ujság, 1936. február 1.). Gyorsváltású tablókra épült a párizsi Folies Bergère műsora is.

106 Élőszobrok az Arizonában (8 Órai Ujság, 1934. december 12.).

107 „Gróf Wenckheim Lajosné, Hoffmann Mici megvásárolta miss Arizona majmát, amely új úrnőjénél nagyon jól érzi magát. Ugyanis nem kell már neki naponta hajnalig hallgatni a mulatóhely lármáját s korábban feketik le, végre vége lumpéletének” (Színházi Élet, 1933/24).

108 Arizona műsorfüzet, 1935. október–november, OSZK Kisnyomtatványtár.

109 Arizona műsorfüzet, 1936. március, OSZK Kisnyomtatványtár.

110 Ujság, 1936. január 1.

na számához rendeztek be állatokat, melyeknek nem elsősorban kunszt, csak látványértéke volt. Az *Arizona Folies* 1937 című produkció fináléjában a Casablanca képben Miss Arizona egy tevéen lovagolt (amely nagy testű állatként talán soha nem fordult elő azelőtt mulató műsorában).¹¹¹ Ebben más mulató nem is vette fel velük a versenyt, csak magukat igyekeztek műsorról műsorra túllicítálni. 1938 szeptemberében vásárolták meg és mutatták be a *Színek szimfóniája* című produkcióban Aidát, a (még bébi) elefántot,¹¹² aki később sikeres cirkuszi karriert futott be borotválószámával, és lett mindenki által ismert az 1954-es *Fel a fejfel!* című filmben Latabár Kálmán „partnernőjeként”.¹¹³ Az 1939. szeptemberi *Madame Folies* című műsor fináléjában Miss Arizona egy lovon szerepelt, majd 1941-ben egy róka kíséretében (mely Dálnoky filmjében is megjelenik).¹¹⁴ A források alapján az utolsó állatszám 1943-ban Pepi, a csodacsimpánz lehetett.¹¹⁵ Az állatok szerepeltetése igazán emlékezetessé tehetett a nézők számára egy-egy műsort, mivel ez nem volt a mulatóműsorok sajátja, és a helyiség méretei alapján rövid ideig tartó felvonultatásuk is komoly szervezést igényelt. Fináléban való elhelyezésük megfelelt az egyenes vonalon fokozó artistadramaturgiának, megjelenésük a leghatásosabb zárószám lehetett.¹¹⁶

A műsorok befogadói oldaláról még kevesebb forrás maradt ránk (kivált olyan, amelyik részletesen beszámolna a látott műsorról). Az angol John Brophy úti beszámolójában külön fejezetet szentelt az Arizona műsorának, részletesen rögzítve műsorélményét:

Már a színpad maga mulatság, nemcsak mert körben forog a rajta táncolókkal, de középső része figyelmeztetés nélkül megemelkedhet illetve lesüllyedhet. Így a rajta táncoló pár hirtelen a többiek feje felett találhatja magát, vagy eltűnhetnek a többiek szeme elől, hogy fél perccel később újra kiemelkedjenek: még mindig táncolva, de nyilvánvalóan zavarban. A vezetőség másik gyermeteg, de mulatságos trükkje, hogy a forgó sebességét változtatják. Amíg a táncolók kézenfogva körjátékot játszanak, addig a többi néző szurkol az időtleneknek, hogy megtartsák az egyensúlyukat (Brophy 1936: 129 – a szerző fordítása).

A közönséggel való interakció nem csak a parkett emelésében merült ki, a műsorok szerves része volt. A bevezetőben is idézett nyaktörő játék mintájára többféle játékot játszhatott a közönség a görölökkel: „A sportgörölök finom erotikával bemutatják a vívást, a roog-ballt és a hichikoo játékot. Utóbbi játékban a közönség is részt vehet”,¹¹⁷ egy másik műsorban pedig

111 Arizona műsorfüzet, 1937. október, OSZK Kisnyomtatványtár. Ugyanebben a műsorban szerepelt idomított állatszám is, mely a leközölt stúdiófotó alapján értelmezhetetlen. Egy lóból és egy kutyából a fényképész által össze-montírozott állatot vezet egy majom. A kép alapján rejtély, mi lehetett a színpadon.

112 Arizona műsorfüzet, 1938. szeptember MKVM Könyvtár. Vogel Eric Rátonyi könyvének illusztrációjaként egy kifejtett példányt álmódott színpadra saját korabeli Moulin Rouge-ban bemutatott keleties ruhaterveivel (Rátonyi 1987: 141).

113 „A kis elefántbébi alig volt kétéves, amikor Pestre került. Hamburgból hozatta ide egy mulatóhely tulajdonosa. Aida akkoriban alig ért partnereinek a derekáig, de képességei már megmutatkoztak: elragadó kecsességgel táncolt a mulatóhely parkettjén, a vendégek csak úgy tömték cukorral” (*Színház és Mozi*, 1954. augusztus 13.). Ezt egykorú forrás is megerősíti: „A nagyszabású jelenetet kicsit zavarja az elefánt állandó cukorigénye” (Wilson 1939 – a szerző fordítása). Aida 1942-ben ismét dolgozott az Arizonában egy fejszámolószámmal (lásd *Artisták Lapja*, 1942. március). A borotválószámot lásd az említett filmben, illetve MNL OL XXIX-I-3 64. d.

114 Arizona műsorfüzet, 1941. szeptember, OSZK Kisnyomtatványtár.

115 *Artisták Lapja*, 1943. június.

116 „Az előadás fénypontja Miss Arizona és együttese volt; a közreműködők közt néha még elefántok és más cirkuszi szereplők is voltak” (Edelsheim–Gyulai 2001: 57).

117 Arizona műsorfüzet, 1935. december, OSZK Kisnyomtatványtár.

a „női birkózást, és az elszakíthatatlan nadrágot”¹¹⁸ mutatták be, ami ismét a közönség testközelébe hozhatta az erotikus műsort. A műsorok kozmopolitizmusát már többször megállapítottuk (vizuális dominancia, nem szöveges számok szerződtetése, stb.), a műsorok egyik tematikus toposza volt az egzotikus, távoli vidékek felidézése, akár a korábban bemutatott szépségkirálynők által.¹¹⁹ Kimondottan magyaros tematikájú, folklór ihlette műsort egyszer sem mutattak be a szomszédos Moulin Rouge vállalkozóival ellentétben, melynek műsorában pont ez számított toposznak.¹²⁰ Épp ezért érdekes, hogyan látta az idézett Brophy az előkelő, nemzetközi közönségre szabott műsort:

A műsor nemzetközi volt, melyben természetesen a magyar szórakoztatás dominált. Néhány lengyel tánccal és dallal kezdődött, majd egy fehér frakkos nő pipacsokkal a vállán és a derekán néhány amerikai néger spirituálét énekelt. (...) Ezután számos, gyakorlatilag meztelen atléta természetű férfi és nő pózolt mint klasszikus szobrok, a szemhéjukig aranyfestékkel borítva. (...) A műsor első részének végén egy tucat mechanikai eszköz egy bonyolult előadásra alakította át a forgószínpadot és az oldalszínpadot számtalan pózoló görüllel alig ruhában; három szökőkút fújt vizet és habot, amiket a változó rivaldafény zöldre, kékre, aranyra és pinkre festett (Brophy 1936: 131 – szerző fordítása).

Bár Rozsnyaiék igyekeztek tudatosan kozmopolita műsort csinálni (mint azt artistaéveik alatt tették), a beszámoló írója egyértelműnek látta a magyaros elemek dominanciáját a műsorban. Feltehetően az 1936 márciusában bemutatott műsort látta, legalábbis a műsorfüzet alapján erre lehet következtetni.¹²¹ Nem tudjuk, mit láthatott (és főleg, mit értett abból, amit látott), hiszen semmilyen magyaros kartánra utaló jel nem szerepel a műsorfüzetben. Megerősíti viszont az előadók testének vonzó megjelenését, a műsorok vizualitáson-gépészetben alapuló hatásmechanizmusát és a látványosság eszményének való alárendeltségét, melyben még a zenekarnak is szerepe volt. Amikor kialudtak a fények, a zenészek a neoncsövel keretezett hangszereiken játszottak.¹²² Miss Arizona műsorbeli szerepéről árulkodhat az is, hogy Brophy az ő fellépését egyáltalán nem is említi – bár az is lehetséges, hogy egyszerűen aznap éppen nem lépett fel.

A nagyrevűk idősza, 1937–1942

A negyvenes évek fordulóján tovább bővült az Arizona mechanikai apparátusa. 1938-ban beépültek a legendáriumba a ház „védjegyévé” vált süllyeszethető boksok. Az újsághirdetés ismét a technikai fejlesztést hangsúlyozta, és nem a műsort:

Elsüllyeszethető páholyok az Arizonában. Egy gombnyomás és kívánatra elsüllyedhetnek a páholyok vendégei egy szellemes technikai trükk segítségével az Arizonában. A süllyeszethető pá-

118 Arizona műsorfüzet, 1936. január, OSZK Kisnyomtatványtár.

119 „Amerika revűkultúrája, Ázsia exotikuma, Afrika fekete csalóánya, Ausztrália táncsillagai, Európa legszébb mulatójában, az Arizona csoda bár novemberi műsorában” (*Budapesti Hírlap*, 1936. október 31.).

120 Egyetlen kivétel az *Arizona Folies 1943–44* című produkció volt, melynek táncait Sopronyi Lili tanította be, és a Hungária Balett, egy magyaros népi ihletésű táncsoport is szerepelt benne (*Artisták Lapja*, 1943. december).

121 Arizona műsorfüzet, 1936. március, OSZK Kisnyomtatványtár.

122 „Emlékszem egy részre, amikor kialudtak a fények, és a zenészek a vendégek között sétáltak, miközben hawaii zenét játszottak bendzsókon. A hangszereket a félhomályban neoncsövek keretezték, világító karmazsin, kék, és zöld” (Brophy 1936: 132 – a szerző fordítása). Dálnoky filmjén is látható ez a hatáselem.

holycat, melyekben városi telefonok vannak felszerelve, szeptember 1-én az új Rozsnyai-revű premierjén mutatják be az Arizonában.¹²³

Újabb technikai apparátus beépítésére később már valószínűleg nem került sor, bár az alapterület növelésével 1940 februárjában megnyitották a Buddha Bárt,¹²⁴ és Rozsnyainének olyan tervei is voltak, hogy az éjszaka folyamán rögzített filmfelvételt még aznap éjjel előhívják és bemutatják a műsor keretében.¹²⁵ Levele szerint kiépült az ehhez szükséges apparátus, de nem tudjuk, engedélyezték-e. Nem sokkal később az előírt öltözőfülkékéki mosdó kiépítéséhez viszont halasztást kért – az anyagi megterhelésre és az anyaghiányra hivatkozva¹²⁶ –, elképzelhető, hogy vállalkozóként könnyebben és szívesebben költöttek a műsorra, amely profitál, mint az előadói személyzet kényelmére.

A műsorok lényeges változáson estek át. 1937 októberétől világosan kirajzolódik egy trend, melyben egyszerre növekszik az előadók létszáma és egyszerre csökken az artistaszámok, illetve szerződötett kész produkciók száma. Olyannyira, hogy az 1939. szeptemberi műsort már szinte kizárólag a ház görljei adták elő. Az Arizona Folies 1938 színlapja szerint 100 szereplő 500 kosztümben, „hollywoodi kiállításban” dolgozott.¹²⁷ A műsorfüzet formátuma kétszeresére nőtt. A produkciókészítés ritmusa is megváltozott. A műsorok egyre tovább futottak, 2-3 hónapig (amire szükség is volt, hogy a korábbiakhoz képest lényegesen nagyobb befektetés megtérüljön), majd az 1940-es évek elejétől évente már csak 2-3 műsort mutattak be összesen. Visszatérő címük lett az *Arizona Folies* és az adott évszám. A „folies” szót jellemzően nagy revűműsorok címéül választották külföldön is, illetve gyakran nevezték így a szórakozóhelyeket. Párizsban az egyik leghíresebb revűszínház a Folies Bergère volt (melynek műsorcímeiben mindig szerepelnie kellett a „folies” szónak; Derval 1954: 53), de az első pesti orfeumok egyikét, a Révay utcai Folies Caprice-t is így hívták. 1936-ban mutatták be a Florenz Ziegfeld – aki 1907 és 1931 között több grandiózus revűt is színpadra állított Ziegfeld Follies címmel – amerikai impresszárió és színházi producer élete alapján készült fikciós filmet. „Folies”-t Arizonának évente egyet mutattak be, és két évente választották műsoruknak ezt a címet, amely látványos kiállítású tömeges színpadi produkciót ígért a közönségnek. És valóban, az új műsorok mérete, kiállítása és szereplőgárdája immár többszöröse volt a korábbiaknak, kétségtelen, hogy (legalábbis a műsorok alapján) ez az időszak jelenti az Arizona csúcspontját. Eddig főleg a család és a barátok dolgoztak a produkciókon. A Rozsnyai-szülők mellett Lajos fiuk is kivette a részét a produkciókészítésből, sőt a szolisták közül választott magának feleséget is; valamint Rozsnyaiék hajdani partnernőjét, Miss Arizona hűgát, Miss Rittát is bevették a műsorba, Morenita néven. Immár egy egész stáb feladta volt ez: a műsorfüzetben és a színlapokon külön feltüntették az egyes részterületek alkotóit is, így a díszlet- és jelmeztervezőt (hiszen egyes képekhez már díszletek is készültek), a rendezőt és a koreográfust is. Szabolcs Ernő, a korszak operett- és revűrendezője is rendezett egy műsort,¹²⁸ és 1941-ben Latabár Árpád volt a főrendezője Az *Arizona most és 2000 éve* című produkciónak.¹²⁹ Ez azonban nem jelenti azt, hogy Rozsnyaiék ne vettek volna részt a műsor készítésében: a koncepció és a bemutatott képek témái valószínűleg a házaspár ötletei voltak.

123 8 *Órai Ujság*, 1938. augusztus 31.

124 Arizona műsorfüzet, 1940. február, OSZK Kisnyomtatványtár.

125 Rozsnyai Sándorné levele Szendy Károly polgármesternek, 1941. március 17. BFL IV. 1420. c. 56. d.

126 Rozsnyai Sándorné levele Szendy Károly polgármesternek, 1941. július 23. BFL IV. 1420. c. 56. d.

127 *Artisták Lapja*, 1938. február.

128 Arizona műsorfüzet, 1938. december. MKVM Könyvtár.

129 *Artisták Lapja*, 1941. április.

Ez az időszak egybeesett a három zsidótörvény bevezetésével, mely lényeges személyi változásokat eredményezett a pesti színházi világban.¹³⁰ Míg a Moulin Rouge igazgatóját, Flaschner Ernőt 1941-ben megfosztották üzletétől, addig Rozsnyai már korábban a törvények hatálya alá nem eső felesége nevére íratta át az Arizonát; nem sokkal ezután Rozsnyait behívták munkaszolgálatra is. Az 1940 szeptemberében bemutatott produkció műsorfüzetében már fel sem tüntetik Rozsnyait (csak a zeneszerzők listájában utolsóként), a produkciókat Rozsnyainé Miss Arizona neve fémjelzi. A koreográfiákat Troyanoff és Utassy Gizi, a korszak két elismert tánctanára, illetve Horváth Mária (aki a konkurens Moulin Rouge-ban is dolgozott) készítették. Az 1940-es Arizona Folies bemutatójával konferanšiét is szerepeltettek négy műsoron át: Halmos Imrét. Korábban, ha volt, valószínűleg maga Rozsnyai vállalta ezt a szerepet, lehetséges, hogy a munkaszolgálat vagy származása miatt nem szerepelt a műsorban. Zenéjére a verseket továbbra is Halász Rudolf szerezte, aki ugyanebben az időszakban a szemközti konkurenciának, a Moulin Rouge-nak is írt műsorokat; vagyis egyszerre játszott dalszövegeit-műsorait a város két reprezentatív mulatója. Ezekhez a képekhez a műsorfüzetek tanúsága szerint díszletek is készültek a nagyobb hatás kedvéért.

A műsorok felépítése kétrészes volt, éjféle, illetve fél kettes kezdéssel. A részekben lényeges újdonság volt az előző időszak műsoraihoz képest, hogy egy-egy tematika, koncepció köré lettek felfűzve: így a *Színek szimfóniája* második részében a számok a cirkuszi és mutatványos tematika köré csoportosultak.¹³¹ Artisták nem szerepeltek benne, minden szerepet és minden számot a görll-, illetve boycsoport mutatott be. Miss Arizona a képek főszereplőjeként, sztárjaként egy-egy tematikai szekvencia fináléjaként szerepelt jellemzően – valószínűleg többször, mint korábban. A műsor első száma a görllök French Cancan tánca volt, mely hagyomány az évek alatt kristályosodott ki. A részek és a számok az alábbi tematikai toposzokból álltak össze:

- egzotikumok: különböző helyek, kultúrák (pl. Velencei karnevál, 1937)
- hogyan készül egy revű, illetve a „háttérmunkálatok” bemutatása
- allegóriák és apoteózisok: a legnagyobb számban ezek fordulnak elő
- komolyzene: a műsorok zenéje lehetséges, hogy nem bővült ki, de immár feltüntetik a játszott szerzemények komponistáit, így feltételezhető, hogy a műsor zenéje elsősorban népszerű komolyzenén nyugodott¹³²
- történelmi képek: egyes történelmi korok vagy időszakok, melyek nagy, látványos kosztümök bemutatására adtak lehetőséget.

A felsorolásból két tipikusan pesti tematika hiányzik. Az egyik a szerelem, de ez általában a cselekménnyel rendelkező revűk sajátja volt. Az Arizonában a (jellemzően női dominanciájú) férfi-nő viszony jellegzetes téma volt.¹³³ A másik kimaradó a Budapest, a világváros topo-

130 A törvények végrehajtására létrehozott Színház- és Filmművészeti Kamaráról lásd Borsos (2005).

131 Arizona műsorfüzet, 1938. szeptember, MKVM Könyvtár.

132 A *Madame Folies* című produkcióban Chopin, Mozart, Csajkovszkij, Wagner, Bach, Puccini, Rimskij-Korszakov, Ravel, Strauss, Berlin, Gershwin, Warren és Rozsnyai van feltüntetve zeneszerzőként – ebben a sorrendben. Arizona műsorfüzet, 1939. szeptember, OSZK Kisnyomtatványtár. Rozsnyai szerzeményeit kezdettől fogva játszották, de még a műsorfüzetekben sem mindig nevesítették őket – így a korábban említett *Havi 200 fix*ről sem tudjuk, melyik műsorban mutatták be.

133 Arizona műsorfüzet, 1940. december, OSZK Kisnyomtatványtár; a festményélőképek a 3 Gráciát, a Szabin nők elrablását, Lady Macbethet, Putifárnét és egy bacchanáliát mutattak be a közönségnek.

sza. Ezekben a műsorokban legfeljebb egy-egy apró utalás történik a magyaros tematikára,¹³⁴ budapesti helyszínekre, vagy a pesti szórakoztatóipari hagyományhoz fűződő nosztalgiára. (Így a Női hadsereg-finálé¹³⁵ remimeszcenciája lehetett a századfordulós *Asszonyregement*nek; Molnár Gál 2001: 90). A tematikák visszatérésére is lehet példa: a Velencei karnevál második részében szereplő *Muzsika apoteózisának*¹³⁶ jazzképét újrafogalmazták néhány évvel később a *Jazz extázis*¹³⁷ fináléjához. Aktualitás nem szerepelt korábban egyik műsorban sem: 1939 szeptemberében – valószínűleg Kárpátalja pár hónappal korábban történt visszafoglalása által inspirálva – egy „Kárpát-országi rapszódia” mutattak be „ruszin lányokkal” és csárdással, így reflektálva egy közéleti-politikai eseményre.¹³⁸

Egyedi dokumentumnak számít a korszakból Horváth Sándor zenész munkaszerződése.¹³⁹ Horváth valószínűleg azonos Horváth „Patkány” Sándor roma jazzmuzsikussal (1923–1977), akiről többen állítják, hogy az Arizonában játszott; mindazonáltal a dokumentum egy korábbi árverésen kiegészült egy munkaadói igazolvánnyal, melyen a zenész egy jóval korábbi, 1914-es születési dátummal szerepel.¹⁴⁰ Ez az egyetlen ismert Arizonához köthető szerződési minta, mely alapján következtetéseket vonhatunk le nemcsak a zenészekre, de általában a szerződött artistákra is. A szerződés fejléccel ellátott formanyomtatvány, melynek megfelelő rubrikáit írógéppel töltötték ki. Ebből kiderül, hogy Horváth nagybőgősnek és szaxofonosnak szerződött az 1941/42-es szezonra. (Az Arizona zenekarába való bekerüléshez a korábbi évek tapasztalata alapján valószínű szükség volt több stílus és több hangszer ismeretére is, hogy a zenekar játékanak rugalmassága megmaradjon.) Horváth havi 250 pengő összegéért szerződött (melyből a közvetítésért 10% a Continental ügynökséget illette). Ez az összeg jelezheti a zenekar házbéli megbecsültségét is, hiszen egy göröl ennek az összegnek kevesebb mint felét kereshette meg táncosként egy műsorban havonta. Az igazgatóság (hivatalosan Rozsnyainé) kikötötte, hogy

Szerződő a szerződés tartama alatt más közönség előtt nem léphet fel, sem rádióban nem szerepelhet az igazgatóság engedélye nélkül. (...) Szerződő köteles naponta egy előadásban este ½ 9 órától, vasár és ünnepnapokon délután 5 órától három előadásban úgy a magánszámaiban mint az igazgatóság által beállított élőképek és házirevükben fellépni és a parkettáncban záróráig résztvenni.

Vagyis kizárólagos szerződést kötöttek, és a mulató szinte teljes nyitvatartása alatt megkövetelték a jelenlétet. A dokumentum színnel és tipográfiailag is kiemelt pontja, hogy „30 nappal a szerződés életbelépte előtt szerződő ajánlott levélben köteles pontos megérkezését az igazgatósággal tudatni és fényképeket küldeni”. Ez elsősorban az artistákra, tán-

134 Pl. a „Csárdásminiatűr”, Arizona műsorfüzet, 1939. szeptember, OSZK Kisnyomtatványtár.

135 Arizona műsorfüzet, 1939. szeptember, OSZK Kisnyomtatványtár.

136 Arizona műsorfüzet, 1937. december, OSZK Kisnyomtatványtár.

137 Arizona műsorfüzet, 1940. február.

138 Arizona műsorfüzet, 1939. szeptember, OSZK Kisnyomtatványtár.

139 Horváth Sándor munkaszerződése, 1941. július 24. Kárpáti és Fia Antikvárium (Antiquarium Hungaricum) 35. könyv- és kéziratárverésének 108. tétele. 2015. április 16-án 4500 forintért kelt el. Köszönöm Gereben Katalinnak és az Axioartnak hogy hozzáférhetővé tette számomra a dokumentum fotóját.

140 Lásd Horváth Sándor zenész biztosítási kötvényét, 1942. április 15., a Nyugat Antikvárium 28. könyvárverésének el nem kelt 90. tétele, 2013. november 15. Köszönöm Gereben Katalinnak és az Axioartnak hogy hozzáférhetővé tette számomra a dokumentum fotóját. A Horváthok Arizona-béli jelenlétehez lásd Retkes (2014).

cosnőkre vonatkozó kitétel lehetett, ahol a fizikum drasztikus változása akár a szerződést is annulálhatta. Prórapénz nem járt a gázsin felül, a szerződés megszegése esetén 1000 pengő kötbért kötelesek fizetni a sértett félnek. Ez igen magas összeget jelentett – elsősorban a mulatóba szerződő fél számára –, a mulató így kívánta minimálisra csökkenteni az általa ajánlott, igen szigorú szerződés megszegését. Horváth esetében nem volt kitöltve, de a formanyomtatványon szerepel olyan kitétel is, mely szerint a szerződő fél az Arizonában megkezdett szereplése előtt bizonyos számú hónapig nem léphet fel – ezzel a szerződötetett számok helyi egyediségét próbálták megőrizni. Betegség esetén nem fizetnek gázsit, és 5 napos akadályoztatás után a mulató egyoldalúan felmondhatja a szerződést. Gázsi akkor sem jár, „ha az előadás vagy a szerződő mutatója hatóságilag betiltatott”. A hátoldalon szereplő különleges kikötés további, a zenészre vonatkozó elvárásokat rögzít:

A szerződő tartozik a téli idényben délutáni előadásokon is frakkban közreműködni, továbbá a kiírt próbákön pontosan minden külön díjazás nélkül résztvenni. A szerződő tudomásulveszi, hogy a korrepetálásra tartozik az igazgatóság rendelkezésére állani, természetesen a revü próbája alatt is. (...) A szerződő felelőssége tudatában kijelenti, hogy a törvény értelmében nem tekintendő zsidónak.

A ruházati kitétel nem egyértelmű – hiszen a zenekar tagjai minden alkalommal kizárólag frakkban (esetleg alkalmanként erre a célra készült jelmezben) játszottak, ugyanakkor mégis gyakorlati fontossága lehetett, hiszen szerződésbe foglalták. A szerződés végén a mulató a zsidótörvények esetleges megszegése alól is igyekszik jogilag mentesíteni magát. A szerződés egyértelműen a mulatónak kedvezett, annak az érdekeit védte inkább. Az egyetlen, a szerződő félnek kedvező pont a kialakított gázsi összege volt. Az Arizona ekkor már megtehetette ezt, hiszen előadói szempontból rangot jelentett a műsorában fellépni – ezt Rozsnyaiék is tudták, és a szerződés alapján igyekeztek is ezt kihasználni.

Rozsnyaiék 1942-ben kis híján elveszítették mulatójukat. Legalábbis egy újsághír alapján arra következtethetünk, a zsidótörvényeket kihasználva más vállalkozásokhoz hasonlóan „kiigényelték” az Arizonát is:

Július 1-ig bérbe kell adni az „Arizona”-mulató helyiségét. A VI. ker. előjáróság, mint elsőfokú közigazgatási hatóság a kormánynak múlt évi rendelete alapján felszólította Rozsnyai Jakabné [Sándornét], a Nagymező-utca 20. sz. ház tulajdonosát és ugyanabban a házban Arizona néven ismert nyári jellegű kávéházi és vendéglői ipar folytatóját, hogy üzlethelyiségének használatát szüntesse meg és azokat Gergely József Aladár budapesti lakosnak gyári jellegű kávéház céljára adja bérbe. Amennyiben harminc napon belül ez meg nem történik, a helyiségeket Gergely József részére hatósági utón veszik igénybe. A bérbeadásnak július 1-ig kell megtörténni. A kerületi előjáróság határozata ellen feljebbvitelnek nincs helye.¹⁴¹

Hogy ez miért nem történt meg, arra forráshiány miatt nem tudunk válaszolni. Lehetséges, hogy a mulató üzemben tartása reprezentációs okokból prioritást élvezett a döntéshozók számára, így kénytelenek voltak a már bevált művészeti vezetést megtartani; de az is lehetséges, hogy Miss Arizona egyszerűen „kivásárolta” magát és üzletét. Az, hogy ezt elintézték, jelzi, mekkora potenciállal és kiváló kapcsolatokkal rendelkeztek eddigre Rozsnyaiék mulatójuk révén.¹⁴²

141 *Pesti Hírlap*, 1942. június 28.

142 Az igénylő Gergely József később a Terminus kávéházat (Teréz krt. 52.) vette át. Lásd Saly (2003).

A háborús repertoár 1942–1944

Az 1942/43-as évadtól visszatértek a havi műsorok, melyek önálló címet sem kaptak, és műsorfüzet sem maradt fenn (talán meg sem jelent) róluk. Az *Artisták Lapjában* megjelent műsorismertetőik igen kevés információt hordoznak. Négy, címmel ellátott – tehát valószínűleg egy tematikus koncepció köré épített – műsорт mutattak be. A műsortematikákban nem történt nagy változás, továbbra is szerepeltek külföldi képek, igaz, a nagypolitika által befolyásoltan: A *Karnevál a világ körül* című műsorban japán gésa- és spanyol fantáziák szerepeltek, a karnevált pedig a fináléban szereplő 25 görll jelentette.¹⁴³ A *Fekete Vénusz* című műsor néger jazzzenekesek szerepeltetésére (és utánzására) épült. Természetesen nem angolszász országból, hanem Franciaországból érkeztek fekete bőrű vendégművészek. Az egzotikum (*Ezeregyéjszaka – Madame X a filmsztár*) és a jövő szórakoztatóipari toposza (*Az Arizona 2000-ben*) is megmaradt. A háborús mindennapok a műsorkezdés idejét módosították: a műsorok korábban, este 8 órakor kezdődtek. Lényegesen kevesebb lett a szereplők száma (kb. 30), és a hölgyeket művésznevük helyett immár teljes nevükön reklámozták, amire korábban nem volt példa (La Bella Marta helyett Mázik Márta, sőt egy Wiesner Józsefné is előfordult!).¹⁴⁴

Miss Arizona papíron (és férje munkaszolgálati ideje alatt *de facto*) a mulató igazgatója lett, mert őt nem diszkriminálták a zsidótörvények. Feltehetően kora miatt hagyta el „Miss” titulusát: 1942 folyamán csak „Arizona”-ként, majd pedig „Arizona asszony”-ként szerepelt a színpadokon, mint a ház úrnője. 1943 végén még bemutatott egy a pár évvel azelőtti műsorok fényét idéző *Arizona Folies 1943–44*-et, melyet Sopronyi Lili koreografált, aki magyaros táncsoportját is szerepeltette. Kb. 30 nő és mindössze két férfi szerepelt benne; az égitestek és más természeti tünemények megszemélyesítése állt a középpontban. Arizona asszony mint Napkirálynő jelent meg, aki beleszeret az üstökösbe, de „aki megtagadja őt, mert a fényre arra kell, hogy a kezdőket felfedezze”.¹⁴⁵ Talán értelmezhető ez egyfajta művészi önvallo-másként is, hiszen lassan az ötvenhez közeledett már, és az előző évek fia öngyilkosságával¹⁴⁶ és férje elhurcolásával igen megviselhettek. A finálé viszont a Göncölszekérrel zárul, „mely az új világba visz. Ámuljanak az új csodára, leviszem az égi testeket [sic!] a földre, a csodás Arizonába”, egy optimistább végkicsengést és egy a háború utáni új világot ígér. Arizona asszony 1944-ben, az utolsó műsor első fináléjában „A családotti pillangókisasszony”-ként jelent meg. A ház úrnőkhöz képest szokatlanul szomorú téma lehetséges, hogy férje elvesztése miatt került színpadra, de ez a műsor is (az előzőhöz hasonlóan) vidám fináléval zárult.

Az Arizona működésének utolsó napjairól nincsenek hiteles információink. Rátonyi szerint az Arizona 1944. december 16-án zárt be (Rátonyi 1987: 235). Ez a dátum szentimentális túlzás valószínűleg, mert pont egybeesik a mulató 1932-es megnyitásának napjával. Az Arizona utolsó műsorhirdetése 1944 augusztusában jelent meg az *Artisták Lapjában*; ha ekkor még működött is, feltételezhetjük, hogy a szeptemberben kezdődő 1944/45-ös évadban már nem nyitott ki.

143 *Artisták Lapja*, 1944. március.

144 *Artisták Lapja*, 1943. augusztus. Összefüggésben állhat a magyar nevek kötelezővé tételével az artisták és a szórakozóhelyek számára is; de ennek bizonyítása és a két világháború közti artisták helyzete még további kutatásokra szorul.

145 *Artisták Lapja*, 1943. december.

146 „Szíven lőtte magát és meghalt az Arizona mulató tulajdonosának fia” (*Pesti Hírlap*, 1942. június 17.). Az újságcikk azt nem említi, hogy valószínűleg munkaszolgálati behívója miatt követett el öngyilkosságot.

Az Arizona műsorainak hatástörténete

Rozsnyai az oranienburgi koncentrációs táborban, felesége pedig valószínűleg a nyilasok egy Duna-parton leadott lövése által veszítette életét. Nem tudjuk, hogyan alakult volna a sorsuk a háború utáni elszámoltatásban. A mulatót kifosztották és szétverték. A háború után a Básti Lajos vezette „irodalmi varieté”-kísérlet igyekezett 1945 tavaszán továbbvinni a már bejáratott márkanévet. Kudarca után Magoss András igyekezett görölcsoportjával Rozsnyai-stílusú allegorikus műsorképeket bemutatni („az élet négy évszaka; spanyol fantázia”) és címével is folytonosságot sugallni; az *Arizona Folies* 1946 című műsort azonban nem követte új.¹⁴⁷ Nem csak az új, kialakulóban lévő politikai-társadalmi rendszer gátolta egy új, Arizona-jellegű vállalkozás sikerességét; hiányoztak azok a kvalitások, melyek Rozsnyaiékat kiemelték a többi mulatótulajdonos közül: a tőkeerő, a fantázia és az invenció. Műsoraikat nem lehetett másolni, sem felidézni, és nem csak azért, mert 1945 után sem a kormányzat, sem a városvezetés nem fordult jóindulattal az éjszakai élet felé,¹⁴⁸ hanem mert a mulató fő vonzereje, a műsor és a különböző színpadi és mechanikai játékok által közösen kialakított miliő és életérzés eltűnt. Ezt alátámasztja az is, hogy nem elsősorban bemutatott műsoraik jelentettek inspirációt a későbbi generációk számára, hanem történetük, és a korszak, amelyben éltek. (Az Arizona műsorai saját korszakuk termékei voltak, ellentétben a mai alkalmi pesti revűvállalkozásokkal, melyek nem többek anakronisztikus imitációknál.)¹⁴⁹ Az 1980-as években egy egész revűrevival figyelhető meg (lehetséges, hogy épp a *Cabaret* című film¹⁵⁰ 1974-es magyar bemutatója, majd az azt követő színházi bemutatók¹⁵¹ hatására; talán épp ezek inspirációjára): 1981-ben mutatták be a *Miss Arizona* című produkciót,¹⁵² majd néhány évvel később a *Kaméleon* című „revű-musicalt”,¹⁵³ mely a pesti revűk huszadik századi történetét taglalta. Ezt követte Rátonyi idézett regénye, majd Sándor Pál nemzetközi koprodukcióban készült *Miss Arizona* című filmje,¹⁵⁴ mely sok szempontból a *Cabaret* babérjaira kívánt törni – sikertelenül. Mikó István 1991-ben a Thália Színház helyén megnyíló új színháza nevének (vállaltan PR-szempontú döntésként)¹⁵⁵ is az Arizona nevet választotta. Annak ellenére, hogy az a szomszédos ház volt.

Hivatkozott irodalom

A budapesti egységes hálózat betürendes távbeszélő névsora, 1940. szeptember.

Alfonzó (1975): *Ide figyeljenek emberek!* Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.

147 *Arizona-Folies* 1946 m, OSZK Kisnyomtatványtár (Revű 1946).

148 Az Arizona helyiségének további sorsához és az 1945–1949 közötti időszak pesti mulatói kapcsán lásd Molnár (2015).

149 Pl. a Fővárosi Nagycirkusz 2014. novemberi műsora, vagy az *Ooh la la „éjszakai revű-cirkusz”* című produkció 2015. júliusában a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon.

150 *Cabaret*, 1972. r. Bob Fosse.

151 Kander–Ebb–Masteroff: *Cabaret*. Bem. 1977. április 1. Fővárosi Operettszínház, r. Szinétár Miklós.

152 Fedor Ágnes, Szilágyi György, Rátonyi Róbert: *Miss Arizona*. Bem. 1981. december 12. Thália Színház, r. Kazán István.

153 Urbán Gyula, Máté Péter, Bogár Richárd: *Kaméleon*. Bem. 1984. május 25. Fővárosi Operettszínház, r. Horváth Zoltán és Bogár Richárd.

154 *Miss Arizona*, 1988. r. Sándor Pál.

155 *Délmagyarország*, 1991. július 11. (idézi Gajdó, Korniss és Szegő 1998: 99).

- Anger, Per (1999): *Raoul Wallenberggel Budapesten. Tom Lantos előszavával és Konrád György utószavával*. Budapest: Belvárosi Kiadó.
- Bern Andrea (2015): *A Wallenberg-kérdés hét évtizede*. Interneten: http://www.academia.edu/11991478/A_Wallenberg-k%C3%A9rd%C3%A9s_h%C3%A9t_%C3%A9vtizede_Seven_decades_of_the_Wallenberg_question.
- Bern Andrea (2016): *Wallenberg eltűnése*. Budapest: Kossuth.
- Borsos Zsuzsanna (2005): A Színházművészeti és Filmművészeti Kamara. In *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. Székely György és Bécsy Tamás (szerk.). Budapest: Magyar Könyvklub, 196–214. Interneten: <http://beck.beckground.hu/szinhaz/htm/06.htm>.
- Bourdieu, Pierre (1971): Le marché des biens symboliques. *L'année sociologique* 22: 49–126.
- Brophy, John (1936): *Ilonka speaks of Hungary*. London: Hutchinson & Co.
- Goetschel, Pascale és Jean-Claude Yon (2005): L'histoire du spectacle vivant. Un nouveau champ pour l'histoire culturelle? In *L'Histoire culturelle du contemporain*. Laurent Martin és Sylvain Venayre (szerk.). Párizs: Nouveau Monde.
- Edelsheim Gyulai Ilona (2001): *Becsület és kötelesség 1. 1918–1944*. Budapest: Európa.
- Federmayer Éva (2017): Millenniumi Budapest és ragtime. A faj, a nem és az osztály (rendiség) mintázatai a korai magyar jazz-korszakban. *Replika* (101–102): 41–65.
- Fourmaux, Francine (2009): *Belles de Paris. Une ethnologie du music-hall*. Párizs: Éditions du comité des travaux historiques et scientifiques.
- Gajdó Tamás, Korniss Péter és Szegő György (1998): *Színház kutatás*. Budapest: Thália Színház.
- Hadas Miklós (2009): *A maskulinitás társalmi konstrukciói és reprezentációi*. (Akadémiai doktori értekezés.) Interneten: <http://real-d.mtak.hu/3421/Hadas.pdf>.
- Heltai Gyöngyi (2008): Bulvárszeropozitás. Női szerep- és identitásmodellek a két háború közötti operettben és színházi sajtóban 1920–1938. *Sic itur ad astra* (58): 233–268. Interneten: http://epa.oszk.hu/01000/01019/00006/pdf/Sicitudastra_2008_19evf_58sz_233268_HGy.pdf.
- Heltai Gyöngyi (2015): A Vígszínház színész nő politikája az 1930-as években. In *Tolnay 100. Színháztörténeti Konferencia 2014*. Sirató Ildikó (szerk.). Csongrád: Raszter, 100–115.
- Heltai Gyöngyi (2016): Primadonna-paradigma. Blahától az „isteni Zsazsaig és Carola Ceciliától a Honthy-féle Ceciliákig.” *Metszetek* 5(2): 82–116.
- Huber Beáta (2005): A Magyar Színház. In *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. Székely György és Bécsy Tamás (szerk.). Budapest: Magyar Könyvklub, 455–482. Interneten: <http://beck.beckground.hu/szinhaz/htm/11.htm>.
- Klimovsky, Elisabeth és Király Ferenc (1989): *Wallenberg Budapest*. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó.
- Koch Lajos (1973): *A Fővárosi Operettszínház műsora*. (Színháztörténeti füzetek, 55.) Budapest: Magyar Színházi Intézet.
- Molnár Dániel (2015): A játék vége – A pesti mulatók és varieték szabályozása 1945-től az államosításokig. In *Interdiszciplináris párbeszéd 2*. Veress Károly (szerk.). Kolozsvár: Egyetemi füzetek, 125–142.
- Molnár Gál Péter (2001): *A pesti mulatók*. Budapest: Helikon.
- Pavis, Patrice (2003): *Előadáselemzés*. Budapest: Balassi.
- Plank Ibolya és Csengel Péter (1995): Mai Manó fényképészeti műterem- és bérházának építéstörténete. *Műemlékvédelmi Szemle* 5(1–2): 53–88.
- Rátónyi Róbert (1987): *Mulató a Nagymező utcában*. Budapest: Idegenforgalmi és Lapkiadó Vállalat.
- Retkes Attila (2014): *Különös metamorfózis – cigányzenéből jazz*. (Konferencia-előadás szerkesztett változata; elhangzott a „Lendület” 20–21. Századi Magyar zenei Archívum és Kutatócsoport által rendezett, Könnözőzene – Könnöző zene? Magyar populáris zene a 20–21. században című konferencián, 2014. január 31-én.) Interneten: http://zti.hu/files/mza/docs/Konnyuzene/RetkesAttila_Kulonos_metamorfozis.pdf.
- Saly Noémi (2003): Egy hely, ahol soha nem volt razzia. *Népszabadság* (2003. április 7.).
- Surányi J. András (2009): *Pesti Broadway – Bródvéj*. Budapest: Fekete Sas.
- Szekeres József és Szilágyi György (1979): *Circus. Fejezetek a magyar cirkuszművészet történetéből*. Budapest: Magyar Cirkusz és Varieté Vállalat.
- Tarján Vilmos (1940): *Pesti éjszaka*. Budapest: Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó Rt.
- Turnai Tímea (2015): *Vogel Eric. Az élet, a női szépség illusztrátora*. OSZMI.
- Wilson, Bettina (1939): Budapest. *Vogue* (1939. március 1.).
- Zipernovszky Kornél (2017): „Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni.” A cigány zenészek megvédi a magyar nemzeti kultúrát. *Replika* (101–102): 67–87.

Források

- Sajtó: 8 Órai Ujság 1921, 1923, 1927, 1930, 1931, 1932, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938
Artisták Lapja 1935, 1937, 1938, 1941, 1942, 1943, 1944
Az Est 1923, 1930, 1934, 1935
Borsszem Jankó 1935
Budapesti Hírlap 1927, 1935, 1936
Hartlepool Northern Daily Mail 1935
Pesti Futár 1934
Pesti Hírlap 1933, 1935, 1942
Pesti Napló 1930
Magyarország 1932, 1937
Manager 1937
Népszava 1931
Nottingham Evening Post 1935
Színház és Mozi 1954
Színházi Élet 1921, 1923, 1930, 1932, 1933
The Melody Maker 1937
Ujság 1932, 1933, 1936
Világ 1947
- Magángyűjtemények: Szántó András gyűjteménye
Molnár Dániel gyűjteménye
- Audiovizuális források: *Látta-e már Budapestet télen?* 1940. r. Dálnoky János. Interneten:
<https://www.youtube.com/watch?v=sptnQA2XB5k>.
Mesélő cégtáblák: A „pesti Broadway” mulatói. Interjú Vogel Eric-vel,
1994. r. Novobáczky Sándor
- Műsorfüzetek lelőhelyei: Mai Manó Ház Könyvtára
Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum Könyvtára
Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár
Országos Széchényi Könyvtár Kisnyomtatványtár
- Levéltári iratok: Budapest Főváros Levéltára
IV. 1420. c. 56. d.
VII. 2. e. Cg. 35200
Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára
XXIX-I-3 64. d.
- Árverési tételek: Horváth Sándor munkaszerződése, 1941. július 24. A Kárpáti és Fia Antikvárium
(Antiquarium Hungaricum) 35. könyv- és kéziratárverésének 108. tétele.
2015. április 16.-án 4500 forintért kelt el.
Horváth Sándor zenész biztosítási kötvénye, 1942. április 15.
A Nyugat Antikvárium 28. könyvárverésének el nem kelt 90. tétele, 2013. november 15.

A zene a jelenlét eszköze

Zipernovszky Kornél interjúja Dolinszky Miklóssal

Amikor az 1920-as években, legalábbis Németországban, kezdetét veszi a jazz beépülése a hivatalos zeneoktatásba, hogyan pozicionálta magát a jazz a klasszikus hagyományhoz képest? Mi volt a kezdeményezés tulajdonképpeni célja?

A fő cél nyilván a jazz „megszelídítése” volt. Ez csak akkor érhető, ha találkozunk az elképzelhetetlen indulatokkal, amelyeket a jazz első világháború utáni rohamos terjedése és a klasszikus hagyomány fennköltségét romboló, baccháns gyakorlata az akkori „magaszenészek” körében kiváltott. Szerencsére pontosan tudható, hogy a Kodály-tanítvány Seiber Mátyás frankfurti jazzosztályában a növendékek milyen tantárgyakat hallgattak: akad közöttük „klasszikus” tárgy is (Schumann 1998). De hogy a kétféle képzést párhuzamosan lehetett volna végezni, arról nem szól a fáma. Vannak azért támpontok. Bernhard Sekles, aki Seiber főnöke volt Frankfurtban, éppen az ilyen átfedés szükségességére utal a *New York Times* számára adott 1928-as újságnyilatkozatában: „A jazz oktatása nemcsak joga, hanem kötelessége is minden korszerű zenei intézménynek. Muzsikusaink többsége állandóan vagy időlegesen jazzegyüttesekben kénytelen játszani. Eltekintve ettől a gyakorlati megfontolástól, a komoly jazzstúdium fiatal muzsikusaink legnagyobb hasznára válik majd. A néger vér mit sem árthat. [!] Hozzásegít majd az egészséges ritmusérzék kifejlesztéséhez, ami a zene első számú életeleme” (idézi Bowers 2002: 122). Sekles érveiben érdekesen fonódik össze a jazz és a klasszikus zene találkozásának szociológiai vetülete az izmosodó német rasszizmus elhárításával és a ritmikus elem vagy az ütőalapú hangzás *Neue Sachlichkeit*-kori, közismert fölértékelődésével. A jazz eszerint azért méltó arra, hogy teljes értékű előadó-művészetként fogadjuk el és hivatalos intézményekben oktassuk, mert zeneiségünk *egészére* hat, vagyis a klasszikus előadói gyakorlatba is életet vihet. Az ilyen megközelítés mögött ott van persze az is, hogy a klasszikus és a szórakoztató zene közötti szakadékot száz éve a rettenetesen ádáz csatározások ellenére sem tapasztalták még annyira mélynek, mint 1945 után: a zene világa még őrzött valamit eredendő egységéből.

Nem sokkal azután, hogy Seiber 1927-ben a frankfurti konzervatórium jazzosztályában megkezdte az oktatást, kiadott egy ütőiskola-kötetet (Seiber 1929). Ez nem hivatkozik klasszikus ismeretekre, kizárólag a jazz előadásmódjával foglalkozik, és a *band* ütőhangszereinek

a szimfonikus zenekarban való alkalmazásait csupán függelékszerűen érinti (Hindemith, Sztavinszkij, Korngold és mások néhány idevágó partitúrarészletének közlésével), ráadásul ezt a függelék nem is maga Seiber, hanem Paul Franke nevű kollégája állította össze. Amennyire föl tudom mérni, a jazz bevezetése a klasszikus képzésbe komolyabban először a második világháború után került napirendre. Zenepedagógusok, mint például Hermann Rauhe, 1962-ben már olyan helyzetben voltak, hogy a jazzoktatás konkrét gimnáziumi tapasztalatait szedhették rendszerbe (Rauhe 1962; lásd még Twittenhoff 1953).

Seiber írásai kizárólag arra a zenére vonatkoznak, amelyet az 1920–30-as években neveztek jazznek. Akárcsak Adorno, akinek egy ideig famulusa volt: Seiber is hallgat arról a gyökeres fordulatról, amely a jazz világában a második világháború után következett be, és ami tulajdonképpen a jazz klasszikus korszakát lezárja.¹ Adorno nyilván azért, mert e fordulatot még a háború előtti jazznél is kevésbé ismerte. Amint az egy Joachim-Ernst Berendttel, a későbbi *Jazzbuch* szerzőjével folytatott beszélgetéséből (1953) kitetszik, Adorno a háború utáni fejlemények hatására sem változtatott a – sokat elemzett ideologikusságától függetlenül is – tökéletesen elavult álláspontján (Berendt és Adorno 1953).²

Seiber darabjainak Angliában kultusza van, viszont Magyarországon nemigen játsszák. Hogyan lehetne ezen változtatni? Egyáltalán: hogyan ítéljük meg Seiber zenéjét, és hol helyezkedik el a jazz és a klasszikus hagyomány között?

Seiber általam hallott darabjainak idevágó hányada – amennyire meg tudom ítélni – a jazz hangzásvilágát és játékmódját meglehetősen alacsony kockázati fokon, szintézisteremtő erő híján integrálja a klasszikus formai és előadói hagyományba. A jazz és a modern klasszikus zene (amely Seiber darabjaiban vállaltan az 1945 előtti korszak modernitásánál marad) a filmzene színvonalán találkozik itt – lásd Seiber tényleges filmzenéit. Rosszmájúan azt is mondhatnám: Adorno, a dodekafon zeneszerző darabjai meghallgathatatlanok; Seiber darabjai meghallgathatók, de nem érdemes meghallgatni őket. Könnyű lenne azt mondani, hogy Seiber jazz ihlette darabjait (*Jazzolette*-sorozat, *Music from Animal Farm* stb.) éppen a jazz klasszikus képzésbe való beépítésének céljára lehetne hasznosítani, csak hogy éppen az improvizatív magatartás az, ami nem sajátítható el belőlük, lévén végig kikomponált és lejegyzett művek, vagyis egyfajta pszeudojazz. Az olyan műveire viszont, mint a brácsaszólóra és kisenekarra készült *Elegy*, Bartók árnyéka vetül. Seiber zeneszerzői munkásságát mégsem sorolnám teljes egészében a *quantitatif négligeable* kategóriájába. Kodály egykori tanítványaként a Kodály-iskola kóruskultúráját magával vitte Angliába, ahol az évszázados kórustradíció talaja fogadta be. Seiber néhány magyar és nem magyar népdalfeldolgozását érdemes lenne legalább olyan mértékben repertoáron tartani, mint amennyire Angliában a mai napig repertoáron vannak.

1 Csak nemrég kerültek napvilágra Adorno és Seiber munkakapcsolatának dokumentumai: néhány levél, Seibernek egy a szociológus Adorno kérésére lejegyzett, terjedelmes beszámolója a jazzbiznisszel kapcsolatos tapasztalatairól, valamint Adorno egy korábban elveszettnek hitt, jazztárgyú szövege, melyekhez Seiber – a szerző kérésére – megjegyzéseket fűzött. E megjegyzések egyikében hivatkozik, Adornónak szánt figyelmeztetésként, Duke Ellington és Louis Armstrong fölvételeire (lásd Chadwick 1995: 260–289).

2 Adorno jazzfelfogását számosan elemezték; egyebek között lásd D. B. Garlitz disszertációját (2007).

Rekonstruálható-e az életmű nem túlságosan sok fennmaradt kézzelfogható dokumentumából Seiber pedagógiai credója? Vajon mit gondolt a jazz és a klasszikus hagyomány kapcsolatáról? Miképp volt lehetséges, hogy Seiber, aki Kodály osztályában tanult zeneszerzést, fekete báránnyként a jazz hívójévé vált? Vagy mégsem volt olyan fekete?

Írásaiban Seiber kezdettől fogva a jazz és a „magas” zenetörténet közötti kapcsolatokra helyezte a hangsúlyt. Számunkra talán már közhely, ám a korabeli jazzirodalomban úttörőnek számított a jazzimprovizáció és a reneszánsz diminúciós eljárás (aprózás) közötti párhuzam fölfedése (Seiber 1928: 281–288). Érdekes észrevétel az is, amikor egy Adorno-szöveghez készített, már említett kommentárjában a zongorához és az ütőkhöz társuló bendzsó és ukulele együttesét a barokk kori basso continuo szerepéhez hasonlítja (lásd Chadwick 1995: 276). Figyelembe kell venni azt is, hogy a zenetudomány a jazz elméleti és pedagógiai kanonizációjának éledő igényével körülbelül egy időben kezdett érdeklődni a rögtönzés iránt. Először Ernst Ferand egykor úttörő könyvéből (1938) lehetett tudomást szerezni arról, hogy a rögtönzés nem *ad libitum* mellőzhető járuléka, hanem inkább forrása az írott nyugati zenetörténetnek. Seiber írásaiban ezek a zenetörténeti párhuzamok kidolgozatlanok maradnak, mégis ott vannak figyelmeztetésként, egyúttal biztatásként azok számára, akik a rögtönzést nem ilyen-olyan módszerekkel, hanem organikusan, a zenetörténet saját eljárásaiból akarják elsajátítani.

A másik utalás, ami a maga korában szokatlannak számított, a jazz tradicionális életmódjának hangsúlyozása, a népzenevel vont párhuzam. Seiber hangsúlyozza, hogy egy született amerikai számára a jazz nem ápolásra szoruló kultúra, melyben a jazz, a klasszikus zene modern használatához hasonlóan, másodlagos életét éli, hanem még elsődleges életmódot folytat (Seiber 1928). Háromrészes cikkében, mely Seiber gondolkodásában a jazzről való kritikai álláspont születésének tanújaként tekinthető, hasonló természetességgel hivatkozik kelet-európai népzenekekre és arab vagy indiai zenére, amelyek a jazz ritmikai összetettségét messze túlhaladják, és amelyek a jazznél sokkal alkalmasabbak a kortárs zene ritmikájának gazdagítására (Seiber 1945). (Ez a meglátás néhány évtizeddel később az afrikai dobzene kapcsán Ligeti életművében pontosan igazolódott.) Seibernek ebben a tradicionális életmód iránti érzékenységében nem túlságosan nehéz kitapintani a kodályi–bartóki tapasztalatot.

Hogyan működhetett együtt Adorno és Seiber, amikor a dogmatikus és a gyakorlati muzsikusi szemlélet ellentétebb megközelítéseket elképzelni sem lehet?

Ez csak egy tervezett együttműködés volt. Londonban egy ideig személyes kapcsolatban álltak (az ismeretség régebbi volt, és Adorno korábban koncertismertetőt is írt Seiber egy darabjáról), de amikor kiderült, hogy Adorno nem kaphatja meg az angol állampolgárságot, Amerikába távozott. Seiber kommentárjaiban Adorno expozéjához (amelyet szerzője tulajdonképpen a Horkheimer vezette és Amerikába menekült *Institut für Sozialforschung* keretében folytatandó szociológiai kutatásának tervezetétül szánt) már érezhető a feszültség, amely egy tartósabb együttműködés során biztosan kirobbanna. Adornónak Seiberre csakis a szakmai-gyakorlati ismeretei miatt volt szüksége; Seiber viszont olykor csak nehezen tudta palástolni az Adorno dogmatizmusa és szakismereteinek hiánya között tátongó szakadék miatti jogos fenntartásait. Seiberrel szemben Adorno abszolúte süket volt a jazz

tradicionális életmódjából fakadó különbségekre. A jazz felé – értett légyen rajta bármit – makacsul az elitkultúra igényével közeledett. Nem akarta tudomásul venni, hogy a klasszikus zene opuskultúrájába való bevonásával a jazzre olyan mércét kényszerít, amelynek az sosem akart megfelelni. Mert a jazz nem opuskultúrát, hanem egy előadói kultúrát képvisel. Az opuskultúrában a fölhasznált zenei alapanyag (a „téma”) már maga is része az individuális alkotómunkának, vagyis itt már a nyersanyagnak is eredetinek kell lennie; az előadói kultúrában viszont egy kevésbé eredeti, sőt sematikus anyagot is nagygyá tehet az előadó. Pontosan így működött a zenecsinalás a zenetörténetben a korai többszólalmúságtól kezdve egészen a barokkig: a zenélés akkor sem egy előre rögzített anyag reprodukálását, hanem egy személytelen, áthagyományozott és memoriálisan előzőleg már rögzített alapanyag megváltoztatását, vagyis a mindenkori pillanattal való szembesítését jelentette. Az opuszene szerkezeti összetettségét és belső összefüggéseinek gazdagságát, amelyeket Adorno számon kér a jazzen, szerencsés esetben kiegyensúlyozza az előadói jelenlét ereje.

Milyen mértékben öröklí ma a kortárs zenét játszó muzsikú és a kortárs zeneszerző a rögtönzés képességét a jazztől? Egyáltalán: milyen szerepet játszik a rögtönzés a mai komolyzenében? Látszik-e közeledés kettejük között?

Amennyire rálátok: a kortárs zenére nem jellemző különösebben az improvizáció semmilyen válfaja. Utoljára a 20. század közepi aleatória, illetve a Cage-féle véletlenzene kísérletezett előreláthatatlan folyamatokkal, egy új közösségi zenei nyelv utópiájának jegyében. Ezeknek a kísérleteknek semmi közük a jazzimprovizációhoz: előbbiek – szemben a jazz-zel – nem részesei egy memoriális kultúrának, és semmiféle tradicionális anyaggal nem dolgoznak, vagyis nélkülözik az adott és a hozzáadott anyag hierarchiáját. A kísérletek korának egyébként is már régen vége.

Ugyanakkor számomra mindig fölfedezés, amikor egy-egy nagy jazz-zenész szólítja meg a klasszikus hagyományt. Keith Jarrett vagy Chick Corea Bach-, Mozart- vagy Bartók-játéka segített megértenem, hogy egy-egy jelentős opus érvénye túlnyúlik a hagyományon, amelyben létrejött. Vagy itt van egy friss élményem: Pekka Kuusisto finn hegedűs kamarahangversenye, aki a klasszikus repertoár mellett népzenei és jazzt is játszik, és mindenféle köztes területen is otthon van, s aki ezúttal Ravel-duót és Schubert-triót játszott (a Liszt Ferenc Zeneakadémián 2017. március 18-án, Csalog Gábor és Amy Norrington társaságában). Ez a maradéktalanul pátoszmentes, a modern előadó-művészet alapjául szolgáló reprezentáció gesztusát teljes mértékben nélkülöző muzsikusi magatartás sokkal élesebb fényvel világította meg a nyugati műzene tradicionális gyökereit, mint egy „authentic performance”. Bach, Mozart, Schubert, Ravel, Bartók zenéje nemcsak nyer azzal, hogy egy másik hagyomány játékerébe kerül, hanem valószínűleg szüksége is van rá önnön továbbéléséhez. A klasszikus művek szövege fennmarad, de a klasszikus paradigma mára halott – erre a cáfolhatatlan tényre sem a zene-, sem semmilyen oktatásnak ma nincsen érdemi válasza.

Másfelől: amennyire meg tudom ítélni – nagyon kevésbé –, a klasszikus hagyománynak a jazz integrálására irányuló törekvései (mint például Sztravinszkij *Ebony Concertója*, Stockhausen szintén *bandre* írott trombitaszólós műve, Kagel *5 jazzdarabja* vagy a *Blue's Blue* című humorteli „zeneetnológiai rekonstrukciója”, melyben egy archaikus jazzhangfölvétel komponál körül) sosem hoztak létre olyan – tartós – szintézist, amely egy új zenei nyelv alapjává válhatott volna. 1945 után megfordultak a szerepek: míg a klasszikus hagyomány

integratív ereje, mely a két világháború között még tapintható volt, mostanra elhalványult, a jazz kezdeményezőbbé, befogadóbbá vált. Kettejük közül a jazz az, amelyik rendelkezik az ehhez szükséges elfogulatlansággal, nyitottsággal. Vele szemben a klasszikus képzettségű zenész egy múzeumi kultúra letéteményese. Gépiesen őriz egy paradigmát, amelyet már maga sem ért. Csakis kottából tud játszani, ennél fogva szentül hiszi, hogy a zene forrása az írás, és hogy zenélni annyi, mint eleget tenni egy előírásnak. Mindezzel nem is önmagában az improvizáció hiánya a baj, hanem hogy az improvizáció ilyenformán „a zenei területek” egyikévé fokozódik le, és homályban marad egyetemessége, az a vonása, melynek révén az írott és az íratlan zenét elvileg egyaránt úgy halljuk, mintha akkor és ott születne.

A mai magyar zeneoktatásban milyen szerepet játszanak a különböző improvizációs műhelyek, iskolák, irányzatok (Sáry-, Kokas-, Apagy-módszer)? Várható-e tőlük a zeneoktatás megújítása?

Tisztelem ezeket a műhelyeket már pusztán azért is, mert volt és van bátorságuk egy másik zenei magatartást kínálni a helyett a romantikában gyökerező reproduktív magatartás helyett, amelyet az intézményes zeneoktatás kanonizál. Ugyanakkor mindig nyugtalanság fog el, ha a „módszer” szót hallom. A módszer rendre egy *idegen* elvet alkalmaz attól az anyagtól, amelyet meg akar tanítani. Ezzel szemben én úgy vélem, a „módszer” már eleve benne rejlik az anyagban, csak ki kell nyerni onnan.

Én közelebbi kapcsolatba egyedül Sáry László gyakorlataival kerültem, amelyekből magam is tartottam egy féléves kurzust, sőt Sáryt egyszer meghívtam az ELTE-re kurzust tartani (vö. Sáry 1999). Máskor pedig tanúja voltam annak, hogy egy egyébként történeti zenét játszó kamaraegyüttes miképp használta ezeket az etűdöket a próba előtti általános szellemi készenlét frissítésére. Utóbbi eset rámutat arra is, hogy korábbi zenei eszközök – jelen esetben az 1950-es, 60-as évek minimál- és véletlenzenéje, mint a Sáry-etűdök forrása –, miután a zeneszerzésből eltűntek, a pedagógiába bekerülve egy darabig miként tehetik később is hasznossá magukat. Hasonló történt az improvizált énekes ellenponttal a 17. században. Ennek ellenére úgy vélem, hogy ha „Improvizáció” nevű tantárgy épül be a mainstream zeneoktatásba, onnantól kezdve a dolog pusztán a tantárgyak egyikévé lesz, vagyis az improvizáció szolgálatába áll annak a föltöredezett modernista zenei világgépnek, amely az eszközből célt csinál, az eredeti célról pedig megfeledkezik. A rögtönzés nem a diszciplínák egyike. Nem merő szakmai kérdés. Rögtönzés az, ami őrizi a zenélés eredendő játékkarakterét, vagy ami ugyanaz: teremtőképességét. Mert a zene sosem önmagáért van, hanem csupán eszköz, a jelenlét eszköze. Én minden zenét, amely jelenlétet generál, végső soron improvizációnak tekintek.

Hivatkozott irodalom

- Berendt, Joachim-Ernst és Theodor W. Adorno (1953): Für und wider den Jazz. *Mercur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* (67): 887–993.
- Bowers, Kathryn Smith (2002): East meets West. Contributions of Mátyás Seiber to Jazz in Germany. In *Jazz and the Germans. Essays on the Influence of 'Hot' American Idioms on 20th Century Germany*. Michael J. Budds (szerk.). Hillsdale, NY: Pendragon, 119–140.

- Chadwick, Nick (1995): Mátyás Seiber's Collaboration in Adorno's Jazz Project, 1936. *Electronic British Library Journal* (17): 260–289. Interneten: <http://www.bl.uk/ebj/1995articles/pdf/article17.pdf>.
- Ferand, Ernst (1938): *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*. Zürich: Rhein.
- Garlitz, Dustin Bradley (2007): *Philosophy of New Jazz. Reconstructing Adorno*. (Doktori értekezés.) Tampa, FL: University of South Florida.
- Sáry László (1999): *Kreatív zenei gyakorlatok*. Pécs: Jelenkor. (Angolul: *Creative Music Activities*. Pécs: Jelenkor, 1999.)
- Schumann, Rolf (1998): Popmusik und Studiengängen deutscher Hochschulen. In *Handbuch Jugend und Musik*. Dieter Baake (szerk.). Opladen: Leske und Budrich, 457–476.
- Seiber Mátyás (1928): Jazz als Erziehungsmittel. *Melos* 7(6): 281–288.
- Seiber Mátyás (1929): *Schule für Jazz-Schlagzeug. Mit einem Anhang. Das Schlagzeug im Orchester von Paul Franke*. Mainz: Schott's Söhne.
- Seiber Mátyás (1945): Rhythmic Freedom in Jazz? A Study of Jazz Rhythms. (Part 3.) *Music Review* 6(3): 161–171 (168–171).
- Twittenhoff, Wilhelm (1953): *Jugend und Jazz. Ein Beitrag zur Klärung*. Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege. Mainz: Schott.
- Rauhe, Hermann (1962): *Musikerziehung durch Jazz*. Beiträge zur Schulmusik 12. Wolfenbüttel – Zürich: Möseler.

Havadi Gergő

A magyar jazzszubkultúra ethosza a '70-es és '80-as években – „a kulturális lázadás életstílusa”¹

Kocsis György (Jack) néhai szombathelyi klubvezető emlékének

Írásomban a hetvenes-nyolcvanas évek jazzklubjaival, illetve ezek *hálózatával*,² mint a korszakban kivételes önszerveződéssel, társas jelenséggel foglalkozom, amely alulról szerveződő civil kezdeményezésként is felfogható. A civil kezdeményezés, a zene társas élvezete, a közösségi klubélet, a szolidaritás és az autonómia a kulturális értelemben vett városi polgársághoz, a középosztályhoz kapcsolódó fogalmak és értékek.³

Álláspontom (és az áttekintett források, narratívumok szintézise) alapján a hetvenes-nyolcvanas években – a mintaadó polgárság hiányában – ezen értékek (és civil közösségek) nem voltak meghatározóak, a társadalmi integrációban marginális szerepet tölthettek be. Ezért a jazzklubok és a hozzájuk kapcsolódó koncertek, zenei fesztiválok – néhány pártállamilag támogatott kivételtől eltekintve⁴ – jellemzően esetlegesen jöttek létre, rövid ideig

1 A cikk alapja a berlini Friei Universitát Osteurope Institute, Jazz im „Ostblock” címet viselő program 2007 és 2010 között lezajlott nemzetközi jazztörténeti kutatás eredményeire épül, <http://www.oei.fu-berlin.de/projekte/jazz/projekt/index.html> (utolsó letöltés: 2017. március 30.).

2 A korszakban megjelent ezzel foglalkozó zenei szakirodalmi források, valamint szociológiai tanulmányok így említik a klubok összességét, és a jazzklubok szervezőinek visszaemlékezéseiben is gyakori ez a megnevezés (Malecz 1981, 1987; Turi 1983; Bede 2007; Szigeti-interjú 2008; Rónai-interjú 2008; Jávorszki 2014; Retkes 2016; Iván 2016 etc.). A későbbiekben erre részletesen is kitérek.

3 Lásd ehhez Hankiss Elemér, valamint Füstös László és Szakolczai Árpád országos értékutatásait 1978 és 1990 között (vö. Beluszky 2000: 137–154).

4 A támogatás a gyakorlatban lényegében az akadályozás kiiktatását jelentette, ami a következőkből állt: az előadó készíthetett hanglemezfelvételt az MHV-nél (1); amit a Magyar Rádióban lejátszhattak (2); belföldi fellépési lehetőségeit nem korlátozták (3); és limitáltan, de külföldi fesztiválokon is felléphetett (4).

maradtak fent, hatásuk pedig átmeneti, rétegspecifikus.⁵ Részben ebből adódóan a modern jazz és fúziós formái eltűntek, de leginkább ab ovo nemkívánatossá váltak a szocialista vendéglátás és a szórakoztatás tereiben, hiszen ritka és nem éppen fogyasztásorientált közönségük gazdaságilag nem volt rentábilis.⁶ Pusztán már ez a tény megakadályozta, hogy a polgári értékekkel összeforrott⁷ modern jazz zenei tömegmozgalommá váljon.

A hatalmi erőter változása: decentralizáció és az ifjúság- és művelődéspolitikai ellenőrzése

A jazz az ötvenes évek végéig teljesen tiltott műfaj volt, melyet a hatalom a hatvanas évek kulturális enyhülése után egészen a nyolcvanas évekig gyanakodva (értetlenül) szemlélte – erre korábbi, a jazzszcenával foglalkozó írásokban különböző párt- és állambiztonsági jelentésekre hivatkozva utaltam (Havadi 2010a, 2011).

A hivatalos kultúra mindvégig a „könnyű műfajhoz” sorolta a jazzt; elsősorban azért, mert újszerű alkotásaira jellemzően nem tudtak reflektálni. Ennek egyik oka volt, hogy a jazz zenei alapismereteket feltételezett, közönségének bázisa pedig a művelt középosztály volt. Másrészt komoly ellenállás (félelem) volt a jazzel szemben a zenei életet és szemléletet uraló komolyzenészek részéről.⁸ A műfajt amerikai és európai gyökerei miatt a káderek sem nézték „jó szemmel”, még a hatvanas évekbeli átideologizálása (intézményesülése) után sem (Havadi 2010a, 2011).

Azonban a műfaj elszigetelődése (intézményesülése, kiüresítése), majd „avantgardizálódása”⁹ és az ennek teret engedő Aczél-féle művelődéspolitikai apparátusa továbbra sem engedte szabadjárá, sokkal inkább a „húzd meg, ereszd meg” elvet követve szabályozni kívánta a jazzéletet és annak szereplőit (Csatári 2007: 67–68). Különösen igaz volt ez a belügyi

5 Érdemes itt megemlíteni a sajtóorgánumok hiányát és időszakosságát, a szcena nem tudott önmagában eltartani hosszabb ideig egy rendszeresen (havonta) megjelenő nivós jazzszaklapot. Az első szaklap a Dália megnyitása után (1963-ban) jelenhetett meg *Ifjúsági Jazz Klub Híradója* néven. Az amúgy színvonalas periodikához csak harmadévenként lehetett hozzájutni, és mindössze hat számot ért meg. A KISZ szigorúan csak a megbízhatóság és a párthoz való lojalitás alapján válogatta meg az első jazzszaklap szerkesztőségét. Ezután 1974-ig kellett várni a következő rendszeresen megjelenő jazzlap, a *Jazz Tájékoztató* megjelenéséig, amely 250 példányban került terjesztésre. Ezután történt két kísérlet: a *Jazz Studium* 1984–1990, illetve a *Polifon* 1985–1986 között jelentek meg, elég ritkán és rendszertelenül – utóbbi nem tisztán jazztémájú szaklap volt. Ezután a rendszerváltás környékén néhány próbálkozás született időszaki kiadványokkal (magazinnal), de ezek csak pár számot éltek meg (*Jazz* 1988/89; *Jazz Press* 1990).

6 Lásd erről korábban a Szigeti-interjú (2008) alapján Havadit (2010a, 2011).

7 A jazzrajongókat a hivatalos szervek és a propaganda gyakran azonosította a „kozmpolita” zsidó polgársággal. Ennek volt némi tagadhatatlan alapja: a fővárosban a polgárság (középosztály) jelentős része zsidó származású volt (ez magától értetődő, közhely), ám önmagában a jazznek semmi köze a zsidó identitáshoz vagy valláshoz (Havadi 2011: 140).

8 Több középszerű klasszikus zenészből, művészből lett korifeus vagy funkcionárius, akik közvetetten pártfeladatként kapták a zenei élet ideologizálását, ellenőrzését (szerkesztését) és a koncertek szervezését, szponzorálását. Jól példázta ezt Kiss Imre életútja, aki zeneakadémiát végzett orgonistából a Magyar Rádió jazzműsorainak szerkesztője lett a hatvanas évek közepén. Vö.: Kiss-interjú (2008: 1–2). Lásd még Jávorszkyt (2014: 130–135).

9 Hartyándi Jenő így rekonstruálta ezt a folyamatot egy vele készített interjúban: „akkoriban a Szabados-féle avantgárd kör összeért a 180-as Csoporttal, ami új zenei vonulatnak nevezhető. Volt benne improvizáció is, de inkább komponált zene volt. Ebben az időszakban nagy átjárás volt a különböző zenei csoportosulások között, nem voltak annyira zártak az irányzatok, mint manapság. Például Ráduly játszott Szabadossal, aztán szép lassan kezdtek széttartani, karakterizálódni ezek az irányzatok” (Bede 2007: 6).

szervek által megfigyelt fővárosi ellenzéki értelmiségi csoportok és helyszínek esetében – pl. Kassák Klub, Marczibányi tér, Bem rakpart, Erkel utcai lakás¹⁰ (Szigeti-interjú 2008: 43). Részben ezért a hatvanas évek közepétől a túrt kategóriába került a műfaj – amit az első magyar jazzklub, a Dália megnyitása szimbolizált, mely népszerűségét közel sem a jazz ismertségének köszönhetette, sokkal inkább a fiatalok előtt megnyíló új zenei műfajok és a kapcsolódó szórakozási formák szabályozásának (lásd az ifjúság- és művelődéspolitikai irányelveit).¹¹ Itt együtt zenélt, gyakran egymás után Bergendy, Ráduly, Szakcsi vagy Bródy és Szörényi, akik néhány évvel később már más műfajt játszottak.

Jól érzékelhető a hatalom jazzel szembeni attitűdváltozása a hatvanas években (elsősorban a KISZ ifjúságpolitikájaként),¹² ám ez korántsem jelentette a műfaj egységes támogatottá válását és pozitív irányú megítélését. A jazz intézményesülésével kétségtelenül megtörtént a műfaj egyfajta elismerése, azonban ez továbbra sem terjedt ki mindenkire, másrészt a béke nagyon törekeny volt: aki eltért a mainstream zenei kifejezésektől és kritikus volt a fennálló zenei, társadalmi normákkal szemben, az egyben a hivatalos kultúrát (és az általa sulykolt társadalmi berendezkedést és szemléletet) is megkérdőjelezte, így pedig könnyen indexre került.¹³

Közvetlenül csak kivételes esetben támogatták (vagy díjazták) a jazz-zenészeket vagy a jazzt népszerűsítő intézményeket, személyeket (Havadi 2011: 137–138). Jellemzően csak azok részesültek ilyen figyelmességben, akik párthű klasszikus zenészek vagy muzikológiai tudásukban elismertek voltak (például Pege Aladár vagy Gonda János), vagy más vonalon kapcsolódtak érdekeik a párthoz (pl. Benkó Sándor, Kiss Imre). Egységesen jellemző e személyekre, hogy politikai célokat (is) lehetett velük és a fellépéseikkel propagálni. Ám a felsorolt művészek jellemzően másképp viszonyultak ehhez és másra is használták ezen kiváltságaikat. Némelyikük pártkapcsolatait kihasználva fontos pozíciókhoz vagy lehetőségekhez jutott.

Az 1956-os forradalom leverését követő represszió a kultúra megzabolázásában is jelentkezett. A pártállam számos jelét adta, hogy visszatér a doktriner elvekhez, az uniformizált s merev (zenei) kultúrapolitikához. A hatvanas évek közepétől meginduló paternalista konszolidációs és decentralizálós politika jelezte, hogy a kontroll (cenzúra) a kulturális, zenei életben is területi és intézményi szintre helyeződik át, aminek következtében új intézményekre, ezen belül pedig „örposztokra” (kapuőrökre) és szakértelmiségi státuszokra lesz

10 Ezekről a helyekről a „Liliom”, „Pier” és „Tompa” fedőnevű tmb. rendszeresen jelentett a hetvenes években (Szőnyi 2008: 467–475).

11 Ez az „először megverni, aztán megnyerni” elve volt, ami így, szó szerint elhangzott, és a visszaemlékezések szerint Kelen Béla, a pártbizottság titkára komolyan is gondolta. Ugyanennek a „huliganizmusnak” a visszaszorítását szorgalmazták az 1960. július 18-i végrehajtó bizottsági ülésen, ahol – a KISZ budapesti seregszemléjéhez kapcsolódóan – célként fogalmazták meg az ifjúsági klubok számának gyarapítását (Csatári 2007: 71–72).

12 A párt intéző bizottságának ülésén 1957. január 25-én határoztak a KISZ megalapításáról, amelyhez a Kom-szomol segítségét és tanácsait kérték. Reálisan látták a helyzetet, miszerint a fiatalok ekkor még nem álltak a Kádár-kormány mellett. Földes László szólalt fel először az ifjúság szórakoztatása érdekében; ezen az ülésen lényegében a KISZ létrehozása mellett is azért döntöttek, hogy segítségével megnyerjék a rendszernek a fiatalokat. Célként a fiatalok nevelésére helyezték a hangsúlyt, amely együtt jár a zenei élet és szubkultúrák későbbi szabályozásával (Csatári 2007: 70).

13 Az amatőr művészek, akik nem a hivatalos zenei intézményeken keresztül ágyazódtak be a jazzéletbe, az ügyet egzisztenciálisan némileg bátrabban képviselheték. Például ilyen volt a zenészek közül Szabados György, Garay Attila, Vukán György vagy a vidéki klubszervezők többsége, így a teljesség igénye nélkül Kiss Ernő (Debrecenben), Beke Árpád (Nagykanizsán), Drienyovszky András (Szegeden) és Hartyándi Jenő (Győrben), Márkus József (Székesfehérváron) és nem utolsósorban a hálózat motorja, Szigeti Péter (Budapesten és országosan). Ők jellemzően a polgári foglalkozásuk mellett zenéltek és/vagy szervezték a klubéletet. Közülük feltűnően sokan rendelkeztek orvosi, ügyvédi (ritkábban mérnöki vagy közgazdász) diplomával.

szükség.¹⁴ Ez a látszólag megengedőbb, ám egyben kiszámíthatatlanabb, a helyi funkcionáriusok (és „kapuőrök”) kénye-kedvén múló művelődéspolitikai elegendő volt ahhoz, hogy ne létezzen önálló jazzszubkultúra a hetvenes évekig, és azután is csak igen korlátozott keretek között. A hatvanas években megnyíló, központilag létrehozott klubokat (elsőként szimbolikusan 1962-ben a Dáliát) a rezsim gyakorlatilag pár év alatt „megfojtotta” – hiszen nem volt érdekelt azok fenntartásában, megszüntetve ezzel az értő közönség (szubkultúra) kialakulásának esélyét.

Szigeti Péter¹⁵ a vele készített interjúban így emlékezett vissza a Dália (Első Ifjúsági Jazz Klub) ellehetetlenülésére:

Ott [a Dáliában – H. G.] alapító tag voltam. Ez úgy nézett ki, hogy meg lett hirdetve, hogy indul a KISZ KB Budapesti Bizottsága kulturális micsodája gondozásában egy jazzklub. És létrejött egy grémium, ami tíz emberből állt körülbelül, a Kertész Kornél vezetésével. Óriási lett az érdeklődés, hiszen beat- és jazzegyüttesek[nek] előadásra másutt nem volt ekkor mód (...) Ő [Kertész] azt találta ki, hogy legyen felvételi vizsga azért, hogy tényleg azok jöjjenek be, akik tudják, mi az a jazz, és tényleg igazán a jazzre kíváncsiak, nem pedig bulizni akarnak. És a bejáratnál feltették a kérdést. Ez tényleg így volt amúgy, nem vicc, csak éppen mindenkit beengedtek, ha tudott felelni, ha nem. De még a csilláron is lógtak! Szóval valami iszonyatos volt, ennyi ember egy akkora helyen. [...] Ez eredetileg is egy meglévő presszó volt, egy normális presszó, nem táncos hely. Volt egy alakuló ülés, beszédek hangzottak el, programnyilatkozatok, meg vezetőségválasztás volt. (...) Szóval nagy cirkusuz volt. Aztán elindult a zene, és akkor mindig volt egy fix program, hogy két, három, négy együttes játszik egy este. És mindenki ott volt állandóan, egymást lökdösték a színpadon, mert mindenki föl akart menni. Voltak lemezbemutatók is. Akkoriban még alig volt egy-két lemez. Persze hogy mindenki kíváncsi volt arra a néhány lemezre, ami beszívárgott. És akkor ez így ment egy-két hónapig, de egy idő után a zenészek kezdtek elmaradozni. Azért az mégsem jó, hogy most ők itt ingyen játszanak hétről hétre, erre nekik nincs idejük, mondták. Ekkor át is helyezték a Keleti Károly utcába, a Központi Statisztikai Hivatal épületébe, ahol ment még egy darabig, ám ott már leginkább csak lemezek hallgatása ment. Majd ezután volt még egy harmadik felvonás, a Balaton étteremben, ami az Akácfa utcában volt, ahol a Kispipa is. Ott működött még egy darabig, majd aztán végleg kimúlt, körülbelül 1963 áprilisa táján.

K.: Mi volt az oka szerinted ennek a rövidéletűségnek?

V.: Leginkább az, hogy nem volt élő zene. Az nem jazzklub, ha egy városban, ahol sok ezer jobbnál jobb jazz-zenész van, és van egy jazzklub, ahol nincs élő zene.

14 Retkes Attila zenetörténező 2016-os tanulmányában többek között az állampárt tudatos decentralizációs művelődéspolitikájának hatásaira hívja fel a figyelmet: az MSZMP 1966-os IX. kongresszusán Kádár János felszólalásaiban többször is a decentralizáció jelentőségét hangsúlyozta. „A kongresszus jegyzőkönyvéből kiderül, hogy a túlzott fővároscentrikusság enyhítésének (...) a művelődéspolitikára is ki kell terjednie. Másrészt (...) a jazzt, mint szabad és progresszív előadó-művészeti kifejezési formát tudatosan igyekeztek távol tartani a rendszerrel szemben kritikus, ellenzéki karakterisztikájú kulturális rendezvényekre fogékonyabb, fővárosi értelmiségi közönségtől.” Hozzáteszi, hogy „az egyes (de)centrumok jazzéletének történelemszociológiai [sem pedig antropológiai vagy szociológiai – H. G.] igényű feldolgozása mindeddig nem történt meg” (Retkes 2016: 109).

15 Szigeti Péter (1941) tanár, jazzsakiró 1969-től a kilencvenes évekig számos jazzklubot szervezett és vezetett. A Magyar Jazz Szövetség alapító tagja. Tanított több zeneiskolában jazztörténetet, zeneesztétikát és angol nyelvet. [nyilvános] »916« 2007–2009., 6 ív, hangfelvétel. Készítő: Havadi Gergő. OHA.

Filantrop klubvezetők

A kontroll lejjebb, intézményi szintre kerülésével, valamint az „alkotáselvű”, Aczél György személyéhez kapcsolható disszonáns művelődéspolitiká révén¹⁶ kiskapuk, repedések keletkeztek. Más szektoroktól eltérően, az intézményi-adminisztratív irányítással szemben – a kultúra sajátosságaira is hivatkozva – a politika az elvi orientálást hirdette elsődlegesnek. Így egy bizonyos mértékig korrigálta is a „nagypolitikát”, növelte a korlátokat tárgító kezdeményezőkézséget, reformhajlandóságot, demokratizálást és decentralizálást (Eörsi 2008: 92–93). A lehetőséget felismerő, kapcsolatokkal és elkötelezettséggel rendelkező önkéntes szervezők színre lépésével, közvetítésével a jazzkultúra teret kaphatott (pl. vidéki művelődési házakban vagy a felsőoktatási intézményekben) a civil szubkultúra – nem hivatalos klubok, szemináriumok vagy foglalkozások – formáiban. Az engedélyeztetéshez olykor gigászi bürokratikus akadályokat kellett leküzdeni, ezért zömében a hivatalos kultúra jogi nyelvezetét ismerő, polgári pályán és családokban pallérozódott elhivatott értelmiségiek tudták ezt teljesíteni. Azonban más volt az elindítás és a működtetés, tartós fenntartás – különösen egy forráshiányos, korlátos kereslet jellemezte és bizalmatlan rendszerben.¹⁷

A vidéki jazzklubok szervezői, vezetői szinte kivétel nélkül öntevékeny, autonóm személyek, akik ehhez semmilyen anyagi vagy politikai támogatást nem kaptak, és nem voltak alkalmazottjai, tagjai kulturális intézményeknek. Kapcsolatrendszerük elsősorban a zenészekre, ifjúsági házakra és művelődési otthonokra, valamint a helyi ifjúsági szubkultúrákra terjedt ki, egyszóval a jazz lett a hobbijuk. Állandóan figyelték, követték a jazzéletet, próbáltak – rendszerint illegálisan – nyugati hírekhez, zenekari felvételekhez, kiadványokhoz jutni, illetve elősegíteni ezek terjesztését. Emellett hírlevélserű kiadványokat, információs füzeteket írtak és terjesztettek, maximum pár száz, rendszerint gépelt példányban. A koncertek, turnék időpontjainak propagálása mellett a jazzklubok estek keretében bemutatták a magyar és külföldi jazz-zenészeket, zenekarokat, valamint a jazz alapjait, megteremtve ezzel a műfajjal kapcsolatban a „szabadság mítoszát”. Egyfajta alternatív ifjúságnevelést vállaltak a hivatalos kultúrával szemben, ám nyílt politikai szándékok nélkül – a szervezők egy része csak később, a „fojtó mechanizmusok” hatására terelődött az ellenzéki csoportok felé.¹⁸ Az ellenzéki csoportok felé történő közeledés a KISZ által korábban életre hívott, a fiatalság „nevelését”, fegyelmezését (sikertelenül) célzó, tiszavirág-életű ifjúsági jazzklubokra volt ösztönös válasz a jazzrajongók részéről. Ez a reakció a zenészek többségénél nyitott ajtókra és támogatásra talált – ösztönözve is ezzel zenei megújulásukat. Szigeti Péter (2008) a vele készített életútinterjúban ezeket a jazzklubszervezőket – magát is – így jellemezte:

16 A hatvanas évek második felétől alaptétel lett, hogy ha az értelmiségiek nem érintenek bizonyos tabutémákat, akkor a mű, az alkotás az elsődleges, s nem a politikai meggyőződés és az elköteleződő megnyilatkozás (Agárdi 1997: 731). Ennek ellenére néhány tilalom fennmaradt, számos konfliktus nem rendeződött, egyes művek megjelenését időlegesen vagy véglegesen megakadályozták (Eörsi 2008: 92).

17 „Azok a feltételek és körülmények, amelyek egy szubkultúrát létrehozhatnak, nem szükségszerűen azonosak azokkal, melyek fenntartják és alakítják” (Taylor 2002 [1994]: 365). A szubkultúra életét Taylor szerint befolyásolja a társadalmi kontroll: ennek eredménye lehet az elfogadás, de a merev elutasítás is.

18 Az ellenzékiiségnek – más zenei szubkultúrákhoz (pl. underground) és művészeti ágakhoz (pl. neoavantgárd), irányzatokhoz hasonlóan – egyik fontos történeti (és mentális) kiindulópontját adta például az 1968-as prágai tavasz és a rá adott pártállami reakció tapasztalata (Hagen: 2009).

(...) Ez úgy működött akkor, hogy én felhívtam a barátomat, mondjuk a Szakcsit, hogy figyelj, ekkor és ekkor itt. Jó? Jó, akkor itt! És akkor jöttek és játszottak. Mindenki játszott ott, és ilyen 10 forint volt a belépődíj. Az egyetemistáknak 5 forint, és akik a kollégiumban laktak, azoknak ingyen volt. A bevételért játszottak, ami sokszor ilyen 150 vagy 200 forint volt, és akkor ennyit kapott a zenekar. Az erősítés, az pedig olyan volt, hogy volt egy Pacsirta rádió, és abba volt beledugva két ilyen Terta mikrofon, ilyen magnómikrofon, ami szigetelőlázzal volt rákötözve egy ilyen kottatartónak az állványára. Ez volt az erősítés (Szigeti-interjú 2008: 37–38).

A magyar modern jazzszubkultúra történeti jellemzői

A klubhálózat keretében a zenei élet és ezen belül a jazz műfaja, ha szigetszerűen is, de új formát öltött: elkezdett kapcsolódni a hivatalos kultúrával szemben álló közösségekhez. Ez a nyitás felfogható a magyar modern jazz szubkultúrája megszületéseként is, ami egyrészt a jazz és más progresszív zenei irányzatok (blues, rock, kortárs zene, népzene) fúzióját jelentette. Másrészt kapcsolatba került más művészeti ágakkal (pl. színház- és filmművészet, irodalom, képzőművészet), valamint alternatív művészeti irányzatokkal (pl. avantgárd, neoavantgárd, posztmodern), amelyek a hegemon szocialista realista ábrázolásmóddal szembehelyezkedtek. Jól példázza ezt a műfaji találkozásnak célzottan teret adó, hetvenes évek közepén induló Kassák Klub. Az avantgárd művészeti ágak és a modern jazz kapcsolata azonban korántsem volt zökkenőmentes és mindkét oldal részéről egyaránt kívánatos (Szigeti-interjú 2008). Mindezek eredményeként kialakult a jazz egy új közönségretege, túl azon, amelyik a magaskultúrára eleve nyitott volt, valamint elkülönült az állam által elismert, politikailag semleges klasszikus és mainstream jazz közönségétől is.¹⁹ Az amatőr jazzklubok mozgatórugóját jelentő pár száz, a nyolcvanas évek elejére maximum ezer-ezerötszáz főre becsülhető (Szigeti-interjú 2008: 57) közösség lett a magyar jazz szubkultúrája.²⁰ A jazz-zene (részben) így történetileg visszatért a „szabadság” közösségi, szubkulturális ethosához (vö. Ritter 2011, 2014; Havadi 2011).

Fenti megállapításokra egykori jazzklubvezetőkkel, zenészekkel, szerkesztőkkel készített történeti interjúk, sajtó- és szakcikkek, valamint zeneszociológiai, zenetörténeti és szubkultúra-kutatások másodelemzésével jutottam.²¹ Ezek citálásával végső soron azon kérdésre

19 A magaskultúra (a jazz elsődleges közönségét is ideértve) középosztályi (polgári) meghatározottságú, emellett létrejött egy másodlagos közönsége: olyan klubokban szórakozó fiataloké, akiket a zene megerősített az újra fogékony, régi ízlést és mentalitást elvető generációs (szüleikkel szembenálló) identitásukban. Másrészt pedig ellenzékiességükben – azonban csak kis csoportjuk esetében lett igaz, hogy a modern jazz egyben a hivatalossal szembenit jelenti, egyben politikai választás és állásfoglalás.

20 Malecz Attila (1987) módszertanilag erősen megkérdőjelezhető, ám a vizsgálódása szempontjából egyedülálló szociológiai tanulmányában ezt a számot jelentősen és irreálisan felülbecsli, mivel a jazzkedvelők számát minimum 250 ezer (!) főre teszi. Sőt továbbmegy: „Ha emellett becsülni próbáljuk a 18 évesnél fiatalabb jazz- (illetve jazzrock-) kedvelők arányát is, megkockáztathatjuk, hogy hazánkban akár egymillióra tehető a jazz kedvelőinek, a műfajjal valamilyen formában kapcsolatban állóknak, azzal szimpatizálóknak a tábora. Ez pedig a zenei igények teljesen új, progresszív irányát jelzi (Malecz 1987: 16). Ez az arány(szám) nyilvánvalóan óriási tévedés. Lengyelországban is csak a legoptimistább becslések szerint volt ekkora a jazzrajongók tábora.

21 2007 és 2011 között 16 interjút, jellemzően strukturált életútinterjút készítettem a témához kapcsolódóan. Ebből 9 zenész (8 jazz-zenész), 6 jazzrajongó, filantróp klubvezető, koncertszervező szakíró vagy szerkesztő és 1 hivatalos kapcsolat (a Magyar Rádió jazzműsorainak zenei szerkesztője). Többségük fővárosi (12), akiknek tevékenysége, alkotói életútja elsősorban Budapesthez köthető. A fennmaradók (4) Debrecen (2), valamint Szombathely (1) és Székesfehérvár (1) jazzéletében, klubjainak szervezésében vállaltak szerepet. Az interjúk közül néhány bekerült az 1956-os Intézet Oral History Archivumába (OHA) is.

keresem a választ, hogy az ekkor kialakult és működő jazzklubokba járok és a koncertek közönsége („magja”) vajon mennyiben jelentett szubkultúrát (esetenként ellenkultúrát), és ebben milyen szerepe volt a jazz-zene hallgatásának? Továbbá hogyan viszonyult ehhez a hatalom, a hivatalos kultúrpolitika? Mindehhez elsőként a szubkultúra fogalmát és a téma szempontjából adekvát értelmezési lehetőségeit kell körüljárnom. Ezt követően tárgyalom részletesen a klubhálózat működését, összetételét, aminek egy korabeli zeneszociológiai tanulmány képezi az alapját, majd – részben ellenpontként – mikrotörténeti megközelítésben, szemelvénytípusú (életútinterjú forráson keresztül) mutatom be egy konkrét (kevésbé frekvenciát) jazzklub megalakulásának körülményeit és életvilágát. A hermeneutikai szemléletből fakadóan az elbeszélések bemutatása (narrációja) folyamán időről időre lényeges az előítéletek és attitűdök tudatosítása és az önreflexió. El kell fogadnom, hogy csak adott pillanatban elérhető interpretációk révén (re)konstruálhatjuk világukat. Azonban további problémát jelent, hogy nemcsak a társadalomtörténész, de a történetek szereplői is a „jelen perspektívájából” tekintik át és határozzák meg saját múltjukat (igazságaitak).²²

Szubkultúra vagy ellenkultúra? Vagy esetleg valami más?

Vajon a korabeli jazzklubok közössége felfogható-e szubkultúráként vagy ellenkultúráként? Amennyiben igen, milyen értelmezési keretben tekinthetünk erre a csoportra történeti nézőpontból szubkultúráként? Mit is érthetünk szubkultúrán? A szubkultúra felismerhető mindarról, amit az abba magukat besoroló emberek tesznek, gondolnak, és amivel rendelkeznek. A szubkultúra szinonimájaként és iránymutató definíciójaként az ’identitáscsoport’ kifejezést használom, mivel a szubkultúra kialakulásában meghatározó a közös (csoport) identitás valamint a kulturális elem (Hodkinson 2002).

Geert Hofstede szerint a kultúra „a gondolkodás kollektív programozása, amely megkülönbözteti egy csoport vagy egy kategória tagjait másoktól; [vagyis nem más, mint] a környezetet változásaira adott emberi válaszokat befolyásoló közös jellemzők összessége” (Hofstede 1980). Elmélete alapján a kultúrák (és ezen belül a szubkultúrák) rétegeit a hagyományok szintjén képzelhetjük el, amelyek egyre szorosabban és nagyobb sűrűségben záródnak (olvadnak) össze. Ezek sorrendben, kívülről befelé haladva a következők: *szimbólumok* (1), azaz szavak, gesztusok, helyszínek vagy tárgyak, amelyek sajátos jelentést hordoznak. E jelentéseket azok ismerik fel, akik az adott kultúrához tartoznak. Újak könnyen teremődnek, a régiek hamar eltűnnek. *Hősök* (2): élő vagy már meghalt személyek, valódiak vagy képzeleti konstrukciók, akik az adott kultúra által nagyra értékelt tulajdonságokkal rendelkeznek, és akik így modellt nyújtanak a viselkedéshez. *Rítusok* (3): közös tevékenységek, szokások, amelyek technikailag fölöslegesek valamiféle cél elérése érdekében, de amelyeket az adott kultúrában társadalmilag lényegesnek tartanak, ezért végrehajtanak. *Értékek* (4): meghatározzák, mi a jó és mi a rossz.

A jazzklubok szimbólumrendszere (szubkultúra-történeti visszatekintés lévén csak interjú tapasztalatok rekonstrukciója) elsősorban a komplex és sokoldalú verbális és nonverbális kifejezésekben (például erős szemkontaktus, mimika), a nyitott kommunikációban, az egy-

22 Az általam leginkább használt diskurzusanalízis és az *Alltagsgeschichte* (mindennapok története) természetesen közel sem az egyedüli legitím elemzési lehetőségei a „múltnak”, s kizárólagos használatuk elzárhatja a történetet a módszertani sokszínűségtől és szabadságtól (Majtényi 2005: 213–214).

más között már-már „píszímentes” és ironikus hangvételben érhető tetten. Ám a jazzklubok világa e tekintetben nem határolódik el egyértelműen a többségi kultúrától. A személyes találkozók és az interjúk alkalmával talán egy dolog szúrt szemet: a jazz kedvelői nagyon gyakran, szinte kivétel nélkül viseltek zakót – ami magas kulturális, művészi önértékelésük, valamint értelmiségi pozíciójuk szimbóluma (felteszem ez a kortárs beatzenészeknél is jellemző ruhadarab). Illetve emellett még az, hogy a nők szinte egyáltalán nem voltak jelen ekkor a jazzszubkultúrában (sem zenészként, sem rajongóként), a narratívumokból szinte teljes egészében hiányoznak.

Lokálisan, jazzklubonként a „szimbólumok” és a „hősök” (és ezáltal a rítusok is) eltérhettek. Például a fusion (jazzrock) vagy az avantgárd kedvelőinek szimbolikája keveredett a hippik és csövesek korabeli megjelenésével és életszemléletével (szabadság = stoppolás; „úton levés”, tekintélyellenesség, holisztikus szemlélet, ideológia- és politikamentesség – lásd erről később, a szombathelyi jazzklub mikrotörténeti ismertetését), míg az etnojazz a népdal és néptánc s a korszak táncházainak szimbólumrendszeréből merített, elsősorban a népies öltözködési jegyek megjelenésében (pl. Marczibányi téri klub).

A zenészekkel és rajongókkal készített interjúk alapján rekonstruálhatók a visszatérő „sztorik” és személyek („jazzmanek”), mint a hősök témájának fontos elemei. Ebből a szempontból (is) kiemelendő két gyűjtő, Simon Géza Gábor (2011), valamint Csányi Attila (interjú: 2008) munkássága. A sztorikban leginkább megjelenő – viszonyítási pontokat jelentő – pozitív „hősök”: Kovács Gyula (dobos), Chappy (legendás zenekarvezető), Garay Attila, Szakcsi Lakatos Béla, a Sirius zenekar, Szabados György, Miles Davis, John Coltrane, Anthony Braxton (zenészek) vagy Hofi Géza színművész (Rónai-interjú 2008: 51). A hozzájuk kapcsolt értékek: szabadság, autonómia, hatalommentesség, kifinomultság, alaposság, önmegvalósítás, emberszeretet és az improvizáció.²³

A nemzetközi (leginkább amerikai és nyugat-európai) jazzhez kapcsolódó értékutatók (Jost 2003) szerint a jazz-zenészek által leginkább hangsúlyozott értékek a szabadság, függetlenség, individualizmus, tolerancia, háborúellenesség. Ezen értékek a negyvenes-ötvenes évek modern, majd különösen a hatvanas évek free és avantgárd jazzirányzataiban teljesedtek ki.²⁴ Erre az útra a magyar jazzszubkultúrában 20–30 évvel később, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján találtak rá a zenészek.

Ennél beszédesebbek a negatív asszociációk: az interjúkban és visszaemlékezésekben leginkább elutasított személyek, akik az interjúalanyok számára negatív értékek és tulajdonságok megtestesítői. Ezek a vonások a következők voltak: hatalom, manipuláció, szervilizmus, karrierizmus, tömegkultúra, plagizálás, kommercializálódás. A visszaemlékezők szemében

23 Ehhez kapcsolódóan, már-már toposzá emelve a korszak magyar jazzszubkultúrájában, Lengyelország és Csehszlovákia jazz zenei életét emelték ki, valamint az ott megalakuló (létrejöhett) jazzszövevényességük tevékenységét emlegették az interjúalanyok – és más felhasznált interjú források is – pozitív példaként. Például a lengyelországi jazzfesztiválokról és az ott kialakult hangulatról, szemléletről emlékeztek meg szívesen, amit az ottani kultúrpolitika, hivatalos kultúra alapvetően nem korlátozott, legalábbis messze nem annyira, mint nálunk. Részben saját élményekből fakadóan a Szovjetunióban vagy az NDK-ban meglévő korlátozásokat és gyakorlatot is enyhébbnek ítélték meg az ebbéli álláspontjukat kifejítő alanyok. Szigeti véleménye ebből a szempontból nagyon lehangoló képet festett, szerinte ebből a szempontból Románia is előtünk járt (Szigeti-interjú 2008: 62–63).

24 Elsősorban a bebop, a cool, a hardbop, az ötvenes évek végén megjelenő free irányzat, majd a hatvanas évek végétől színre lépő fúziós (jazzrock) alműfajokban (Jost 2003: 38–41).

ilyen ellenfigurákként sejlett fel Benkó Sándor, Kiss Imre (Magyar Rádió), Mészáros Péter (Dália Jazz Klub, KISZ-titkár), valamint a beat-, pop-, rock- és tánczenészek általában.²⁵

Bede Péter szakdolgozatában²⁶ (Bede 2007) Hartyándi Jenő interjú visszaemlékezése alapján Szabados Györggyel való konfliktusán keresztül érzékelteti, hogyan próbálta elletetetleníteni (beárulni) és stigmatizálni Benkó Sándor a free (nemzeti avantgárd) felé nyitó zenészeket és kortárs művészeket, így elsősorban Szabados:

A szétválásnak szerintem ellenállási okai voltak. A jazz hagyományos rétege lenézte a szabadzenei törekvéseket. Benkó és Pege uralták a jazzéletet, és szerintük nem volt zene az, amit az avantgárdosok csináltak. Ez váltotta ki a szabadzene követőiből azt a válaszreakciót, hogy akkor ők pedig nem kommunikálnak az uralkodó irányzat képviselőivel. Egy alkalommal Szabados például kis híján öltre ment Benkóval a győri koncertek miatt, mert ott '82-ben elindultak nemzetközi mozgások, Szabados ennek része volt, Benkó pedig azt szorgalmazta hivatalosan, hogy ezeket be kell szüntetni, mert zeneileg káros dolgokat művelnek. Benkó ekkor egyébként a Műgyetem párttitkára volt. Elkezdett a feszültség gerjesztődni a két fél között. Az egyik fél pozícióban, hatalomközelben volt, a másik, a Szabados-féle pedig nem, nem is próbált, inkább kezdett az úgynevezett demokratikus ellenzékhez közeledni. A két zenei elképzelés követőinek útja tehát ideológiai szempontból is szétvált, még ha nem is direkt módon. Az egyik oldal hol taktikusan, hol egyéb, gusztustalanabb módokon törtetett, a másik pedig ellenzéki pozícióba szorult, és ha valaki oda szorult, úgy is kezd viselkedni. Közben rájöttek az analógiákra, párhuzamokra, melyeket a fekete polgárjogi küzdelmekben talált meg, a zenében is, például a free játékmód kifejezésvilágában (Bede 2007: 6).

A rítus a korabeli jazzklub esetében maga a közösségizene- és elsősorban élőzene-hallgatás, illetve a kötetlen beszélgetés – szigorúan tiszta fejjel. A tudatmódosító szerek fogyasztása (a korszakban elsősorban az alkohol) a klubokban jellemzően nem kapcsolódott a zene élvezetéhez, bármennyire is szerette volna ezt a hivatalos kultúra (és annak udvari jazzistái) a korszakban sugallni. Kiss Imre (Magyar Rádió szerkesztő-műsorvezető) például egy ikonikus jazz-zenéssel folytatott beszélgetésre hivatkozva visszaemlékezésében gyakran hivatkozott arra, hogy a jazzklubokban és a klubkoncerteken isznak, és ezért nem áll velük szóba:

25 Csányi Attila a vele készített interjúban ennek az ellentétnek a hátterét (és gyökerét) az alábbi anekdotában világította meg: „...Az ellentét a jazz és a tánczenészek között talán akkor [a hatvanas években – H. G.] volt a legélesebb – bár mindig éles volt. Mindegyik lenézi a másikat. Ugye a tánczenész azt mondja, főleg a rockzenész... legutóbb a saját fülemmel hallottam, a Freinreis [Károly – H. G.] mondta azt, hogy »itt ugrálnak a jazz-zenészek, és sírnak az állami támogatásért, meg pályázatokat hiányolnak. Mit akarnak annak a száz embernek, mikor nálunk ezrek-tízezrek vannak?« Itt ezzel a jazz gyér közönségére célzott. Ezzel szemben a jazz-zenész meg azt mondja, hogy a Freinreis zenei felkészültsége nagyjából az egy éve zenét tanuló gyerek szintjén áll, és azon a szinten életében nem lépett túl. Mert főleg a kezdeti időszakban ezek a beatzenekarok, amelyek tagjai ma rockzenésznek hívják magukat, nem nagyon sajátították el a zenéléshez szükséges ismereteket. Persze voltak kivételek, mint a Presser, a Neményi Béla (Atlantisz együttes), de a zenekarok java része szakmailag minősíthetetlen volt. Akkoriban az emberek meg nem is Beatlest hallgattak, hanem a Luxemburgot [Rádiót – H. G.]. Ott *Shadowsos* tánczenék mentek, amit külön *luxemburgi stílusnak* is hívták, és ezek a *gyerekek* [beatzenészek – H. G.] azt utánozták. De ugye a többsége alacsony színvonalon. A jazz-zenéhez meg valamilyen hangszertudás szükségeltetik, tehát a konfliktus ebből eredeztethető. A jazzes ma is úgy van, hogy ő az el nem ismert mártír, de ő művész. (...) Most már ez az összetétel nagyon sántítana, mert tanult és tehetséges rockzenészek vannak, ám a kezdeteknél ez nagyon komoly problémát jelentett” (Csányi-interjú 2008: 29–30).

26 Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Jazz Tanszék.

Ha például a Közgáz Klubba elment az ember, egyszer-kétszer jártunk ott, kíváncsiskodni, mint rádiós (...), de ismertünk mindent, nem volt különbség (...). Szóval erről az a mondas jut eszembe, hogy „nincs rossz nő, csak kevés pálinka” – ugyanez érvényes a jazzre: nincs rossz jazz, csak kevés pálinka. Semmiféle nívó nem volt [a jazzklubokban – H. G.]. Nem volt rádióképes színvonal. Mondjuk nálunk nem szívtak füvet, de azért ott ment a piálás. Igyanak nyugodtan, senkit nem zavar, csak ne akarjanak népszerűsítést, rádiófelvételt. (...) Az Építők Klub is működött (...), ott sem volt nívó. De a zenészek se úgy készültek. Szóval nagyon kell itt vigyázni, mert a pálinka, az nagyon befolyásolja azt, hogy milyen véleménnyel vagyunk ezekről a dolgokról. (...) Az Sz. mesélte egyszer nekem, hogy a füvet ők is megpróbálták, sőt mást is. Azt hitték, csodát fognak játszani ezek hatására, és felvették. Aztán visszahallgatták, és azt mondta: „te, ez nem volt olyan nagy csoda!” (...) Szóval azért a jazz valahol egy elég konstruktív zene, és nem improvizáció (Kiss-interjú [2] 2008: 22–23).²⁷

A fenti elbeszélésből kiviláglik: a korszak pozícióban lévő, komolyzenészsbe oltott hivatalos kánonkorifeusa, Kiss többször beszélt az interjú során többes szám első személyben, amikor a modern jazz-zenészek megítélése került szóba (vagyunk „mi” és vannak „ők”). E kánon lényege tulajdonképpen az, hogy a valódi (értékes) jazz-zenét művészi értelemben azonosítja az akadémiai, klasszikus zenész játékmódjával és konstruálásával, viszont közben annak közönységét (és a zenészeket), viselkedésmódját, „szabadosságát és fegyelmezetlenségét” elítéli. A rádió korifeusa (aki nem tud ilyen módon zenélni, alkotni) el sem tudja képzelni, hogy a zenei improvizáció adott helyen és pillanatban szülessék meg, és a zene folyamatosan változó, adott érzelmi állapot vagy politikai identitás kifejezője (egyfajta közösen átélhető törzsi nyelv).²⁸

Mindez azonban a külföldi, valamint a hazai jazz-zenészek és -előadók körében korántsem volt jellemző a korszakban: a klubokban (eltekintve a szponzorált helyektől) italfogyasztásra a koncert vagy magnós zenehallgatás közben nem volt lehetőség (Szigeti-interjú 2008: 77). Legalábbis a visszaemlékező interjúalanyok (Kiss Imrétől eltekintve) nem említettek erre vonatkozóan olyasmit, ami ezt a „vádat” alátámasztaná. Továbbá az ifjúsági és művelődési házakban nem árusíthattak és nem is lehetett szeszes italt fogyasztani, az ilyen eset egyet jelentett volna a jazzklub bezárásával.

R. L. Taylor Szubkultúrák és ellenkultúrák című írásában (Taylor 2002 [1994]) a szubkultúra-értelmezés sokféle lehetőségét foglalja össze, és egy igen tág szubkultúra-felfogás mellett érvel, aminek általában megfeleltethető a magyar modern jazzklubok törzsközönysége:

Legelterjedtebb használatában a szubkultúra egy olyan csoport megkülönböztető normáira, értékeire, hiedelmeire és életstílusára utal, amely elhatárolódott más csoportoktól s attól a nagyobb kulturális és normatív rendszertől, melynek része. (...) Egy társadalom szociális differenciálódása elősegíti a szubkultúrák kialakulását. Minél összetettebb egy kultúra és minél heterogénebb a populáció, annál több szubkultúra létezik (Taylor 2002 [1994]: 361–362).

A szubkultúra-kutatók a városi fiatalság vizsgálataiban (Kacsuk 2005: 91–110) is ilyen szempontokat alkalmaztak: az adott település rövid bemutatása (fekvése, lakossága, kulturális szerepe, művelődési lehetőségek), a fiatalok által látogatott szórakozóhelyek áttekintése, az egyes csoportok jellemzése (a csoport nagysága, a csoportot összetartó erő bemutatása, a tagok szociális helyzetének, jövőképének, politikai szimpátiáinak és antipátiáinak érzékelteté-

²⁷ Kiss Imre klasszikus orgonistaként begyakorolt sablonok váltakoztatásának gondolja az improvizációt, és így természetesen le is nézi (Kiss-interjú [2] 2008: 22–23).

²⁸ Lásd erről Szabados zenei és filozófiai indíttatását és hitvallását.

se, öltözködés, szokások). Az ifjúsági csoportok jellemzésében a szerzők óvatosan használják a szubkultúrát, megesk, hogy elbizonytalanító hatással a 'semleges csoport', 'csoportosulás', 'populáció' kifejezést alkalmazzák.

Taylor (2002 [1994]) ráirányítja a figyelmet arra, hogy a pontos szubkultúra-meghatározást metodikailag nehezíti, hogy nincsenek éles határok az ilyen csoportok, valamint az őket körülvevő kulturális rendszer és normahálózat között. Az etnikai szubkultúrák jól meghatározhatók csoportidentitás, szokások, nyelv alapján; az ifjúsági szubkultúrák már kevésbé. Kutatásmódszertani szempontból tehát nagyon nehéz az egyes csoportok feltérképezése, ami a szociológiai mellett antropológiai, sőt történeti megközelítést és módszereket is igényel (ilyen például a fogalom külső szempontú értelmezése, valamint időbeli instabilitása, összetételének gyakori változása).²⁹

Egy szubkultúra meghatározása tehát végső soron egyszerre több dimenzió mentén lehetséges. Ebből a szempontból a szubkultúra (identitáscsoport) lehet korlátos vagy nem korlátos (teljes). Ezek a „korlátok” lehetnek többek között életkoriak (pl. ifjúsági szubkultúrák), etnikaiak, de lehetségesek a nyelvükben (kommunikációjukban) elkülönülő vagy valamilyen szlengre építő vagy egyfajta életstílusra fókuszáló szubkultúrák is. Szélsőséges esetekben ez az identitáscsoport teljesen elkülönül (olykor fizikailag is) a többségi, mediatisztált csoportoktól, például ilyenek az egyes vallási szekták. De meghatározó és jellemezhető egy identitáscsoport számosságával (hatásával) vagy lokalitásával is.

A szubkultúra (habermasi értelemben vett) életvilágát befolyásolja a rendszervilág kifejtette társadalmi kontroll és annak mértéke: ennek eredménye lehet az elfogadás, de a merev elutasítás is. A szubkultúra könnyen földalatti mozgalommá válhat a tiltás következményeként. Fontos szerepe jut e tekintetben (is) a médiának (vagy az azt uraló hivatalos propagandának). Ám ezen médiabeli megnyilvánulások olykor a szándékaikkal ellentétes hatást érnek el, főként a fiatalok esetében tapasztalták ezt a jelenséget. Például Taylor (2002 [1994]) szerint a punkok médiabeli ellenszenves ábrázolása rengeteg hívet szerzett ennek a szubkultúrának.

Az ellenkultúra a szubkultúra egy szélsőséges esete. Taylor idézett munkájában az ellenkultúrát az aktuálisan fennálló társadalmi berendezkedéssel szembe forduló olyan szubkultúráként (kulturális irányzatként) írja le, amely – a rendszerrel történő szembe fordulásából kifolyólag – mindig hordoz magában politikai (normatív) felhangot is. Célja egy az aktuális rendszernél – saját belátása szerint – jobb rendszer kiépítése vagy a fennálló viszonyok javítása, igazságosabbá tétele, esetleg az elzárkózás (szegregáció). Az ellenkultúrák leginkább a 19–20. században váltak igazán meghatározó mozgalmakká. Az ellenkultúrát gyakorta – s helytelenül – a szubkultúra szinonimájaként használják, ami azonban nem utal automatikusan politikai szándéokra. A politikai és társadalmi normák ellen lázadó zenei szubkultúrák (zenei ellenkultúrák) jellemzője, hogy nem dominánsak és nem feltétlenül az alacsony státusú, szegregált, hátrányos társadalmi helyzetű rétegekhez kapcsolhatók, ám nyilvánvalóan nagy hatással bírnak azokra.

A nem domináns szubkultúrák – mint a rockerek, alternatívok, punkok, szkinhedek – nem mozgatnak akkora tömegeket, mint a divatkultúrák, ezért rétegekultúrának tekinthetők. Eltérő

29 Megjelent pl. az az igény, hogy a csoportok vizsgálata ne külső nézőpontból történjen, hanem – változatos módszertant alkalmazva és az adott szubkultúra „beavatottjai” révén – belső nézőpontból (Hodkinson 2002).

módon, de lázadnak a fennálló rendszer egyes képződményei ellen, vagyis ellenkultúráként működnek (Reidmar 2004: 112).

A modern jazz-zenészek világa és a jazzklubok törzsközönsége nonkonformista, jellemzően individualista (Havadi 2010a), elutasítja a társadalom többsége és a hivatalos kultúrpolitika értékeit, ízlését (megjelent ez pl. a magyar nóta és az operett műfajának teljes körű és a könnyűzene általános elutasításában, vö. Malecz 1987: 15–16). Ám ettől még nem akarta megváltoztatni vagy a saját képére formálni a többségi társadalmat, ahogyan szegregálódni sem akart. Inkább az avantgárd irányvonal – hivatalos kultúra által kikényszerített ellenzékiisége – fogható fel ellenkultúráként. Autonómiaigénye és civil jellege miatt a hatalom kultúrpolitikája deviánsnak és károsnak tekintette a jazzszubkultúrát, azonban kis létszáma és marginalitása (a társadalom, az ifjúság részben más értékeket követett) miatt inkább nem vett róla tudomást.

A zenei szubkultúrák empirikus vizsgálódásai kiterjednek az egyes települések jellemzésén túl a szubkultúrák lokális megvalósulásának összehasonlítására is. Ebben a tekintetben az újabb tanulmányok (Reidmar 2004; Sólyom 2004; Kacsuk 2005; Patakfalvi Czirják 2011; Vitos 2011; Ilg 2011) hangsúlyozzák, hogy a csoportosulások, szubkultúrák kialakulását a fiatalok egyéni hajlamain, ízlésén kívül a helyi kulturális sajátosságok, a lakosság szociális helyzete, a média is befolyásolja (Sólyom 2004: 236). Ebből a szempontból érdekes lehet az egyes településeken működő jazzklubok élete – ugyanakkor, mivel a fellépők és az általuk hordozott értékek ugyanazok voltak (hálózatot képeztek), értékrendszerük vélhetően hasonló volt. A szubkulturális tudat erőssége összefüggésben állt azzal, hogy mennyire engedett neki teret a hatalom, mennyire volt lehetőség közös események (koncertek, előadások) szervezésére. E szempontból a korszakban nagyon eltérő lehetőségek nyíltak az egyes megyeszékhelyeken, például Debrecenben és Szegeden³⁰ – bár mindkét város gazdag polgári, zenei hagyományokkal rendelkezik. Ebben a városvezetés (megyei és városi tanács vezetése, tanácselnök, megyei párttitkár személye) műfajhoz való viszonyulása tükröződött (Retkes 2016: 107–119).

Paul Hodkinson (2002) a goth szubkultúra bemutatásának elméleti keretei között veti fel egy új szubkultúra-felfogás lehetőségét. A „beavatott” (2002: 1–8), a goth szubkultúra tagjának számító kutató szerint a szubkultúrák bemutatása és a belső törvényszerűségek új elméleti keretének meghatározása során a kulturális jellemzőket kell elsősorban figyelembe venni. Az elmélet újdonsága, hogy a szubkultúra tagjainak értékítéleteiből, azok vizsgálatával bomlik ki a szubkultúra sajátos világa, nem pedig egy külső nézőpont alapján. Ez a belső nézőpont azt is jelenti, hogy a szubkultúra ezen értelmezése kikerüli azt a zsákutcát, hogy a deviancia, lázadás, normaszegés szempontjait alkalmazza.

A szerző négy elemet sorol fel a szubkultúrák kulturális alapjainak, háttérének megvilágítása érdekében. Az első jellemzőt *következetesen megvalósuló jellegzetességnek* nevezi (*consistent distinctiveness*, Hodkinson 2002: 65): ez a külsőségek (öltözködés, életmód, szokások), a hitek, hiedelmek, a szubkultúrát támogató filozófiai és elméleti háttér egy adott időben viszonylagos egységet mutató összessége.

³⁰ Csongrádot a megyei keményvonalas kommunista vezetés miatt „Pol Pot megyének” is hívták a hetvenes években.

A második elem a *közös identitás* (Hodkinson 2002: 65–84). A tagoknak azonosulniuk kell azzal a közösségi kultúrával, amelyben maguk is részt vesznek, s amelyet bizonyos keretek között maguk is alakítanak.

A harmadik tényező, az *elkötelezettség*, az előzővel szoros kapcsolatban áll. Az *elkötelezettség* értelmében a résztvevők a szabadidejük jelentős részét a szubkultúrában töltik, társas viszonyaik markáns hányadát teszik ki a többi taggal fenntartott kapcsolatok: rendezvényekre járnak, közös programokat szerveznek (Hodkinson 2002: 85–104). A szerző azt is bemutatja, hogy miként kerül be valaki a szubkulturális közösségbe, hogyan válik taggá, és a közösség milyen „jutalmakon” keresztül jelzi a befogadást.

A negyedik fő tényező a *kulturális autonómia*. Ez a szerző meghatározása szerint a tömegmédiától és a fő kereskedelmi csatornáktól való függetlenség. A szubkultúrák rendelkeznek a kommunikáció, a rendezvények, a kulturális termelés révén a kulturális terjesztés hálózatával, csatornáival. Ezek mintegy biztosítják, hogy a szubkultúra a tömegmédiától, a hagyományos kereskedelmi hálózatoktól függetlenül is fennmaradjon. Ennek megvalósulását a technikai eszközök, lehetőségek szintje és azok politika általi ellenőrzése is nagyban megszabhatja. A tárgyalt korszak jazzklubhálózatánál a hírek terjedésében (identitásformálásban) elsődleges szerepe volt a sajátos média(hálózatnak), amelynek funkcióját a zenészeket és a fogékony közönséget mozgósító (népszerűsítő) és azzal szerves kapcsolatban álló klubvezetők (filantrópok, hálózati csomópontok) látták el.

A jazzklubhálózat megjelenése: zeneszociológiai felmérési kísérletek a korszak jazzklubjairól és a jazz közönségéről versus a klubvezetők narratívái

A jazzklubok egy időpillanatban meglévő számára vonatkozóan egyedül Malecz Attila (1981, 1987) kutatási eredményeire támaszkodhatunk. Malecz munkatársaival – a Tömegkommunikációs Kutatóközpont égisze alatt – a nyolcvanas években készített több felmérést. Az elsőt, 1980-ban a budapesti és vidéki jazzklubok közönségét leíró statisztikákkal vizsgálta, és kísérletet tett a jazz-zenét kedvelők (és azon belül a jazzszubkultúra) létszámának megbecslésére.

A tisztázatlan hátterű és módszertanilag gyenge lábakon álló adatfelvétel szerint vidéken 1980 őszén „körülbelül” 33 jazzklub működött. Néhány nagyobb városban (megyeszékhelyen) egyszerre több jazzklubot regisztrált (Szegeden 4; Miskolcon, Veszprémben 3–3; Tatabányán 2; Győrben 2). Ugyanakkor megfigyelése szerint ezen helyek közül sok instabilan működött. A jazzklubok 20%-a valamilyen oktatási intézmény (jellemzően egyetem vagy főiskola) keretein belül tevékenykedett, míg a többségüknek művelődési házak adtak otthont (62%). A vidéki klubok 70%-ában (23) volt élő zene (koncert), 11%-ában (4) pedig kizárólag élő zenei programok voltak, míg 30%-ukban egyáltalán nem volt élő zene, csak előadás és lemezhallgatás. Az élő zenés vidéki klubok többsége, 68%-a (16), a zenészeket közvetítő szerv (ORI) nélkül szervezett – személyes úton, levélben, telefonon – koncerteket.

Budapesten 1980 őszén hozzávetőlegesen 19 jazzklub működött. A klubok közel fele (47%-a) művelődési, illetve ifjúsági házakban talált otthonra. A fővárosi klubok 88%-ában (17) hallható élő zene (Malecz 1981: 37).

Az 1981-ben publikált tanulmány talán legjobban használható része egy toplista a zenészek kedveltségéről a jazzklubok vezetőinek (külön-külön vidékiek, illetve budapestiek), valamint a válaszadók zömét alkotó jazzrajongó közönségnek ($n=604$) a szavazatai alapján. Ezzel a szerző a jazzrajongók jazz-zenei ízlését kívánta vizsgálni. A zenészek között Pege Aladár népszerűségben magasan verte a többi zenészt (215 voks összesen), őt követte Szakcsi Lakatos Béla (137) és Benkó Sándor (130). A stílusok követték a személyek sorrendjét: a válaszadók elsősorban a klasszikus és mainstream jazzt kedvelik (76–76%), ehhez képest az avantgárd a legkevésbé kedvelt műfaj 34%-kal – ám zenész képviselőik (pl. Szabados vagy Binder) a jazzklubvezetők körében az átlagnál jobban kedvelt személyiségek voltak.

Emellett a korszakban a *Jazz Inform* (a székesfehérvári és a győri jazzklub időszakos kiadványa) közölt dinamikus, évenként összehasonlítható népszerűségi adatokat. A Székesfehérvári Jazzklub 1978 és 1984 között hét alkalommal szervezett országos népszerűségi szavazást az egyes évadok magyar jazz-zenészeiről és együtteseiről – hangszeres szakágazatokra lebontva. A felmérés klubtagok, levelező tagok, a *Jazz Inform* olvasói, fővárosi és vidéki klubok tagjai, valamint más jazzrajongók megkeresésével és részvételével zajlott (Simon 1999). „A szavazás iránt évről évre növekedett az érdeklődés. A kezdeti szűk körű szavazás kiszélesedése megmutatta azt is, hogy a közönség nem mindig azokat a zenészeket, zenekarokat támogatta szavazataival, amelyeket a klubvezetők meghívtak, meghívhattak” (Bede 2007). Ugyanezen felmérések tárgyalásánál megállapítja, az eredményekből kiolvasható, hogy a hazai jazzéletben miként növekedett az alternatív törekvéseket kedvelők tábora – ám ez a megállapítása a közölt számok alapján statisztikailag nem látszik érvényesnek. Az viszont látszik, hogy évenként változott-e egy-egy művész megítélése (helyezése). Az avantgárd egyre nagyobb elfogadása inkább az interjúalanyainak narratíváiból látszik megerősítődni. Az interjúk visszaemlékezések (Hartyándi-interjú 2007; Szigeti-interjú 2008) ötven-hatvan működő jazzklubra becsülték a hálózat nagyságát a nyolcvanas évek elejére. A klubok több mint a fele csak ritkán (havonta mindössze egy-két alkalommal) és jellemzően élő zene nélkül működött (vegetáltak). Ebből fakadóan önmagukban semmiképpen sem lehettek a lokális jazzszubkultúra pillérei, az identitásteremtés és -megőrzés helyei.

Szigeti Péter a hatvanas évek végétől kezdve rendszeresen szervezett és tartott jazzklubos összejöveteleket, később saját Erkel utcai lakásában is. 1969-től rendszeresen jazzklubokat vezetett Budapesten, így a Műegyetemen a Várklubot, majd rövid ideig a Pilvaxban tartott jazzstúdiókat. 1974-től az avantgárd művészetekre koncentráló Kassák Jazz Kortárs Műhelyt vette át, 1975-től pedig Debrecenben kérték fel a jazzélet beindítására, előadások tartására. Ezek voltak számára az állandó helyszínek, ahová kisebb-nagyobb megszakításokkal hetente járt. Ehhez a hetvenes évek végére kellett az is, hogy – kilépve vendéglátóipari vállalatvezetői pozíciójából – az elsők között sikerült hivatalosan is szellemi szabadfoglalkozásúvá minősíttetnie magát, s így legalizálnia tevékenységét. Szigeti az alábbi városokat sorolta fel, ahol jazzklubot vezetett vagy azzal kapcsolatban állt: Békéscsaba, Csorna, Debrecen, Dunaújváros, Eger, Gödöllő, Gyöngyös, Győr, Gyula, Kecskemét, Kaposvár, Keszthely, Kőszeg, Miskolc, Nyíregyháza, Orosháza, Paks, Pécs, Sopron, Szarvas, Szeged, Szeghalom, Szekszárd, Székesfehérvár, Szombathely, Tatabánya, Tata, Vác, Veszprém, Zalaegerszeg.

Egyedülálló módon Szigeti országszerte szinte mindenütt tartott jazzt népszerűsítő, ismeretterjesztő előadásokat, jellemzően művelődési házakban és a főiskolákon, egyetemeken. Visszaemlékezése szerint a klubok többségében csak ritkán, évente pár alkalommal adódott

lehetőség élő zene hallgatására (anyagi okok miatt). A jellemzően 2–3 hetente vagy havonta tartott klubfoglalkozásokon átlagosan 15–20 fő vett részt. Amennyiben élő zene is volt, a létszám kb. 40–60 főre emelkedett. Csak nagyon ritkán emelkedett 100 fő fölé a jazzklubok napi látogatóinak száma (ez csak néhány „menő” budapesti klub, mint például az Építők vagy a debreceni klub esetében fordult néha elő). A közönség zöme kizárólag a zenehallgatás örömeért járt ezekre az alkalmakra, mivel nem volt sem büfé, sem más alternatív szórakozási lehetőség – eltekintve néhány szponzorált fővárosi helytől (pl. Építők klub, Várklub). A résztvevők (közönség) jó, ha fele volt fizető vendég, mivel a zenekar és sleppje ingyen bejöhettek – nem is lehetett ez másként, mert a művészek útiköltsége többbe került, mint a gázsijuk. A befolyt bevétel fele a zenészeknek, fele pedig a művelődési háznak (költségek) ment. Ha összejött 150–200 forint, az már kiemelkedőnek számított (Szigeti-interjú 2008: 37–38).

Ezek nem amerikai típusú jazzklubok voltak: művelődési házakban kaptak helyet, ahol jazztörténeti ismeretterjesztő előadások hangzottak el, disputák folytak, lemezeket játszottak le (esetenként cserélgettek) – élő zenét csak később kezdtek el szervezni, és csak pár klub tudta ezt rendszeresen, legalább hetente egyszer megtenni (Bede 2007: 4). A hálózat a ’80-as évek elejére gyakorlatilag a teljes országot lefedte: nemcsak a nagyvárosokban volt jelen, hanem időlegesen a kisvárosokat is elérte (Csornán, Gödöllőn, Szeghalmon vagy Szarvason is voltak jazzklubok).

A nagyvárosiak természetesen mindig kicsit erősebbek voltak – Debrecen, Miskolc, Székesfehérvár, Szombathely –, gyakorlatilag minden nagyvárosban volt ilyen hely, és ezek gyorsan elkezdtek egymással kommunikálni (...). Volt egy ellenálló attitűdje is a dolognak, hogy ezt egy ellenzéki megnyilvánulásnak tartották, de nem ez volt a lényeg. Nem faszorozta senki, hogy legyen, mégis létrejött. (...) Mivel elsősorban művelődési házakban kaptak lehetőséget, ezek mindig esendő helyzetek voltak, hol kidobták az embert, hol nem, de (...) egy idő után beindult egy információs háló. „Kiadványokat adtak ki, például a Fehérvári Jazzklubtól Márkus József 10 éven keresztül csinált egy jazzújságot (a *Jazz Tájékoztatót*), amit postán terjesztett azoknak, akikkel jóban volt. Nem igazi újság volt, inkább a mai hírleveleknek megfelelő kiadvány, amiben benne volt, hogy Fehérváron ki játszott és ki fog játszani (program- és koncertbeszámoló, esetleg egy-egy jazzel kapcsolatos cikk. Ezeknek köszönhetően kezdte átlátni mindenki, hogy mi zajlik a másik városban. Elkezdtek programokat cserélni, ötleteket adtak egymásnak, közös rendezvényeket kezdtek el szervezni. Mindegyik klubnak más volt kicsit a zenei irányultsága” – így interpretálta a vidéki jazzklubok kialakuló informális hálózatát Hartyándi Jenő (Bede 2007: 5).

Ez egy kivételes korszak és lehetőség volt a zenekarok számára is, amelyek némileg függetlenedni tudtak és új formációkat próbáltak ki (ebben élen járt Szakcsi Lakatos Béla, aki sokoldalúságát kamatoztatva a mainstreames orientáció megőrzése mellett szinte minden stílust és formációt kipróbált). „A pesti zenekarok is inkább belőlük [a klubokból] éltek, mert ha 50–60 városban van jazzklub, akkor az egy piac. Ilyen manapság egyáltalán nincs. Akkoriban vidéki turnéból egy zenekar népszerűvé válhatott, és utána folyamatosan hívták vissza őket játszani” (Bede 2007: 5). Mindössze annyi volt az állami szerepvállalás, hogy a helyet biztosították, a zenekarokat kifizették. Ez jól jött a művelődési házaknak is, mivel fel kellett mutatni zenei koncerteket és kulturális teljesítményt. Ameddig a helyi klubélet nem lépett túl egy kritikus határt, amin túl ellenzékiné minősült, addig rendszerint nem avatkoztak be, ám ha a szervező filantróp netán másik városba költözött, akkor a korábbi helyen rendszerint a jazzklub is megszűnt, illetve az új helységbe költözött (Szigeti-interjú 2008: 46–47).

Lokális szubkulturális jegyek – a szombathelyi jazzklub alapítása³¹

A koncertekre járó szombathelyi főiskolás fiatalok körében a hetvenes évektől egyre inkább elterjedt a stoppolás szokása. Főként a környező nagyvárosokba (Győr, Pécs, Veszprém) vagy Budapestre utaztak rock- és jazzrockkoncertekre vagy a Magyar Rádió által szervezett jazzfesztiválokra. Emellett a győri és a nagykanizsai jazzklub is népszerű célpontjuk volt. Egy-egy ilyen koncertzarándoklat általában 50–100 „kivetkőzött” fiatal mozgósított, akik ekkor komoly feltűnést keltettek a városban. A fiatalokat a szocialista elvek szerint „nevelni”, nem pedig megérteni igyekvő városvezetés (és az idősebb generációk) körében komoly viszsztatetszést váltottak ki – munkát adva a helyi sajtó propagandistáinak.³²

A fiatalok felé történő nyitás rendszeresen napirenden volt a városi pártbizottság és a tanács ülésein is.³³ Ennek keretében ideiglenesen engedélyezték a jazzklub megalakulását, bár továbbra sem szimpatizáltak a műfajjal (különösen annak az avantgárd és fúziós válfajával), illetve a közönségével. A klub alapítója Kocsis György,³⁴ becenevén „Jack”³⁵ volt, aki – elbeszélése szerint „hippigalerijének” nevében – személyesen kereste fel a hetvenes évek végén Zsámboki Árpádot, a Vas Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ (MMIK) igazgatóját azzal a kéréssel, hogy legyen jazzklub, ahol az általa képviselt és hozzá hasonló fiatalok egy héten egyszer összegyűlhetnek zenét hallgatni. A művelődési házak vezetői az ifjúságnevelés területén jelentős befolyással és forrásokkal rendelkeztek. Az alábbi idézet jól szemlélteti a hivatalos kultúra ifjúsággal szemben táplált előítéletét és gőgjét – miközben az is kiderül, hogy a hetvenes-nyolcvanas években már vidéken is belátóbbak, engedékenyebbek lettek az elvtársak. Az elbeszélő azt is érzékelteti, hogy mennyire nem volt élő kapcsolat a városvezetés, a helyi ifjúság- és művelődéspolitikai irányítói és a fiatalok szubkulturái között. Kulturális értelemben az egyes generációk közötti szakadást csak még jobban kiélezte az avantgárd művészeti ágak megjelenése, így a modern jazz és rock feltűnése, ami a helyi kultúrpolitika prominensének (Zsámboki elvtárs) és környezetének elbeszélte reakcióiban is tetten érhető (Havadi 2010b: 339–340):

Ahova mi bementünk, ott egyből az volt, hogy „rendőrt hívunk!” Végső elkeseredésemben csak bementem az Ifjúsági Házba, hogy beszéljek egy illetékessel. Kopogtattam. – „Tessék!” Beléptem, és megállt az élet! Ilyen villámlásszerűen, azt mondták, hogy „Jézusom! Szörnyű! – Kérdezem – hol az igazgató elvtárs? – Három ajtóval odébb! – Jó! Csókolom!” Becsuktam az ajtót és be-

31 A forrás első közlője Havadi (2010b: 339–341).

32 A korszak hivatalos szóhasználata rendbontó galerikként vagy huligánokként emlegette, és összekapcsolta őket a közveszélyes munkakerüléssel és garázdasággal. Azonban a többségüknél erről szó sem volt, csupán hétvégi szórakozásról.

33 Lásd a *Vasi Szemle* 1964–1969 közötti cikkeit az ifjúság neveléséről és erkölcséről (Havadi 2010b: 335–337).

34 Kocsis György (1953–2013) cipész-iparos családban született Szombathelyen. Ő maga is ezt a mesterséget vitte tovább, mint cipőgyári szakmunkás, majd a rendszerváltás után nem sokkal saját cipésműhelyt alapított. A szombathelyi jazzklub alapítója és vezetője a hetvenes években. Életpályája fordulatos, lázadásai jól tükrözik szabadságvágyát, identitását, a modern jazz-zene iránti elköteleződését. Életútjában meghatározó a hippikultúra, és különösen a Sirius-koncertek hatása. A szombathelyi „hippigaleri” egyik meghatározó alakjaként tartották számon, aminek következtében többször összeütközésbe került a Kádár-rendszer hatalmi szerveivel, ám különösebb megrovásban vagy diszkriminációban nem részesült – amiben közrejátszott egy szerencsétlen, gyerekkori balesete (Kocsis-interjú 2008).

35 „Jack a becenevem, Jack Kerouac és Jack London után. Mert nekem ezek voltak az etalonok, a Kerouacnak az *Útonja* meg a Londonnak az *Éneklő kutyája*. Ezek fontos könyvek voltak, a Ginsberggel együtt. És ezek után elneveztek engem Jacknek. Az Orszáczky Jackie-nek (Syrius) is Jack voltam” (Kocsis-interjú 2008: 49).

kopogtattam – „Tessék!” Ott volt egy nagyon csinos középkorú titkárnő, aki az akkori Megyei Művelődési Központ igazgatójának, Zsámboki elvtársnak a titkárnője volt, és láttam rajta, hogy ahogy meglátott, szó szerint lefagyott, nem erre számított. Mondom: „Az igazgató elvtársral szeretnék beszélni!” És valószínű, nem engedett volna be, csak nyitva volt az ajtó. És akkor a Zsámboki elvtárs kijött, hogy „Tessék! Mit óhajt?” Zsámboki egy magára nagyon sokat adó, mértéktartó és távolságtartó ember volt – nemcsak velem, mindenkivel. „Ne tessék haragudni a zavarásért – mondom –, ha szánna rám néhány percet, szeretnék öntől kérni valamit, elsősorban a véleményét, de segítséget is.” És akkor nem kínált helyet, nem is mondta, hogy fáradjak be, hanem megkérdezte: „Miről van szó?” Megmondtam neki, hogy egy pár barátommal, akikkel az országban különböző jazzkoncertekre járunk, szeretnénk egy jazzklubot csinálni. Többször is végignézt rajtam, és akkor azt kérdezte: „És honnan veszi maga, hogy erre itt lenne igény?” Erre mondtam neki, hogy mi bizony huszonöt és száz közötti létszámmal járunk különböző koncertekre és fesztiválokra az országban. – „Ne szórakozzon!” – „De!” – mondom. – Nem akarom, hogy csak így szóban ezt elhiggye, de hogyha holnap reggel kijön a Körömdi útra, akkor mi ott körülbelül ötvenen fogunk állni, hogy elmenjünk Zalaegerszegre, a Szabados jazzkoncertjére!” És akkor csak így mosolygott rajta. Mire én folytattam, hogy: „Zsámboki elvtárs, kérem! Mi szombaton reggel a Körömdi úton ott fogunk állni!” – majd eljöttem. Másnap kijött megnézni bennünket, és majdnem behajtott az árokba! Kettesével ott álltunk, és mindenkinek kinn volt a keze, ugye mi stoppal mentünk Egerszegre, a Kukorica Csárdába, ott játszott Szabados György a kvartettjével. Ezt, amíg élek, nem felejttem el! A Zsámboki meg egy fehér 1200-es Zsigával volt. (...) Másnap fölmentem hozzá, és akkor azt mondta, hogy „Rendben!” (Kocsis-interjú 2008).

Nem mindennapi eseménynek számított Jack Gregg amerikai jazz-zenész „hivatalos inkognitóban” történt koncertje a hetvenes években a szombathelyi jazzklubban. Ezt a művelődési ház vezetője csak úgy engedélyezte, ha a koncertet hirdető plakátokra másnak a nevét írják ki:

Egy napon kaptam egy telefont Pestről, hogy a San Sebastian-i jazzfesztiválról itt van egy bőgős, Jack Gregg,³⁶ aki Miles Davisnek volt a tanítványa, és kíváncsi, hogy mi van a vasfüggönyön túl, és ingyen eljönne koncertezni. A Kőszegi Imrétől kaptam ezt a telefont: intézzem el, hogy jöhessen. És akkor a Zs. elvtárs megengedte, de csak úgy, hogy nem írhattuk ki a nevét, így egy magyar bőgős nevét írtuk ki, a Berkes Balázsét. Négy plakátot tettem ki a városban – annyira kaptam engedélyt. Négy kézzel írott plakátot kitehettünk, annyiért nem bántott. Nem is tettünk ki többet egyébként, untig elég volt, mert egyébként is szájról szájra terjedt a koncert híre. Tehát mire a plakátokat kitettük, mindenki tudta, hogy milyen koncert lesz, meg valójában ki jön. És eljött a Jack Gregg a Kőszegivel, a Szakcsival meg a Babossal. Emlékszem, egy nagyon konzervatív, standard zenével kezdtek, telt ház előtt, és akkor a Gregg az első szám után mondta, hogy „Pause!” És mindenki ilyen hülyén nézett! Kiment, és visszajött mezítláb! És odahúzott egy széket, és föltette a lábát, a bőgőt az ölébe vette, és még este tizenegy után is nyomta! Nem akarta abbahagyni! Nem akarta! Érezte a közönséget is! És egy eszméletlen koncertet nyomott az öreg! Hihetetlen volt! (Kocsis-interjú 2008).

Az elbeszélő értékelésében a diktatúra slamposága és egyoldalú, bürokrata felfogása rajzoldódik ki abban, hogy a művelődési ház igazgatója Jack Gregg amerikai zenészt Berkes Balázs

36 Jack Gregg (sz. Memphis, 1938) nagybőgős. Hivatalos weboldalán olvasható önéletrajzában is megemlíti az 1976-os magyarországi tartózkodását, abban az időben költözött (egy tízéves bejrúti tartózkodást leszámítva) végleg Párizsba, de itt Miles Davis neve – azon kívül, hogy fiatal zenészként hallotta a koncertjeit – nem fordul elő. Amerikában például Szabó Gáborral, Európában pedig többek között Kőszegi Imrével (Kőszegi Quartet: *For Kati*, 1981), a magyar jazzrajongók körében is legendának tekintett Archie Shepp-pel, valamint az avantgárd más nagyságaival (pl. Marion Brown) készített lemezeket. (A szerk.)

neve alatt engedte csak fellépni. A kulturális konfliktusok a hatvanas-hetvenes évektől egyre kevésbé a korábban szigorúan elvárt ideológiai rendszabályok (elvek) alapján, hanem egyre inkább a kevésbé urbanizált, javarészt paraszti származású idősebb népesség és az urbanizált, új polgári mintákat követő, univerzális kultúrát elsajátító fiatalabb generációk között bontakoztak ki. A propaganda az „anyak és apák” értékeit veszélyeztető züllésnek írta le az új, „gyanús” kulturális irányzatok (így a modern jazz) megjelenését, amit az „ifjúság” magatartásformáira egyértelműen károsnak értékelt. Ugyanakkor a modernizálódó város az új fiatal generáció színre lépésével egyre kevesebb jelét mutatja a zártságnak az interjúalany életében és az elbeszél mindennapok történetében.

Az igazi áttörést nem sokkal a klub indulása után (1978-ban) egy új művészeti vezető, „Németh Pálné, Ági” érkezése jelentette a jazzklub életében, akinek férje, Németh Pál fuvolaművész³⁷ a szombathelyi szimfonikusoknál kapott állást. Mivel közvetlenül a városba költözése előtt a Magyar Zeneművész Szövetség Jazz Szakosztályának titkárságán dolgozott, kapcsolatai révén új erőre kapott a klub, és érkeztek a zenészek. Emellett jó kapcsolatokat épített ki a városvezetéssel, így további anyagi forrásokhoz juttatta a klubot. Kocsis elbeszélése szerint ideálisan tudtak együttműködni, „ő hozta a közönséget, Ági pedig a zenészeket”:

A hetvenes évek végén, 1976/77 táján megalakult a klub és kaptunk pénzt (költségvetést). Meg nem tudom mondani, hogy kitől kaptunk. Az első művészeti vezetőm Holbok Lajos egykori bázongorista volt, aki aztán elvégzett ilyen-olyan iskolákat, és művészeti előadó lett belőle. Ám ő rövidesen továbbállt. Ekkor költözött Szombathelyre, a Szimfonikusokhoz Németh Pál fuvolaművész és az ő felesége, Ági (...), aki az Európai Jazz Föderáció és a Magyar Jazz Szövetség [feltehetően a Szakosztályról van szó – a szerk.] titkárságán dolgozott. Tehát ez az egész neki szívből és szeretetből jött, akárcsak nekem, ezért tudtunk jól együttműködni. Innentől fogva a Szombathelyi Jazzklub szárnyalt! Mert az Ági pontosan tudta, hogy mit kell lépni, kit kell felhívni ehhez Pesten! És akkor megkaptam egyből mindenkinek a telefonszámát, a Gonda megadta a Kőszegiét, a Szakcsiét, a Jávoriet, és így tovább! (...) Itt olyan koncertek voltak, hogy szétverték a házat! Volt olyan, hogy a koncert utáni, vacsorával egybekötött beszélgetésen Kovács Gyula azt mondta az Isisben³⁸ éjfélkor, hogy „Visszamegyünk, és még jobb koncertet tartunk!”. Egy dobesten volt, hogy az utcán állt a közönség! (...) Amikor én már nem bírtam az indulatimmal, akkor ő beszélt az igazgatóval [Zsámbokival – H. G.]. Ő [Ági] megszelídített mindenkit maga körül, nem beszélve arról, hogy a férje egy közkedvelt művész volt Szombathelyen, tehát volt súlya a nevének (Kocsis-interjú 2008).

A *Jazz Tájékoztató* 1977. decemberi számában így jellemezték a Szombathelyi Megyei Művelődési és Ifjúsági Központban nemrég megalakult jazzklub életét: „A klub szeptemberben tartotta nyitó foglalkozását, melyen a tagokkal közösen kidolgozták az 1977/78-as évad programját. A foglalkozásokat, a korábbi gyakorlatnak megfelelően, havi két alkalommal, csütörtökön tartják. A törzsközönség negyven fő, akik lehetőségeikhez mérten gyakran látogatják az ország azon városait, ahol jazzhangverseny van. (...) November 11-én 36 fő utazott a nagykanizsai Jazz Hétvégre.” A programban emellett magnóhallgatás, koncertekről ké-

37 Németh Pál fuvolaművész-karmester 1972-ben és 1975-ben szerezte meg diplomáit a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán. A magyarországi régizenei irányzat egyik úttörője. Forrás: <http://www.palnemeth.com/eletrajzok.html> (utolsó letöltés: 2017. március 30.).

38 Vidéken is beindult a szállodaépítési hullám, aminek keretében Szombathely első, a korszakban modernnek számító szállodáját, az Isis-t 1967-ben átadták (Havadi 2010b: 35).

szült diavetítés és élő koncertműsor is szerepelt, például a szombathelyi Fix jazzrockegyüttes karácsonyi koncertje december 22-én.³⁹

A *Jazz Tájékoztató* lajstroma szerint a klub havonta mindössze két alkalommal tart (hatott) összejöveleket a művelődési házban, ami biztosan nem volt önmagában elég a jazz köré szerveződő közösség (lokális szubkultúra) összetartásához. Zsámboki elvtárs tehát már a kezdetekkor is csak részben valósította meg a Jacknek tett szóbeli ígérését.

Az idill nem tartott sokáig, ugyanis egy évre rá új művészeti vezető alá rendelték a jazzklub „szakmai” irányítását, akivel már nyoma sem volt a korábbi összhangnak, és vele a klub „motorjának” számító Kocsis egyre több konfliktusba keveredett. A jazzklubtól aztán hamar megvonták az anyagi támogatást, nem is tudtak már neves zenészeket hívni és koncerteket lekötni. Aztán a nyolcvanas évek elején megszűnt. Kocsist még ez előtt (1980-ban) leváltották, mert egy alkalommal az újdonsült (rövid idő alatt már a harmadik) művészeti vezetőt és a politikai rendszert korholta egy tanácsi népművelésügyi előadó jelenlétében:

Nyáron le kellett szervezni az előadásokat meg a koncerteket, és már egy kész programot kellett beadni a művészeti vezetőmnek – aki akkor már nem az Ági volt. (...) Bementem hozzá leadni a listát, hogy mi lesz az idén – kikkel beszéltem, kik vállalták. És mondták, hogy „Hát miről beszélsz? Az idén nem kaptok pénzt! Mivel az évfordulóra a ti pénzeteket különítettük el.” És ez nagyon szíven ütött, nagyon fölháborodtam, arról meg nem is beszélve, hogy nekem kellett őket megint újból fölhívni, hogy „Te, ne haragudjál, húzd ki a naptáradból Szombathelyet, mert...”. De egyébként nem is ez volt a lényeg, hanem az, hogy akkor már itt álltam egy jól menő klubbal és egy üres rendezvénynapotárrel. Aztán erre fölkaptam a vizet, és – eléggé csökönyös ember lévén – akkor megjegyeztem, hogy „Megoldjuk mi ezt saját erőből! Hívunk majd helyi tehetséges jazzmuzikusokat, előadásokat tartunk meg bulikat.” Meg is hívtam a Savaria Nagyszállóból egy zenekart. Én ismertem ezeket a fiúkat, egy nagyon igényes vendéglátós zenét játszottak. Csak sajnos, amikor felkértem őket, megsértődtek, hogy nem tudtam a nevüket, mert nem volt sehová kiírva. Ezért elkeseredésemben elkezdtem szidni a rendszert (...), pechemre az épp előttem ott tartózkodó népművelésügyi előadó jelenlétében, aki szinte azonnal tájékoztatta erről a főnökömet (művészeti vezetőmet), és azonnali hatállyal elbocsátottak. (...) Majd az akkori jazzklubtagokból, akik a környezetemben voltak, népművelőkből, egy-két zenészből egy tizenegy tagú vezetőséget választottak az ismert arcokból, és aztán semmi se lett.” Aztán a Grecsó [István – H. G.] még egy darabig vitte, de aztán már saját zenekara lett, és a fellépések mellett erre nem maradt energiája. Aztán 1982–83 körül szép lassan elsikkadt [...] (Kocsis 2008: 66–67).

E szombathelyi példa illusztrálja, hogy egy jazzklub elindításához elsősorban elköteleződés (meggyőződés), értékek (filantrópia), bátorság, és mindenekelőtt közösség kellett a korszakban – a szubkultúrák fenntartásában a Hodgkinson által leírt harmadik (elköteleződés) és negyedik (autonómia, tömegkommunikációs manipulációs hatás alóli mentesség) tényezők (Hodgkinson 2002: 85–104) a szombathelyi jazzklub létrejöttében is fontosak.

Azonban a klubélet hosszú távú fenntartásához, kiszélesítéséhez (pl. népszerűsítés, állandó koncertek, fesztiválok) már szükséges a jó és sokrétű kapcsolatrendszer, a kudarctűrő képesség, a menedzseri szemlélet, a jó konfliktuskezelés, az opportunizmus, és persze nem árt az anyagi források (szponzoráció) biztosítása sem. Ez utóbbi tulajdonságok nem Jack, hanem a második művészeti vezető (Ági) sajátjai voltak. Utóbbi elkerülésével, kiléptetésével, továbbá az anyagi támogatás megvonásával a klubélet halálra ítéltetett.

39 A Magyar Zeneművészek Szövetsége Jazz Szakosztálya és a Népművelési Intézet Jazz Tájékoztatója. 1977. december, 4(3): 6.

Összegzés

Végül is sikeres vagy sikertelen kísérlet volt-e a jazzklubhálózat a modern jazzszubkultúra kialakítására és intenzívvé tételére? A kérdésre nem adható egyértelmű felelet. A kép még közel sem teljes, hiszen a hetvenes-nyolcvanas évek jazzklubjainak áttekintéséhez további lokális kutatásokra, feltárásokra lenne szükség.

A koncertekre járó, jazzrajongó közönség feltérképezése is hiányzik. Ezekről csak nagyon kevés tudományos munka (s empirikus vizsgálat) készült és szolgálhat számunkra hasznosítható adalékokkal. Ilyen szociológiai munka készült például Szegeden (Lencsés és Táborosi 2004). Budapest, Debrecen, Győr vagy Nagykanizsa jazzéletéről is születtek megemlékezések, de a többi helyszínről alig van közelebbi tudomásunk.

A visszaemlékezések egyre hatalmasabbra növő digitális vagy azzá tett korpuszának áttekintésére, feldolgozására lassan szöveganalitikai módszerekre lesz szükség. A szubkultúrának a társadalom- és mentalitástörténeti, antropológiai áttekintésben, illetve az idő múlásával mindig némileg más oldala domborodik ki. Hol túl szigorú volt a hivatalos kultúra a jazzel szemben, hol pedig megengedő – attól függően, hogy honnan nézzük. A korszak jazzklubjainak és más zenei szubkultúráinak életét feltáró interdiszciplináris munkák megkezdődtek, amelyekben remélhetőleg egyre nagyobb tér nyílik a szubkulturális azonosságot átélők elbeszéléseinek és a narratívumok interpretációjának, valamint a mikrotörténeti aspektusnak. Ez azért is öröndetes volna, mert – más forrás híján – csak az elbeszélés (az egyének igazsága) áll szemben a korszak hivatalos kultúrájának stigmatizáló álláspontjával és a kulturális életben mai napig uralkodó ósdi kánonokkal szemben.

A jazzklubok száma a nyolcvanas évek közepétől rohamosan csökkenni kezdett, egyre kevésbé volt rájuk igény, helyettük exkluzív jazzes vendéglátóhelyek nyíltak, ami miatt a stílus egyre inkább rétegműfajjá vált. A modern jazz forradalmisága (nemzeti avantgárd és etnojazz) erősen megkopott a kilencvenes évekre, és a fiatalok utánpótlását egyre intenzívebben szívta el a virágzó alternatív underground.

Egy biztos: ma már nincs ilyen értelemben jazzklubhálózat, és nincsenek már klubokat mozgató filantrópok sem. Eljárt felettük az idő, valamint nyugdíjba mentek, az új korszak fesztiváljai és vendéglátóhelyei már egy másik típusú struktúrában épültek ki.

Hivatkozott irodalom

- Agárdi Péter (1997): Közelítések a Kádár-korszak művelődéspolitikájának történetéhez. In uő *Művelődéstörténeti szöveggyűjtemény (1945–1990), II/2*. Pécs: JPTE, 711–747.
- Bede Péter (2007): Alternatív törekvések, helyek és zenekarok a magyar jazzkultúrában a '70-es, '80-as években. (Szakdolgozat.) Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- Beluszky Tamás (2000): Értékek, értékrendi változások Magyarországon 1945 és 1990 között. *Korall* (1): 137–154. Interneten: <http://www.korall.org/hu/node/1718> (letöltve: 2017. április 18.).
- Csatári Bence (2007): A KISZ könnyűzenei politikája. *Múltunk* 52(3): 67–103. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00900/00995/00011/pdf/csatarib.pdf> (letöltve: 2017. április 18.).
- Eörsi László (2008): Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra. A három „T” kultúrpolitikája. *Világosság* 49 (11–12): 73–96.
- Hagen, Trever (2010): Zenélés a „víg gettóban”. A cseh underground 1968 és 1989 között. *Korall* (39): 89–118.

- Havadi Gergő (2011): Doktrinerizmus, privilégiumok és szankciók a zenei életben. A magyar jazz politikai és társadalmi konstellációja az ötvenes és a hatvanas években. In *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 129–159.
- Havadi Gergő (2010a): Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években. *Korall* (39): 31–58. http://epa.oszk.hu/00400/00414/00030/pdf/Korall_39_havadi.pdf (utolsó letöltés: 2017. március 30.).
- Havadi Gergő (2010b): A szórákozás mikrotörténeti aspektusai és dimenziói Szombathelyen 1945–1989. In *Fejezetek Szombathely legújabb kori történetéből*. Valuch Tibor (szerk.). Szombathely: Szombathely MJV Önkormányzata (Acta Savariensia), 324–382.
- Hofkinson, Paul (2002): *Goth. Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg Publishing.
- Hofstede, Geert (1980): *Culture's Consequences. International Differences in Work-Related Values*. Beverly Hills, CA: Sage.
- Ilg Barbara (2011): Punk, rock, easy riders. Szubkulturális jelenségek egy helyi motoros közösségben. In *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 198–226.
- Iván Csaba (2016): A jazz szerepe a Madiawave Fesztivál győri időszakában, 1991–2009. In *Magyar jazzkutatósi konferencia, 2016. március 11.* Simon Géza Gábor (szerk.). Budapest: Magyar Jazzkutatósi Társaság, 120–134.
- Jávorszky Béla Szilárd (2014): *A magyar jazz története*. Budapest: Kossuth.
- Jost, Ekkehard (1974): *Free Jazz*. (Studies in Jazz Research 4.) Graz: Universal Edition.
- Jost, Ekkehard (2003): *Sozialgeschichte des Jazz*. (2. kiadás.) Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Kacsuk Zoltán (2005): Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. *Replika* (53): 91–110.
- Lencsés Gyula és Táborosi Gábor (1995): Jazz és közönsége – Egy vizsgálat tapasztalatai. *Társadalomkutatás* 13(1–4): 35–51.
- Majtényi György (2005): *A tudomány lajtorjája. „Társadalmi mobilitás” és „új értelmiség” Magyarországon a II. világháború után*. Budapest: Gondolat – Magyar Országos Levéltár.
- Malecz Attila (1981): *A jazz Magyarországon*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont – Népművelési Intézet.
- Malecz Attila (1987): *Zenei ízlés Magyarországon. Tanulmányok, beszámolók, jelentések*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.
- Maloshik Róbert (2012): Jazz-Múltidézés – Hartyándi Jenő (Győr). *JazzMa* (január 27.). Interneten: <http://www.jazzma.hu/hirek/2012/01/27/jazz-multidezes-hartyandi-jeno-gyor> (letöltve: 2017. április 18.).
- Patakfalvi Czírják Ágnes (2011): Sounds of Cluj. A kolozsvári elektronikus zenei szcéna tíz éve. In *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 159–168.
- Reidmar Linda (2004): Mai ifjúsági csoportkultúrák Pápán. In *Ifjúsági „szubkultúrák” Magyarországon és Erdélyben*. Szapu Magda (szerk.). Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete, 41–117.
- Retkes Attila (2012): *A modern magyar jazz születése és fogadtatása (1962–1964)*. Interneten: http://www.zti.hu/mza/docs/Berlasz70/Berlasz70_RetkesAttila_A_modern_magyar_jazz_szuletese_es_fogadtatasa.pdf (letöltve: 2017. április 18.).
- Retkes Attila (2016): Kettős mérce. Debrecen és Szeged jazzélete az 1980-as évek első felében. In *Magyar jazzkutatósi konferencia, 2016. március 11.* Simon Géza Gábor (szerk.). Budapest: Magyar Jazzkutatósi Társaság, 109–119.
- Ritter, Rüdiger (2008): *Jazz – A Cold War Weapon?* (Kézirat, megjelenés előtt.)
- Ritter, Rüdiger (2011): Between Cultural Alternative and Protest. On the Social Function of Jazz after 1945 in Central Europe (GDR, Poland, Hungary, CSSR). *Musicologica. Musicology Department Journal* (1). Interneten: <http://www.musicologica.eu/?p=171&lang=en> (letöltve: 2017. április 18.).
- Ritter, Rüdiger (2014): Willis Conover – An European Jazz Personality? *Musicologica. Musicology Department Journal* (1). Interneten: <http://www.musicologica.eu/?p=1024&lang=en> (letöltve: 2017. április 18.).
- Simon Géza Gábor (1999): *Magyar Jazztörténet*. Budapest: Magyar Jazzkutatósi Társaság.
- Sólyom Andrea (2004): Esettanulmány az ifjúsági csoportkultúrákhoz tartozó székelyudvarhelyi fiatalokról. In *Ifjúsági „szubkultúrák” Magyarországon és Erdélyben*. Szapu Magda (szerk.). Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete, 188–237.
- Szapu Magda (szerk.) (2004): *Ifjúsági „szubkultúrák” Magyarországon és Erdélyben*. Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete.

- Szónyei Tamás (2005): *Nyilván tartottak. Titkos szolgálók a magyar rock körül 1960–1990*. Budapest: Magyar Narancs – Tihanyi Rév Kiadó.
- Taylor R. L. (2002): Szubkultúrák és ellenkultúrák. In *A szlengkutató 111 éve*. Várnai Judit Szilvia és Kis Tamás (szerk.). Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 361–373. Interneten: http://mnytud.arts.klte.hu/szleng/szl_kut/04_111ev/18taylor.doc (letöltve: 2017. április 18.).
- Taylor, R. L. (1994): Subcultures and Countercultures. In *The Encyclopedia of Language and Linguistics. Volume 8*. J. M. Y. Simpson (szerk.). Oxford – New York – Szöul – Tokyo: Pergamon, 4385–4390.
- Turi Gábor (1983): *Azt mondom jazz. Interjúk magyar jazzmuzikusokkal*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Vitos Botond (2011): DemenCZia. Rituális bolondokháza a csehországi psytrance partikon. In *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 169–197.

Interjú források

- Interjú Csányi Attilával, készítette Havadi Gergő (2008), Budapest. (A szerző tulajdonában.)
- Interjú Kocsis Györggyel, készítette Havadi Gergő (2008), Budapest. (Az Oral History Archívum tulajdonában.)
- Interjú Kiss Imrével, készítette Havadi Gergő (2008) (1–2), Budapest. (A szerző tulajdonában.)
- Interjú Rónai Tamással, készítette Havadi Gergő (2008), Budapest. (Az Oral History Archívum tulajdonában.)
- Interjú Szigeti Péterrel, készítette Havadi Gergő (2008), Budapest. (Az Oral History Archívum tulajdonában.)

Havas Ádám és Ser Ádám¹

„Szegény rokonok” – A budapesti jazzszíntér konstrukciója

Bevezetés

Kutatásunk alapvetően a kultúraszociológia módszertani és elméleti pozíciójából igyekszik modellszinten bemutatni a budapesti jazzszcéná² belső rétegződését mélyinterjúk és kérdőíves technikákkal. A *jazz studies* vagy jazztanulmányok magyarországi kibontakozásával párhuzamosan³ kutatásunk – Malecz (1981, 1987) munkáit leszámítva – az első, amely szociológiai modellalkotás igényével készül a kortárs jazz-zenészek mint kreatív munkavállalók viszonyairól, és elsősorban a mezőelmélet relációs logikájával és a szcéná fogalmával elemzi az erőter belső hierarchiáját szervező tényezőket. E szempontból kiemelten fontosak a gazdasági profitok és kreatív önmegvalósításból származó konfliktusok és a mainstream és free jazz oppozíciójának szerepe a szcéná szimbolikus rétegződésében. A dolgozatban először a

1 A Havas Ádám kezdeményezte kutatáshoz 2014 őszén Ser Ádám, a Corvinus Egyetem szociológus doktorandusza csatlakozott 2016 tavaszáig, jelen tanulmány első kéziratának elkészítéséig. A tanulmány megírásához Ser segítséget nyújtott az elméleti és kortárs szakirodalmak feldolgozásában, a kérdőíves adatok elemzésében és megírásában, ezenkívül a kérdőíves és kvalitatív kutatás anyagi támogatásában. A kutatás meghatározó, kvalitatív részét néhány transzkripció elkészítésétől eltekintve teljes egészében Havas Ádám doktorjelölt végezte, aki 2017-ben tervezi megvédeni a jazzkutatásra épülő disszertációját a Corvinus Egyetemen.

2 A továbbiakban mi is a jazzszakirodalomban bevett angol írásmódot használjuk és részesítjük előnyben a hivatalos szövegekben gyakran előforduló dzsesszel szemben.

3 Fontos mérföldkönek tekinthető az első honi jazztanulmányi kutatócsoport zászlóbontása Zipernovszky Kornél vezetésével 2015-ben, mely egy interdiszciplináris kutatócsapat a társadalom- és bölcsészettudományok területéről. Szabó Réka mélyinterjúkra építő 2014-ben írt MA-szakdolgozata a kortárs magyar jazzről ugyancsak jelentékeny a téma hazai kutatása szempontjából, nemcsak azért, mert nagyítóval kell keresni a szociológia módszertanát alkalmazó magyar jazzkutatókat, de azért is, mert a dolgozat erőforrásbeli és terjedelmi korlátai ellenére izgalmas felvetéseket tárgyal egy sor olyan témáról, melyek reményeink szerint a kutatásunkra épülő tanulmányokban kerülnek majd módszeres kifejtésre.

kutatás szempontjából mérvadó nemzetközi és magyar jazztémájú szakirodalmak kerülnek bemutatásra különböző társadalomtudományi nézőpontokból, később a főbb kultúra- és zeneszociológiai elméleti megközelítések közül a szcéna, szubkultúra, művészvilág és mező fogalmait járjuk körül, végül a kérdőíves kutatásunk eredményeit közöljük. A később részletezett kutatási kérdéseink e tanulmányban elsősorban az erőteret strukturáló esztétikai és gazdasági ellentétek logikájának elemzésére fókuszálnak. A viszonylag hosszras bevezetés a kutatási terület lehetőség szerinti átfogó kontextualizálását szolgálja, ezért tárgyalja például külön alfejezet a fontosabb kortárs szociológiai kutatások kérdésvetéseit és tanulságait.

A jazz kutatásában mérföldkőnek számító amerikai intézmény, az Institute of Jazz Studies 1952-es létrehozása óta különböző diszciplínák – elsősorban a történettudomány, később a (kultúra)szociológia – tudományos rangra emelték ugyan a műfaj szociokulturális kontextusainak elemzését, mégis a kutatási terület bölcsőjének számító Egyesült Államokban is sokáig akadémiai undergroundnak (Buckner és Weiland 2001) számított a jazzel kapcsolatos tudományos praxis. A jazz kutatása szakmai marginalizálódás veszélyével fenyegetett, melyet olyan jazzszerető tudósok⁴ kockáztattak szenvedélyükért, akik más-más szemszögből elemezték a műfaj zenén túli (szociális, etnikai, kulturális stb.) relevanciáit (Peretti 1993). Csakúgy, mint Amerika különböző régióiban, a műfaj európai integrációja során is a szociokulturális kontextusok sokszínűségének megfelelően eltérő mintázatokat öltött, és töltött be esztétikai, kulturális vagy politikai funkciókat az adott országban.⁵ Mára elméleti és módszertani orientációját tekintve is meglehetősen eltérő aldiszciplínák tárgyaként (a kritikai zenetudományon át az etnikai kontextust hangsúlyozó *black american studies*on keresztül a munkaszociológiáig és a kultúraszociológia fősodraba sorolható kutatásokig) különböző esztétikai, etnikai szociális és gazdasági kontextusokban a jazz kutatása legitim tudományos tevékenységnek számít, igaz, elsősorban az angolszász tudományos életben.⁶ A jazz, mint széles körű társadalmi-kulturális jelenség, diszciplínákat átölelő beágyazottságát jól illusztrálja például az is, hogy a műfajról – konkrétan a jam sessionök világáról – született egyik legnépszerűbb kortárs szociológiai monográfiáról (Becker és Faulkner 2009), a fogyasztói magatartás és marketing tekintélyes kutatója, Holbrook (2010) (is) recenziót írt. A növekvő interdiszciplináris érdeklődés (Davis 2012) részben annak tudható be, hogy a jazz történeti fejlődése során megszűnt kizárólag az amerikai feketék zenéjének lenni, másrészt a kutatás témáját is adó, a jazz fejlődésével kapcsolatos progresszív és neoklasszicista értelmezések ellentmondásaiból fakadóan (DeVeaux 2017 [1991]). Ahogy DeVeaux (2017 [1991]) a konvencionális jazztörténet lineáris, esszencialista narratívájának kritizálása során rámutat,⁷ a műfaj empirikusan megalapozott történetének megalkotásához a sokszor egymással szembenálló multietnikus és multistiláris perspektíváit is figyelembe kell venni, nem elegendő a műfaj történetében

4 A jazzről író társadalomtudósok sok esetben a műfajt maguk is amatőr, profi vagy félprofi szinten művelő muzsikusként is, pl. a kultúraszociológia klasszikus tekintélyeinek számító Howard S. Becker és Robert R. Faulkner, továbbá Alfonso Montuori, Paul Lopes, Krin Gabbard, vagy a fiatalabb generációt képviselő Mark Doffman brit kultúrakutató, jazzdobos.

5 A jazz európai aspektusairól lásd pl. Simon (1990, 1999); Budds (2002); Von Eschen (2004); McKay (2005); Havadi (2011); Toynbee et al. (2014); Jávorszky (2014); Zipernovszky (2014, 2015).

6 A jazzszakirodalom széles palettájáról tanúskodik a Davis (2012) által összeállított és szelektált bibliográfia.

7 Dolgozatában azzal a fősodorba tartozó történeti elképzeléssel kapcsolatban tesz kritikai megállapításokat, mely a – közhelyesen Amerika klasszikus zenéjének elkönyvelt – jazz történetét az egymás után következő főbb korszakok stiláris jellegzetességeinek leírásával, valamint a hozzájuk kapcsolódó kanonizált alkotók és műveik méltatásával alkotják meg.

jelenlévő kaotikus stíluskavalkádöt leegyszerűsítve a jazzfogalom „esernyője” alatt értelmezni. Finkelstein (1948) már a '40-es évek közepén – tehát a bebop stílus születésének és kezdeti virágzásának időszakában – három fő „vítás” területet jelölt meg a jazzel kapcsolatban: az (1) eredetére vonatkozó diskurzusokat, a (2) a jazz művészetéhez való viszonyát, valamint a (3) a kommersz és tiszta jazz-zene dichotómiáját. Európában a fenti főbb kérdéseken túl, melyekkel már a '60-as évektől magyar szerzők is foglalkoztak (Pernye 1964; Gonda 1965), a különböző politikai rendszerek ideológiáival és kultúrpolitikájával kapcsolatos összefüggések sajátos kérdéseket vetettek fel. Fontos különbség azonban, hogy míg a DeVeaux tanulmánya utáni diskurzusok az Államokban termékenyen hatottak a jazz különböző aspektusainak interdiszciplináris elemzéseire, Magyarországon gyakorlatilag nem létezik árnyalt társadalomtudományi diskurzus a műfaj fejlődéséről – néhány jazzkedvelő szerző (Pernye 1964; Simon 1999; Gonda 2004) akadémikus elmélyültséget többnyire nélkülöző zenetörténeti munkáin kívül, melyek azonban kívül esnek a DeVeaux által szorgalmazott kutatói paradigmán.

A jazz kutatása Magyarországon

A századforduló Amerikájának multikulturális nagyvárosaiban születő stílus Magyarországon már az 1920-as években, egyes szerzők szerint már a Monarchia idején jelen volt (Simon 1999),⁸ mégis, magyarországi elterjedését a változó társadalmi-politikai erőter komplexitásának szemszögéből meglehetősen kevés tudományos igényű munka dolgozta fel (Malecz 1987; Havadi 2017). A hazai folyamatokról számon tartott néhány mű közt találjuk a „Jazztanszak” alapítója, Gonda János szintetizáló munkáját (2004), a szakmai vitákat kiváltó „vitatott magyar jazztörténetként”¹⁰ is aposztrofált Simon-féle monográfiát (1999), mely a '60-as évekig követi eklektikus módon a műfajjal kapcsolatos honi eseményeket, továbbá Turi interjúkötetét (1983), melyben az államszocializmus jazzéletének nagyjai nyilatkoznak jazzel kapcsolatos kérdésekről. A legújabb történeti monográfiát jegyző Jávorszky (2014) által kínált narratíva átfogóan tárgyalja a magyar jazz történeti fejlődését, a meghatározó muzsikusokhoz és formációkhoz köthető különböző irányvonalakat. Jóllehet művét egyfajta hibridként említik, utalva szakkönyvjellegére és a szélesebb közönségnek szóló kevésbé tudományos nyelvezetére, *A magyar jazz története* a rendszerváltás utáni műfaji és intézményes fejlődésről is átfogó képet nyújt. Szigorúan vett társadalomtudományos, akkoriban kortársnak számító munka Malecz nevéhez (1981, 1987) fűződik, aki szociológiai módszerekkel vizsgálta a jazzkoncertekre járás indítékait, a közönség ízlését és demográfiai összetételét a '80-as években.

A magyar jazz második világháború utáni történetét a (történeti) szociológia eszköztárával Havadi (2011) dolgozta fel kutatása során, „A magyar jazz politikai és társadalmi konstel-

8 Simon írásai e tekintetben elnagyoltak ugyan, annyi bizonyos, hogy a jazz fejlődése szempontjából fontos tánczenék – mint a cakewalk és a ragtime – elértek az Osztrák–Magyar Monarchiába.

9 Az 1972-től 1989-ig fennálló Magyar Zeneművészek Szövetségének Jazz Szakosztálya fontos állomása volt a jazz honi intézményesülésének, melynek első elnöke, Gonda János, a szocialista blokk országai közül Magyarországon alapította meg az első jazz tanszéket 1965-ben, beemelve a műfajt a hivatalos oktatás keretei közé. A tanszék ma a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz Tanszéke, melyet a hallgatói szakszargonnak megfelelően „jazztanszaknak” és „zaknak” is hívók.

10 A jelzőt Jávorszky Simon könyvéről írt recenziójának (1999) címéből vettük át.

lációja az ötvenes és a hatvanas években” beszédes alcímet viselő, a ’80-as évekre is kitekintő tanulmányában. A szemléletünkhöz leginkább közel álló, a jazz politikai-társadalmi emancipációját vizsgáló munkában felvázolt narratíva elemei alkalmasak a jazz társadalmi-kulturális szerepének rendszerváltás előtti viszonylagos tisztázására. Főleg azok a szempontok kerülnek röviden bemutatásra Havadi dolgozatára támaszkodva, melyek valamilyen módon kapcsolhatók a kortárs jazzéletet kutató tanulmányunk kérdéseire, egyfajta történeti kontextualizálással árnyalva a jazz kortárs helyzetét, melyet kutatásunk sajátos szemszögből vizsgál, és jellegéből fakadóan egyik fenti megközelítéshez sem illeszkedik igazán.

Havadi amellett érvel, hogy Magyarországon a pártállami diktatúra tudatos, szabályozó módon reagált a jazzre, mely a keleti blokk országaiban egyfajta kulturális trójai falóként (Jávorszky 2014)¹¹ funkcionált a hidegháború idején – jöllehet a kurzus a műfajt a burzsoá tánczene és szórakozás egy irányzatának, és nem teljes értékű műfajnak tekintette (Gonda 2004). A koalíciós idők „aranykora” után az ’50-es években a jazzt a „kozmozopolita”, „dekadens” és „imperialista” ideológiailag konstruált jelzőivel illető (Havadi 2011: 140) kultúrpolitika határozottan tiltotta. A vendéglátás közösségi tereiben létező műfajt a vendéglátóhelyek államosítása szinte megfojtotta, noha a művészek és játszóhelyek egy része sajátos technikákkal ideig-óráig ki tudta játszani a szigorú szabályozást. Enyhülés csak a ’60-as években volt érzékelhető,¹² viszont ha a műfaj emancipációját szempontjából olyan fontos eseményeket veszünk alapul, mint a nagy presztízsű állami díjak odaítélését (Kossuth-, Erkel- és Liszt-díjak stb.), rádiószereplést vagy akár közösségi terek(b)en való megjelenést, egyértelmű a műfaj periférikus helyzete.

További kutatások szükségesek annak megválaszolására, hogy a jazz miért nem vált valódi tömegeket megmozgató kulturális entitássá Magyarországon néhány világsztár, pl. Louis Armstrong (1965), Count Basie (1970) vagy Duke Ellington (1971) tömegérdeklődést kiváltó fővárosi koncertjeit leszámítva. Annyi azonban biztos, hogy a jazz integrációjával¹³ párhuzamosan eltávolodott a tömegkultúrától, és a komolyabb művészet presztízsére törekedett, miközben főképp a fiatalok körében nem tett szert tömegbázisra még a rendszerváltás éveiben sem. Ez utóbbi oka talán az volt, hogy az ellenkultúra kulturális orgánumai pont az egyre népszerűbb rock- és punkzene voltak. Az egyik közkeletű hipotézis szerint, mire a politikai nyomás végre enyhült, a beat- és rockkorszak szöveges zenei irányzatai kihúzták a műfaj lába alól a talajt, mely azután egyfajta légüres térben találta magát a kulturális erőterben, ahonnan egyre határozottabban a magaskultúra státusza felé pozicionálta magát. Gonda János „alapítóatya” hagyományát követi az LFZE Jazz Tanszékének jelenlegi vezetője, Binder Károly is, ami megjelenik az egyik általa adott interjúban (2001): fő ambíciójának tekinti, hogy a műfaj a komponált zenékkal egyenrangú státuszra tegyen szert, ami – ha nem is bizonyítja, de – illusztrálja a jazz populáris műfajoktól való távolságtartásának szándékát. Kutatásunknak a jazz státuszára vonatkozó kérdései nemcsak a szcénán belüli pozíciók dinamizmusát világítják meg, de empirikus alapon is árnyalják a kortárs jazz státuszával kapcsolatos legfontosabb kérdéseket, pl. a kulturális mezőben elfoglalt pozíciója kapcsán.

11 A jazznagykövetek és -rádióállomások szerepéről lásd (Havadi 2011; Von Eschen 2011).

12 A Dália presszó Ifjúsági Jazz Klubja is ebben az időszakban alakult (1962–1966), továbbá a Magyar Hang-lemezgyártó Vállalat 1962-ben kezdte el a Modern Jazz lemezantológiai sorozatának kiadását, és az első magyar jazzfesztivált is a ’60-as években, 1965-ben rendezték. A magyar jazz ’60-as évekbeli korszakáról bővebben lásd pl. Szeverényi (1980) és Retkes (2012) munkáit.

13 A jazz növekvő integrációjáról például olyan események tanúskodnak, mint a Jazztanszak alapítása, szaklapok, később weboldalak megjelenése, díjak, fesztiválok és érdekvédelmi szervezet létrehozása, valamint a ’80-as évek közepétől számított viszonylagos politikai enyhülés.

Szociológiai kérdésfelvetések a kortárs kutatások tükrében

A relatíve szűk budapesti jazzes művészvilág vizsgálata során fontosnak tartottuk kutatásunkat nemzetközi, elsősorban kortárs szociológiai kutatások dimenziójában is pozicionálni, nem is elsősorban az összehasonlíthatóság miatt (melyre forráshiány, koncepcionális eltérések és a komparatív elemzés módszertani buktatói miatt nem volt lehetőség), hanem a kutatások elméleti-módszertani megközelítéseinek átfogóbb ismerete végett. A feldolgozott kutatások a szociológiai módszertan széles arzenálját felvonultatták, igaz, merőben különböző szempontok alapján reflektáltak a műfaj széles körű társadalmi vonatkozásaira.

Az első klasszikusnak számító, résztvevő megfigyelésen és interjúzáson alapuló szociológiai munka a chicagói iskola egyik ma is élő prominenséhez, Howard S. Beckerhez (1951) fűződik, aki maga is jazz-zongoristaként, már a tudományos pályája kezdetén problematizálta a chicagói jazz-zenészek társas viszonyait és zenével kapcsolatos identitáskonstrukcióit. A több mint fél évszázaddal ezelőtt készült tanulmányban¹⁴ jelen kutatás szempontjából is meghatározó szempontokra összpontosított: a zenészek identitására egymáshoz és a közönséghez való viszonyukban, a kommersz tánczene és az „extrém jazz” játsszók közti konfliktusokra, valamint a zenésztársaktól és közönségtől való elszigetelődés és distinkció, Becker terminusával „önszegregáció” sajátos mintázataira. A jazztörténészek számára pedig azért voltak kiemelten fontosak Becker észrevételei, mert szociológiai szempontokkal árnyalták azokat a tényezőket, amelyek a jazz – egy populáris és klasszikus zenétől egyaránt elkülöníthető, „hibrid” kulturális jelenség (Lopes 2000) – státuszát alakítják.¹⁵ Az írás egyik alapvető következtetése, hogy a zenészek tudatosan elhatárolódtak a hozzá nem értő „kockafejű” közönségtől, továbbá a zenészek közösségén belül is alacsony szimbolikus státusszal bírt a zeneileg alsóbbrendű, pusztá szórakoztatásért dolgozó tánczenészek tevékenysége. A Becker munkájának köpönyegéből előbújó kortárs munkák azért merítenek sokat e korai kutatásból még ma is (Dowd és Pinhiero 2013), mert Chicago zenei közegében tett résztvevő és etnográfiai megfigyelésen alapuló írásai a kreatív munkavállalással kapcsolatos szimbolikus és anyagi konfliktusok megalapozott elemzéseit tették lehetővé.

McIntyre (2001) angol nagyvárosokban végzett kiterjedt, több mint 7000 egyént involváló adatgyűjtése során (interjú, kérdőív, fókuszcsoportos vizsgálat) a műfaj közönségének összetételét, a részvétellel kapcsolatos orientációkat, illetve a jazz népszerűségét kutatta. A kultúrafogyasztás és társadalmi rétegződéssel kapcsolatos egyéb kutatásokhoz hasonlóan megállapították, hogy a (felső)középosztálybeli szabadfoglalkozásúak felülreprezentáltak a közönség körében. A kulturális mindenevők¹⁶ fogyasztási szerkezetében Magyarországon is szerepet játszó (Sági 2010) műfajjal kapcsolatos kutatásuk felvetette problémák tanulsággal szolgáltak a budapesti szintér elemzése számára is. A jazz és társzenei művészetek közti viszony nem képezte ugyan a kutatásunk főcsapását, áttételesen sok információt szereztünk a jazz státuszáról a klasszikus és populáris zenével való viszonyban. Az angliai kutatás tanulságai

14 Klasszikus tanulmányát a Chicagói Egyetemen 1949-ben elkészült szakdolgozata alapján írta.

15 Lopes az amerikai zenei mezőben az '50-es évek második felétől kialakuló zenei pozíciót nevezi a *modern jazz paradigmájának*, melyet a jazz-zenészek töltöttek be, noha elismeri, hogy a különböző stílusokat játszó és eltérő társadalmi rétegekbe tartozó zenészek különböző művészi stratégiákon keresztül kapcsolódtak az új zenei erőterhez. A klasszikus és populáris zenei pozíciókkal egyenértékű modernjazz-paradigma számos stílust magába olvasztva, a generációs és etnikai sokszínűség ellenére relatíve autonóm erőterként funkcionált, melynek hibrid természetű a populáris, kommersz és magaskulturális gyakorlatok sokszínűségéből ered.

16 A kulturális mindenevők fogalmát Peterson (2005) vezette be arra az empirikus trendre utalva, hogy a magas státuszt egyre inkább eklektikus kultúrafogyasztási minta, vagyis kulturális mindenevés jellemzi.

arra utalnak, hogy a jazzt egyfajta elitizmus lengi körül, mely a kirajzolódó fő dichotómiákban ölt testet: (1) a tradicionális mainstream és kortárs jazz-zene ellentétében, (2) az amerikai mainstream (neoklasszikus) és európai avantgárd stílusok közti ellentétben, valamint (3) a jazzre jellemzően háttérzeneként tekintő „vacsorázó közönség” és a direkt a koncertélmény kedvéért látogató zenehallgatási típusok között.

Macdonald és Wilson (2005) skót zenészekkel végzett fókuszcsoportos kutatásának néhány aspektusát mi is megszívleltük kérdéseink kialakítása során. A jazzről folytatott diskurzusokban leggyakrabban a kommersz és magas művészet, az egyéni és kollektív kreativitás, a fősodor és újítás ellentétei jelentek meg, melyek kutatásunkban is alapvető aspektusokként vetődtek fel.

A kutatások egyik főcsapását azon tanulmányok alkotják, melyek a zenészeket kreatív munkavállalóknak tekintik (Hesmondhalgh és Baker 2011; Dowd és Pinhiero 2013; Umney és Krestos 2013, 2015), s így explicit módon sajátos munkaerőpiaci szegmensként értelmezik a szakma művelőit, akiknek a munkaerőpiaci tevékenységét nem lehet kielégítő módon a bevett közgazdaságtani modellekkel magyarázni. E kutatások közös kiindulópontja, hogy a kreatív iparon belül a jazz-zenészeknek (a szimfonikus zenekarban játszó klasszikus zenészekhez képest is) jellemzően bizonytalanabb a megélhetésük, a stabil munka hiányából fakadóan gyakoriak átmeneti, projektalapú munkák, melyeket nagyfokú kiszámíthatatlanság jellemez, ebből fakadóan a társadalmi tőke és a támogató hálózatok (pl. család) szerepe körükben felértékelődik. Ezen megközelítések leginkább a munkaerőpiaci sajátosságokkal és a kreatív munkavállalók eltérő preferenciáival foglalkoznak, szemben a társadalmi rétegződés és szimbolikus konfliktusok összefüggéseit elemző klasszikus tanulmányokkal (Bourdieu 1984 [1979]; Peterson és Kern 1996).

Thorntonhoz hasonlóan Dowd és Pinhiero (2013) is a Bourdieu fogalomrendszerében központi szerepet játszó fogalmakat (tőketípusok, mező) operacionálizálták, ezúttal három amerikai nagyvárosban vizsgálva a társadalmi tőke szerepét a jazzszíntérben való érvényesülésben. Elemzésükben a kortárs jazzt egalitárius művészetnek ábrázoló megközelítést árnyalták (Becker 2000), rámutatva, hogy van egy jól elkülöníthető, domináns magja, privilegizált alcsoportja a színtérnek: afroamerikai származás, idősebb generációhoz tartozás, szakszervezeti tagság, magas képzettség, specifikus lakóhely jellemzi őket.

Az ausztrál Rechniewski (2008) történelmi szemmel reflektál az ausztrál jazzszcénát érintő főbb problémákra: a rossz infrastruktúrára, az alacsony médiareprezentációra, alulfínanszírozásra, valamint a fragmentált jazzszíntérre, mely okok együttesen járulnak hozzá a kollektív érdekérvényesítés impotenciájához, ami miatt az ausztrál jazzéletet egyfajta „permanens undergroundnak” tekintik. Noha földrajzilag és a műfaj történelmi-kulturális beágyazottságát tekintve természetesen alapvető különbségek vannak a két színtér közt, a fenti problémák a magyar szcénát is jellemzik.

Umney és Krestos londoni jazz-zenészekkel folytatott interjúk kutatásuk eredményeit két tanulmányban rögzítették (2013, 2015). Először arra voltak kíváncsiak (2013), hogy főként a Londonba költöző fiatal zenészek milyen stratégiákon keresztül érvényesítik a kreatív autonómia megteremtését, és egyúttal mennyire van jelen körükben a kollektív érdekérvényesítés. A megkérdezett zenészek többsége igyekezett távol maradni a szigorú keretek közé záró kereskedelmi szemlélettől, amely a zenét instrumentummá, a gazdasági profitszerzés eszközévé degradálja. A kutatók szerint a szakmai szolidaritás alacsony szintje és a jazz-zenészek rossz munkakörülményei a szimbolikus profitokat az anyagiakhoz képest relatíve nagyobb előnyben részesítő fiatal jazz-zenészek „fatalizmusának” tudhatók be. A jellemzően

középosztálybeli háttér biztosította önmegvalósítás révén lehetőségük nyílik kihúzni magukat a munkaerőpiaci szankciók alól. A kreatív autonómia és a kollektív munkakapcsolatok dimenziójában megalkotott koordináta-rendszeren 4 foglalkozási kategóriát különböztettek meg. A kategorizálás során ahelyett, hogy mindegyik zenész munkavállalási stratégiáját külön elemezték volna, 4 reprezentatív stratégián keresztül mutatták be a típusokat. (1) Az új belépők pozícióját a *periferikus* csoportba sorolták, ami jellemzően vendégzenész státuszt jelent, pl. egy házigazda zenekar szervezte jam sessionön. Ide azok a zenészek tartoznak, akik kapcsolatok kiépítése céljából jellemzően alacsony bérért több formációban zenélnek. Mivel a jobb munkakörülmények és bérek kialakítására irányuló érdekvégyesítés gyenge, viszont nagy a túlkínálat, ezért a játszóhelyek is könnyedén tartják alacsonyan a gázsikat. Fontos, hogy a zenészek egy csoportja ragaszkodik ehhez a pozícióhoz, hogy minél többet játszhasson. (2) Az *asszociációs tevékenység* típus azokra vonatkozik, akik már rendelkeznek kiépített kapcsolathálóval zenei körökben és rendszeresen fellépnek olyan közönség előtt, amely értékeli a tevékenységüket. Ez a tevékenység típus a gazdasági hasznokat egyéneknek vagy kis csoportoknak (zenei klikkeknek) csatornázza, valamint létrejönnek kölcsönösen támogató kis csoportok, jellemzően egy együttes tagjai, akik művészileg azonosulnak egymással. (3) Ellentétben a fenti két csoporttal, a *vállalkozói tevékenység*et űzők elidegenedtek a zenei céloktól, jellemzően céges rendezvényeken és esküvőkön, megrendelésre játszanak. (4) Az elsősorban zenés színházhoz köthető *professzionális közösségi tevékenység* típus magas szakmai szolidaritás, biztos munkakörülmények jellemzik, azonban a művészi célok nem játszanak központi szerepet. Kutatásuk talán legkézzelfoghatóbb hátránya, hogy a szcénán belüli stílusokhoz és zenei csoportosulásokhoz köthető szimbolikus pozíciókat nem rendelték hozzá a fenti stratégiákhoz. Tehát a mező vagy erőter belső szerkezetét figyelmen kívül hagyták a fenti típusok megalkotásakor, igaz, a zenei erőter szimbolikus rétegződésének elemzése nem tartozik a munkaszociológusok szorosan vett kompetenciái közé.

2015-ös kutatásukban a pályakezdő londoni jazz-zenészek körében erőteljes osztálydimenziót figyeltek meg. A szerzők azt állapítják meg, hogy a jazz-zenészek szinte kivétel nélkül privilegizált helyzetű középosztálybeli családokból származnak. Ez lehetővé teszi számukra, hogy ahelyett, hogy más (nem kreatív) szakmákat űzőkhöz hasonlóan igyekeznének minél hamarabb kilépni a bizonytalan pályakezdés időszakából, ragaszkodnak ahhoz, mert a projektszerű munka inkább kedvez a kreatív céloknak. A kreatív önmegvalósítás hangsúlyozása a jazz-zenészek körében azt eredményezi, hogy a bizonytalanságot hosszú távú tényezőként kezelik, ahelyett, hogy a lerövidítésére, stabil jövőbeli állásra törekednének. A magas anyagi juttatást és a művészi önmegvalósítást egymással összeegyeztethetetlennek találják, a bizonytalanságot inkább kezelik, menedzselik (tanítanak, projekteket vállalnak, jam sessionokra járnak), mint kilépnek belőle. A saját kutatásunk újdonsága e munkaerőpiaci megközelítéshez képest épp a gazdasági és szimbolikus profitok, presztízs által kijelölt térben pozicionált zenészek stratégiáinak differenciált ábrázolásában rejlik.

Kutatási kérdések

Reményeink szerint a fenti sematikus, a teljesség igényét nélkülöző összegzés meggyőzően illusztrálja, hogy milyen széles körű, kreatív módszertani megközelítések tárgyalják a jazzt mint művészvilágot (Becker 1982), munkaerőpiaci szegmenst (Umney és Krestos 2013) és

zenei szcénát (Grazian 2008). Kutatásunk során a budapesti jazzszcéna belső rétegződését tervezzük megragadni, egyrészt a műfajon belüli szimbolikus distinkciók mentén, másrészt a művészeti célokból és gazdasági profitokból származó konfliktusok szempontjából.

Jelen bevezető tanulmány csupán a kérdőíves kutatás tapasztalatait prezentálja, egy további tanulmány (Havas 2017a) és maga a jazzkutatásból írt doktori disszertációm (Havas 2017b) azonban elsősorban az interjúelemzésekre és terepmegfigyelésekre alapozva a következő témákat és szempontokat dolgozzák ki:

- A jazz-zenei mező kollektív reprezentációja.
- A jazz viszonya a komolyzenéhez.
- A műfajon belüli distinkciók és rétegződés összefüggései: különbségtelemek rendszere a mainstream-free jazz dichotómiában.
- Gazdasági stratégiák és presztízsszerzés kapcsolata.
- Etnikai dimenzió: a roma jazz konstrukciója (esztétikai vs. etnikai konstrukció).
- A jazz-zenészek társadalmi háttere: kérdőíves tapasztalatok.

Későbbi tanulmányok során egyrészt a budapesti jazzszcéna kollektív reprezentációját vizsgáljuk a közeget leginkább meghatározó releváns szempontok mentén (pl. vidék és főváros viszonya, generációs különbségek, stílusok közti relációk, gazdasági megélhetés és művészi kompromisszumok, a jazz és a klasszikus zene státuszkülönbségei stb.). Másrészt a szcénán belüli különböző csoportosulások közti szimbolikus distinkciók rendszerét elemezzük, amely legmarkánsabban a free és mainstream jazz-zenészek közti oppozícióban jelenik meg. E kérdéskör részeként – a módszertani fejezetben részletesebben kifejtett interjúvázlat és etnográfiai módszerek alapján – vizsgáltuk az egyes pozíciókhoz köthető piaci stratégiákat, a csoportokon belüli és csoportok közti kooperációs mintákat, valamint az önlegitimációs stratégiákat, így a zenei referenciákat, az öltözködés és a beszédmódok jelentéssel bíró szimbolikus kódjait. Az elemzésből a fenti kutatási irányokon túl fontos háttértényezőként kirajzolódnak intézményes problematikák és a kortárs budapesti szcéna szerkezeti sajátosságai.

A magyar jazzszíntér konceptualizálása: a szimultán hierarchizálódás elméleti alapjai

Egy zenei stílushoz köthető kulturális közösség elemzésére számos, a különböző társadalomtudományokban gyökeret vert fogalom áll rendelkezésre. Az elemző helyzetét nem könnyíti meg, hogy a rendelkezésre álló versengő koncepciók (Hesmondhalgh 2005) széles tárházán kívül (szubkultúra, mező, ifjúsági kultúra, neotörzs, szcéna, művészvilág stb.)¹⁷ sok esetben egy adott fogalom alatt a kutatások különböző (etnikai, kisebbségi, kulturális) csoportokat értenek (Kacsuk 2005). A leginkább tétel bíró elméleti probléma számunkra a kultúraszociológiában jelentős tradícióval bíró „mező”, „művészvilág”, „szcéna” és „szubkultúra” terminusainak alkalmazhatósága volt. Az interjú kutatás előrehaladott szakaszában, mikor elegendő belső információ állt rendelkezésünkre a budapesti jazzélet stílusok és generációk szerinti szegmentálódásáról, már tudatosult, hogy leginkább az első három kerül érdeklődésünk fókuszába, főként azért, mert a szubkultúra-fogalom kultúraszociológ-

¹⁷ A chicagói iskoláig visszanyúló szubkultúra-elméletekről lásd Kacsuk (2005), Cohen (1972) írásait vagy a Thornton és Gelder (1997) szerkesztette tanulmánykötetet. A mező, művészvilág, szcéna, neotörzs és ifjúsági kultúra szociológiai koncepcióiról sorrendben lásd Bourdieu (1993, 2003 [1972]), Becker (1982), Straw (1991), Bennett (1999) és Bennett és Hodkinson (2012).

giai konnotációi (Thorton 1995; Bennett 2000; Kacsuk 2005) kevésbé ragadják meg a vizsgált közösség interjúkban markánsan megjelenő belső töredezettségét és a szcéna határának elmosódását. Elméleti koncepcióink kritikai kiválasztását megfigyelések és interjúk előzték meg. A számos elmélet és megközelítés közül csak azokat említjük, melyek a budapesti jazz-szcéna konceptualizálásához és kutatási kérdéseink szempontból nélkülözhetetlenek. Végül a most kifejtett okoknál fogva az *erőtér* fogalmánál köteleztük el magunkat, és szinonimaként alkalmazzuk a *szintér* és *szcéna* fogalmait is.

Lássuk először a szubkultúra fogalma kapcsán felmerülő néhány fontosabb aggályt. A birminghami Kortárs Kritikai Kultúrakutatási Központ¹⁸ kapcsolódó, mára kanonizált szerzők (Cohen 1972; Hall és Jefferson 1975; Hebdige 1979) az általuk vizsgált (mod, motoros, punk stb.) szubkultúrák viszonyait szélesebb osztálykonfliktusok szimbolikus megtestesüléseinek tekintették.¹⁹ Hebdige (1979) *Subculture. The Meaning of Style* (Szubkultúra. A stílus jelentése) című nagy ívű műve annyiban fontos referencia számunkra, hogy az etnikai és faji dimenzió mellett az egyes szubkultúrák etnográfiai elemzésénél külön hangsúlyt fektet a közösségek tagjainak külső reprezentációira, a megjelenésre, valamint a viseletek szimbolikus jelentéstartalmaira is.²⁰ A jazzszintér relációinak feltérképezése során számunkra is fontos szempontként szerepel az egyes pozíciók nyelvi és öltözködésbeli reprezentációinak vizsgálata, ugyanis ezek a szimbolikus kódrendszerek a szcéna különböző pozíciói közti distinkciók és jelentéssel bíró kulturális gyakorlatok meghatározó aspektusai.

A '90-es évek európai kultúrakutatásának új hullámához tartozó Sarah Thorton (1995) elméleti újításairól szót kell ejtenünk, hiszen a *Club Cultures* (Klubkultúrák) innovatív megközelítése alapvetően a számunkra is fontos bourdieu-i fogalmi rendszerbe illeszkedik. A mű szerzője Bourdieu tőkefogalmát (1999 [1983]) emeli át a klubkultúrák területére, hangsúlyozva a belső distinkciók rendszerét egy adott (szub)kulturális közegben. A szubkulturális tőke fogalma a kutató pozícióját tekintve is markánsan felmerül, ahogy később kifejtjük, a már két éve tartó kutatás során a szcéna attitűdjei, az interjút készítő belső tudása, el- és felismertsége – szubkulturális tőkéje – fontos belépési adónak bizonyult a szcénán belüli csoportokhoz.

A szcéna koncepcióját megelőzően jellemzően a „közösség”, művészvilág és szubkultúra terminusait alkalmazták a zenei közösségek és a társadalmi élet kapcsolatainak modellezésére, fogalmanként más-más aspektust hangsúlyozva (Frith 1981; Weinstein 2000). A zene és a mindennapi élet kapcsolására kevesebb figyelmet fordító, többnyire a marxizmust és a strukturalista értelmezési kereteket ötvöző szubkultúra-fogalomnál a szcéna mint elméleti keret bizonyos szempontból jobban alkalmazható. Míg a szubkultúra feltételezi a mainstream kultúrát – érvel Straw (1991) nyomán Bennett és Peterson (2004) –, melytől a szubkultúra tagjai megkülönböztetik magukat, a szcénakoncepció a késő modern társadalmak zenei színtereinek nemi etnikai és társadalmi sokszínűségét adekvátabban leíró fogalom. A szcénát mint teoretikusan megalapozott szociológiai elemzési modellt először Straw (1991) alkalmazta koncepciózus módon a társadalomtudomány területén,²¹ azóta a fogalom a (kultúra)szociológia bevett elméleti koncepciójának számít (Bennett 2004), melyet – Bennett és

18 A Központot (Center for Contemporary Cultural Studies – CCCS) Richard Hoggart hozta létre 1964-ben.

19 A CCCS-hez kapcsolódó (szubkultúra)kutatási irányzatokról Ritzer és Smart (2003) mellett Kacsuk (2005) is átfogó összefoglalást nyújt, tárgyalva a fogalomhoz köthető kritikai és alternatív megközelítéseket.

20 Hebdige olyan referenciákkal tágtítja a kritikai kultúrakutatás marxista, strukturalista szemléletű birminghami tradícióját, mint Eco és Barthes (lásd a kötet magyarul megjelent részletét: Hebdige 1995 [1979]).

21 Shanks pl. használja a fogalmat a rock 'n' roll közösséggel kapcsolatos elemzésében (1988), melyre a fogalmat szélesebb tudományos körben megalapozó Straw is hivatkozik (1991: 373).

Peterson (2004) klasszifikációját alkalmazva – lokális, transzlokális és virtuális kontextusok széles skáláján alkalmaznak. Számos definíció és kategorizáció közül (Straw 2001) a fenti kötet szerzőivel egyetértésben a szcénát a bourdieu-i *mező*fogalommal (1993, 1995) és a Becker által meghonosított *művészvilág* (1982) koncepciójával összeegyeztethető elméleti keretnek tekintjük, mely egy zenei stílus körüli, adott (földrajzi vagy virtuális) térben vegyes társadalmi csoportokra utal, melyek tagjai közül sokan valamilyen módon azonosulnak a zene közvetítette kulturális kódokkal, szokásokkal, esetleg politikai nézetekkel (Bennett 2004). A budapesti jazzszínteret lokális szcénának tekintjük, hangsúlyozva, hogy elemzési egységeink egy tágabb zenei irányzathoz köthető egyének, esetünkben jazz-zenészek.²²

Becker és Bourdieu munkásságában (számos megkerülhetetlen eltérés ellenére is) közös, hogy szociológusként mindketten a maguk módján szakítottak a műalkotás idealizálásának, „földfelettségének” romantikus elképzelésével (Grazian 2008; Prior 2011) – bár merőben eltérő módon.²³ Sarkosan fogalmazva, míg Bourdieu-nél (a kritikák szerint) az individuum cselekedetei „misztikus” erőhatások mechanikus következményei, addig Beckernél kvantifikálható, kooperációra épülő kapcsolathálók eredője a műalkotás. Ahogy Prior (2011: 123) kifejti, Beckernél a kreativitást felváltja a „munka”, a művészi inspirációt a „konvenciók” és a kollektív munkakapcsolatok. Becker (1974) a közvetítő láthatatlan személy(ek) fontosságát hangsúlyozza, akik lehetővé teszik az alkotás létrejöttét, melynek egyik legátütőbb metaforája a hollywoodi filmipar. A kooperációra épülő összművészet gyakorlata során az esztétikai érték létrehozása nem a rendezőnek köszönhető, de – mint az Becker szerint az *Óz, a csodák csodája* című film készítése kapcsán kiderül – egy bizonyos döntő dramaturgiai ötlet a film zenéjéért felelős szakembereknek volt tulajdonítható (Becker 1982).

Bourdieu megalapozta a posztmarxista szociológiai vizsgálódást zene és társadalom kapcsolatáról (Prior 2011), főleg a habitus, a mezőelmélet és a kulturális tőke fogalmai révén. Beckerrel együtt a kortárs kultúra- és zeneszociológia legtöbbit idézett szerzői, mert a műalkotásokat társadalmilag meghatározott erőterben, kapcsolathálók kontextusában értelmezik, igaz, mint említettük, meglehetősen eltérő aspektusból. Bourdieu kulturális és művészeti mezőkön elsősorban pozíciók strukturált terreit érti, melyekben az ágensok a szimbolikus profitok elosztásának monopolizálásáért küzdenek egymással. A mező olyan harcok és konfliktusok terepe, ahol a legitim művészet definíciójának megalkotása érdekében az ágensok pozíciószerzései az általuk „birtokolt” tőkekombinációkkal (gazdasági, kulturális, társadalmi) vannak összefüggésben. A relatív autonómiával bíró kulturális mezők szerkezetét – a mező különböző pozíciói közti viszonyt – a piaci nyomás és a kizárólag hozzáértőknek való korlátozott termelés alapelvei jelölik ki. Fontos ugyanakkor, hogy kutatásunk során a mezőfogalom puhább értelmezése mellett köteleztük el magunkat, így a magyar jazzszcéna hierarchizálódási konfliktusainak értelmezése során az *erőtér* fogalmát alkalmazzuk konzekvens módon.

A Bourdieu kultúraszociológiájában alapvető mezőfogalomnak (Bourdieu 1984, 1995) olyan interpretációjával dolgoztunk tehát, mely magában foglalja az elmélet fő heurisztikus erejét adó relációs logikát, egyúttal összeegyeztethető a szcéna fentebb kifejtett definíciójával is, mely egy zenei stílus identitás- és közőségformáló erejét hangsúlyozza (Lewis 1992). Az *erőtér* fogalmának tudatos alkalmazása továbbá megengedő a városi szubkultúra-kutatások-

22 A jazz-zenész kifejezés melletti elköteleződésünk – szemben a tánczenész és 'hétköznapi zenész' kifejezésekkel (Becker és Faulkner 2009) – a vizsgált szcéna lokális jellegzetességéből fakad.

23 Lásd Becker (2006) interjúját a mezőfogalomról és Bourdieu explicit kritikáját a beckeri megközelítésről (Bourdieu 1995: 205).

ra és antropológiai munkákra jellemző mikroszituációk etnográfiai sűrű leírásával is, mely a kutatás egyik fő jellemzője. Ugyan a mezőelmélet komplex fogalmi hálójának összegegyeztetettségét a szcena és szubkultúra fogalmaival itt bővebben nem fejtsük ki, azt fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy az említett fogalmak szintézisére a kultúraszociológiai szakirodalomban több példát is találni (Straw 1991: 385; Kahn-Harris 2007; Kacsuk 2015).²⁴

A klasszikus bourdieu-i mezőelméletet kizárólagosan azért sem alkalmazzuk a budapesti jazzszíntérre vonatkozóan, mert az összességében csekély számú – néhány száz – zenészt magába foglaló erőterben a hierarchizálódás nem magyarázható a piaci-gazdasági és szimbolikus-autonóm oppozíciók által, helyette a *szimultán esztétikai hierarchizálódás* koncepciója jobban alkalmazható az erőter presztízsharcainak conceptualizálására. Ennek egyik oka, hogy a szimbolikus konfliktusok sokkal szubtilisabb módon érvényesülnek; sokszor egy-egy meghatározó zenei autoritás esztétikájához, és nem egy körvonalazható intézményhez köthetők. Másrészt, ahogy disszertációmban és tanulmányomban részletesen kifejtem (Havas 2017a, 2017b), a mainstream-free jazz ellentét valóságos rendszerszintű alapoppozícióként értelmezhető, mely döntő módon befolyásolja a jazz-zenészek pozíciószerzéseit a budapesti erőterben. A fő oppozíció tehát a jazz legitim definícióját kisajátítani törekvő mainstream és free csoportok közt húzódik, akik a piacnak leginkább kitett irányzatoktól egyaránt elhatárolódnak.

A különböző zenei identitástípusoknak az interjúk tanulságai alapján meghatározó részét képezte a gazdasági kényszerek és magas szimbolikus értékkel bíró művészeti tevékenység konfliktusa. A jazz mint relatív autonómiával (intézményrendszerrel, versenyekkel, intézményesített szakkompetenciákkal, díjakkal stb.) bíró erőter más zenei erőterekkel való viszonyának vizsgálata leginkább a klasszikus zenével való (markánsan alárendelt) viszony kontextusában merült fel. Részben az interjúk tanulságaira alapozva felhívjuk a figyelmet, hogy a jazz és a klasszikus zene közti státuszkülönbség a Liszt Ferenc téren működő Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, korábban Zeneakadémia klasszikus zenei tagozatai és tanszékei, valamint a ferencvárosi Köztelek utcában működő Jazz Tanszék közötti különbségeken (is) objektívalódik, pl. a tárgyi felszereltség és a források elosztásának markáns különbségeiben.

A magyar jazzt egy relatíve laza kötéseket magában foglaló erőterként definiáljuk, ahol a különböző stílusok (mainstream, free, fusion, crossover stb.) köré szerveződő csoportokon belül erős kötések jellemzőek, azonban más csoportokkal való átjárás és interakció – legyen személyes vagy zenei – csak nagyon marginálisan van jelen. A fenti állítást a „tisztá” hálózati megközelítés helyett a zenészek kölcsönös percepciója alapján határoztuk meg.

Végül néhány szó a hálózati megközelítés hasznáról és káráról. Felmerül a kérdés, hogy a szcénán belüli átjárásokat és csoportokat, „clustereket” miért nem vizsgáljuk kemény adatokkal, pontosabban a hálózatelemzés módszereivel, hiszen már rendelkezésre állnak adatok (együttesek, formációk összetétele és koncertek gyakorisága), melyek alapján modellt alkothatunk a szcena viszonyairól a centrum-periféria pozíciók és a kapcsolatok sűrűsége alapján. Bottero és Crossley (2011) épp a mezőelmélet és művészvilág általuk hátrányosnak vélt elemeit egészítik ki a hálózati megközelítéssel, azonban a kép, melyet a ’70-es évek angol punkszinteréről festenek, nem ad számot az egyes irányzatok (ön)legitimációs stratégiáiról és a finomabb distinkciók összefüggéseiről, ezért nem ezt az utat követtük. Helyette a kutatási kérdéseinket kvalitatív interjúkkal, kérdőíves és etnográfiai módszerekkel vizsgáljuk.

²⁴ Lásd pl. Kahn-Harris extrém metárról írt monográfiájának „A szcena és habitus” („The Scene and Habitus”) című alfejezetét (2007: 70) vagy Straw (1991: 385) megengedő attitűdjét a mező- és szcénakoncepció alkalmazását illetően.

Módszertan

A 2014 ősztől 2016 áprilisáig készített 30, átlagosan másfél órás interjú megfigyelések, számos, hosszú órákra nyúló informális beszélgetés és egy illusztratív kérdőíves kutatás egészítették ki. A 30 interjú 25 egyéni és 5 „follow up” interjúból állt, valamint a 25 interjú közül két interjú 2–3 fős minifókuszcsoportban valósította meg az interjúzást végző kutató (H. Á.). A legfiatalabb interjúalany 21 éves, a legidősebb 60 éves volt, az interjúk többségét 25 és 45 év közötti hangszeres zenészekkel, egy kivételtől eltekintve férfiakkal végeztük. Az interjúk férfi túlsúlya ugyan jól tükrözi az erősen maskulin közeg genderviszonyait, a többségében énekesnőként jelenlévő jazz-zenészek nézőpontjait informális beszélgetések alapján vontuk be az elemzésbe, igaz a társadalmi nemi viszonyok kérdésköre így is viszonylag marginális szempontként szerepel a kutatásban. Fő kutatási egységeink jazz-zenészek voltak, rajtuk kívül nem zenész (road, szervező) informátorok is fontos szerepet játszottak az információszerezésben. Az etnográfiai tapasztalatokról (megfigyelés, beszélgetések stb.) terepnaplók készültek. Mivel a jazz-zenész kategóriája korántsem egyértelmű, röviden összefoglalásra kerül, hogy milyen szempontok szerint konceptualizáltuk a kutatás alanyait.

Howard Becker a szakdolgozatában (1951) a tánczenész (*dance musician*) kifejezést használja a jazz-zenészekre, mert a vendéglátóhelyeken, ahol játszottak, sokszor képességeiknek nem megfelelő színvonalú tánczenét is kellett játszani, nem csak a magasabb művészi értéket képviselő (és a laikus közönség számára nehezebben fogyasztható) jazzt. Ami azt illeti, tisztán jazz-zenét luxus volt játszani, és sokszor most is az, ami miatt a jazz-zenésznek esztétikai kompromisszumokat kell hoznia (Becker és Faulkner 2009). Becker és Faulkner, a nagy presztízsű jazzmuzsikus szerzőpáros néhány éve megjelent közös monográfiájukban a (2009) Perrenoud-tól átvett *musicos* kifejezés (2007) mellett kötelezik el magukat, melyet angolra *ordinary musiciannak* fordítanak, ami magyarul annyit tesz: 'hétköznapi zenész'. Ennek oka esetükben egyértelmű: olyan zenészeket hívnak hétköznapi zenészeknek, akik számos stílusban képesek játszani és a piac elvárásainak megfelelően nem csak a jazz műfajában vállalnak fellépést vagy ad hoc jellegű vendéglátós haknit. A hétköznapi zenész fogalmával álláspontjuk szerint a zenészek tág körét kívánják megragadni, és tudatosan azokról írnak, akik jazz-zenési képzettséggel számos műfajban is játszanak a megélhetés érdekében. Definíciójuk tehát valós és széles körű zenei/munkavállalói praxisból indul ki.

Mi azonban a jazz-zenész vagy jazzmuzsikus kifejezéseket használjuk, mert ugyan a budapesti szcénában is rendkívül sokszínű megélhetési stratégiákat definiálhatunk, egészen a „híg”, „piaci” vagy „technokrata” jazztól a kortárs avantgárd szabad zenéig, kutatásunk fókuszpontjában a legitim jazz-zenész definíciójának konstrukciója áll. Az interjúalanyok és jazz-zenészek többsége a tanulmányozott szcénán belül leginkább a mainstreamhez köthető irányzatokat játszik, oktat és hangszerel. Ezenkívül tudatosan elhatárolják magukat a mainstream jazz képzettséggel (konzervatórium, zeneakadémia) nem rendelkező „hétköznapi zenészektől”: a leginkább populáris, „híg jazzt” játszó zenészek túlnyomó többsége is konzervatóriumot és/vagy zeneakadémiát végzett személy, és ha a műfaj valamely határterületén is érvényesül, azt tipikus esetben pl. populáris számok jazzes hangszerelése által teszi, és nem tánczene által. Tehát saját, specializált, jazzhez köthető tudástókéjét kamatoztatja, konvertálja anyagi profikra.

A szcéna különböző csoportjaival az interjúzást végző kutató (H. Á.) a csoporthoz való viszonyának megfelelően periferikus, félperiferikus és mint a belső kör tagja volt jelen. Mivel

az interjúzás – s így a kutatás – eredményeit nagymértékben befolyásolja az interjúkat végző kutató pozíciója, beágyazódása a szcénába, indokoltnak véljük elhagyni a többes számot néhány bekezdés erejéig, hogy a terepmunkát végző kutató szemszögéből bemutassuk, milyen etnográfiai elemek egészítették ki a manuálisan kódolt 30 interjút, s ezek milyen jelentőséggel bírnak.

Az interjúzás kezdetekor csupán egy sajátos körre nyílt rálátásom, melyet jellemzően a Jazz Tanszékre járó vagy frissen végzett zenészek, zenész (gitáros, bőgős, szaxofonos) barátaim alkottak, és akik mint informátorok a szcena különböző köreihez segítettek a személyes hozzáférést. Így egyrészt hólabdamódszerrel, másrészt informátorok ajánlása alapján kerültek kiválasztásra a zenészek, ügyelve arra, hogy a lehető legszínesebb zenei stílusokban alkotó (free jazz, mainstream), intézményekhez köthető (Jazz Tanszék, Magyar Jazz Szövetség), valamint etnikai és generációs csoportokkal sikerüljön interjút készíteni.²⁵ Az interjúszituációkon kívül többször nyílt lehetőség ad hoc jellegű „minifókuszcsoportok” létrehozására is, melyekben jazz-zenészek vitatták meg kutatási kérdéseinket, sokszor megfélemlítve arról, hogy a társalgást a kutató egyébként töretlen, „füllel jegyzetelő” figyelme kíséri.

Másfél év alatt magam is bejárom az utat, amit – Thorton (1995) fogalmát továbbgondolva – szubkulturális tőkefelhalmozásnak tekinthetünk. Ennek a sajátos tőkefelhalmozási folyamatnak tapasztalataim alapján két fázisát különböztetem meg. Egyrészt az általános szakaszt, melynek során az alapvető nemzetközi és hazai referenciákkal ismerkedtem meg és sajátítottam el nyelvi kódokat (pl. zenei közegben bevett roma kifejezéseket, szlengeket), zenei szakzsargont, továbbá általános tudást a budapesti jazzéletéről. A fellépőhelyek,²⁶ személyzet (csaposok, de még biztonsági őrök és roadok is) és a legkülönbözőbb stílust képviselő muzsikosok ismerete legalább olyan szinten, hogy milyen hangszeren és formációban játszanak, nagyban növelte a kutatói pozícióm elfogadását, és bennfentességet kölcsönözött az időben és tematikusan strukturált interjúk légkörének. A másik, előrehaladottabb szakasznak azt nevezem, amikor a budapesti jazzszcénán belüli különböző csoportok sajátosságairól is információt szereztem, melyet tudatosan használtam fel annak érdekében, hogy ne csak elfogadják, *de tétellel bírónak* is tekintsék a kutatást. E belső információknak kifejezetten nagy hasznát vettem, amikor különböző okoknál fogva a tervezett egy-másfél óra helyett kevesebb idő állt rendelkezésre, pl. koncertek előtt vagy koncertek szüneteiben. E sokkal finomabb ismereteknek az elsajátítása azt jelentette, hogy nem csupán általános problémákra (megélhetés, stílusok közti különbségek, a roma jazz sajátossága stb.) fókuszáltam az interjúk során, de az egyes körök, sőt egyes zenészek számára egzisztenciális tétellel bíró kérdésekről is autentikus módon tudtam beszélgetést kezdeményezni, fenntartani, ami sokkal inkább a jazzszcena belső viszonyait ismerő „belső” kérdező pozícióját jelentette.

25 A szcénával való „ismerkedés” során az első fél évben a hólabdamódszer, majd a szakértői kiválasztás dominált.

26 A komoly- és könnyűzene csúcsintézményén, a Művészetek Palotáján kívül, ahol hangulat- és alkalmi koncerteken van jelen a műfaj, a Budapest Jazz Club (BJC), a Budapest Music Center (BMC) jazzklubja, az Opus Jazzklub és a Fonó a három, talán legnagyobb presztízsű fővárosi hely, ahol a műfaj képviseli magát. Kisebb, kifejezetten jazzkávézókon kívül, mint a Ráday utcában található Jederman és If kávézók és a szabadabb zenei műfajoknak, a szabad zenének és free jazznek is alkalmanként teret adó Lumen Kávézót, Kék Ló bárt, Mika Tivadar Mulatót, Lámpást és Aurorát és a Szimplát érdemes megemlíteni. Ezenkívül számos étteremben és kávézóban van jelen a műfaj, teret adva – leginkább háttérzenét nyújtó – ad hoc formációknak, hakniknak (Központ, Hadik stb.). A fenti felsorolás nem teljes, és a kutatás kezdete óta természetesen változhattak a fellépőhelyek.

Egy roma származású kulcsinformátor egyenesen akkor tekintett egyenrangú beszélgető-partnerének, mikor tételesen tudtam a (roma) zenészek rokonsági viszonyait, sőt e rokonsági és baráti kapcsolatok rendszerváltás előtti gyökereit! A hónapok során pedig ugyanaz a nagy köztiszteletnek örvendő, a szakmában évtizedek óta tevékenykedő, ahhoz rokoni szálakkal is kötődő illető már szemrehányást tett, ha kihagytam egy koncertet. E kulcsinformátorral való ismeretség dinamizmusa jól szemlélteti a zeneileg kvázi dilettáns (hobbigitáros) szociológus emancipációs történetét; avagy hogyan lett egy a különböző koncerteken fel-felbukkanó, sejtelmesen jegyzetelő, fel nem ismert árnyból egy felismert valaki, akinek bizonyos körök megnyílnak, akit befogadnak, sőt egyesek azóta barátjuknak tekintenek.

A nagyjából másfél órára tervezett interjút szervező vázlat három fő strukturális egységből állt. Az első szekcióban a hangsúly a zenei tanulmányokon és a Zeneakadémia kapcsolatszerzésben betöltött szerepén volt, valamint a fontosabb zenei referenciák kérdésén, melyek a zenei identitáskonstrukciók részét képezték. A második rész a jam sessionök és a muzikusok közti kollektív interakció kérdéseit járta körül. Ez utóbbi kiemelten fontosnak bizonyult, mert a jam sessionök külsőre demokratikus (Becker 2010) világa mögött hierarchikus viszonyok húzódnak meg, s e téma a kutatásunk fontos tárgyát alkotta. Végül, az utolsó szekcióban, mikorra már – ha szerencsénk volt – kialakult egyfajta kölcsönös bizalom kutató és interjúalany közt, a szcénát megosztó törésvonalakra kérdeztünk rá. A legfontosabb rétegképző dimenziók a „stílus”, „generáció”, „etnikum”, „befutottság”, „jazz és klasszikus zene viszonya”, „elismertség”, „nők helyzetével kapcsolatos attitűdök”, „presztízs”, valamint a „megélhetés és művészi önmegvalósítás lehetőségeinek különbözőségeiből származó feszültségek és konfliktusok” voltak. A kutatás jellegeből (erősen szubjektív, kvalitatív adatok) fakadó módszertani problémákat (részreahajlás, egyoldalúság) egyrészt a kiválasztás fent leírt, diverz, szakértői logikája orvosolta, másrészt az alkalmazott elemzési módszer maga, mely a következő interjúrészletekből is látszó, a szcénában jelenlévő párhuzamos, sokszor ellentétes valóságkonstrukciókra tudatosan reflektált.

Nem nagyon vannak átfedések, (...) mindenki szidja a másikat, ezáltal igazolja magát, ezért nem tudok ebbe belemenni, nem tudom az igazságot.

Ezek az emberek nem kommunikálnak, ez a magyar benne, hibásak a képek egymásról, teljesen, prekoncepciók és előítéletek vezérelnek minden egyes gondolatot.

A kulturális fogyasztással kapcsolatos szakirodalom módszertani tanácsait megszívlelve (Bourdieu 1984; Peterson 2005) nem csak a referenciákról szerepeltek kérdések, de a diszpreferenciákról is, vagyis arról, hogy a kérdezett muzikusok milyen irányzatokkal és kikkel *szemben* azonosítják magukat.²⁷ Így pontosabb képet kaphattunk arról, hogy a különböző pozíciójú zenészek mennyire alkotnak konszonáns képet a szcénáról és melyek a szcénát megosztó vitatott kérdések. Egyúttal a konfliktusos területek feltárására is lehetőség nyílt, melyekhez a szcéná különböző pozíciói (eltérő generációs és gazdasági háttérrel bíró, különböző stílusokhoz köthető zenészek) különböző előjellel és eltérő intenzitással, de feltétlen *viszonyulnak*. Leegyszerűsítve, kutatásunk a jazzszcéná szerkezetét a különbö-

²⁷ Mert „*ízlés dolgában... minden elhatározás tagadás; az ízlés talán elsősorban és leginkább ellenszenv*”. A fordítás Peterson (2005: 264) alapján az angol szövegből saját: H. Á. Lásd még: DeVeaux (2017: 17).

zók pozíciók „viszonyulásainak” logikája alapján igyekszik megragadni és modellezni. Összességében a budapesti jazzszcéna szerkezetének kvalitatív modellezése során kevésbé volt hangsúlyos elem a tartalmi állítások „igazságának” értékelése (pl.: ki számít jó zenésznek, a free zenészek hangszertudása, a mainstream jazzt játszó roma zenészek ízlésének megítélése, stb.), mint a különböző *viszonyulások és percepciók terének feltérképezése*. Így az egymásról alkotott „hibás képek” összefüggéseiben értelmezhető, melyekből kirajzolódnak a szcéna dinamizmusát és szerkezetét alkotó főbb oppozíciók. Mivel egy-egy azonosított kör megítélését nagyban befolyásolhatja a csoporthoz tartozó egy-egy ember habitusa, akár a valós zenei kvalitásoktól teljesen függetlenül – *„annyira kicsi a közeg, hogy egy-egy személyiség sokat árt”* – igyekeztünk valamely szóban forgó csoportról több forrásból információt nyerni, hogy megtudjuk, valóban a körről van-e szó vagy az adott kör egy tagjának provokatív, extrém megnyilvánulásáról.

Kvalitatív kutatásunkat az interjúk tanulságai alapján kérdőíves vizsgálattal is kiegészítettük, melyet a Zeneakadémia Jazz Tanszékének²⁸ hallgatóival készítettünk 2016. március–áprilisban.²⁹ Célunk ezzel elsősorban oksági összefüggések feltárása helyett a jazzszcénába belépő vagy belépni szándékozó fiatalok attitűdjeinek megismerése volt. Bár a kérdőíves technika nem teszi lehetővé, hogy az interjúzáshoz hasonló mélységig megismerjük a hallgatók véleményét, ily módon jóval több zenésztől tudtunk adatot szerezni, noha – források híján – így sem reprezentatív módon. Az interjúvázat tematikája alapján készült kérdőíves felvétel során többek közt arra kerestük a választ, hogy a hallgatók, a maguk sajátos, frissen belépő pozíciójukból, vajon hasonlóan látják-e a jazztársadalom helyzetét, mint a kvalitatív vizsgálatban részt vett profi zenészek.³⁰ Emellett arra is kíváncsiak voltunk, hogy milyen háttérrel bírnak azok a kérdezettek, akik a jazz-zenész pályát választják. A nemzetközi irodalomból megtudhattuk, hogy Nagy-Britanniában rendelkezik a jazz egyfajta osztálydimenzióval, azaz csak a módosabb középosztálybeli családok gyermekei engedhetik meg maguknak, hogy ezt a pályát válasszák, Amerikában viszont nem tapasztalható ez a jelenség. A kérdőív tehát abban is segít minket, hogy megtudjuk, Magyarországon hogyan fest a műfaj osztályháttere.

A kutatás során rögzített hatalmas információmennyiség Havas Ádám disszertációján kívül legalább 2-3 tanulmányban kerül majd elemzésre, melyek közül most az illusztratív jellegű kérdőíves kutatásunk tapasztalatait publikáljuk. A kérdőívben foglalt témafelvetéseink és a kapott válaszok reményeink szerint kellő háttérrel biztosítanak a kvalitatív mélyelemzések (Havas 2017a) kontextualizálásához.

A kérdőíves kutatás eredményei

Mint említettük, korlátozott erőforrásaink miatt nem volt lehetőségünk arra, hogy megfelelő elemszámú reprezentatív mintával dolgozzunk, így illusztratív, feltáró jellegű kvantitatív

28 A továbbiakban „Tanszak” vagy egyszerűen „Zak”.

29 A lehetőségért külön köszönet illeti Binder Károly tanszékvezetőt és Friedrich Károly tanár urat.

30 Ez a határ természetesen több esetben elmosódik; aktív, profi formációk tagjai közül is járnak a Tanszakra, pl. Párniczky András vagy Bille Gergő és mások.

elemzésünket csupán két budapesti intézményben végzett kérdőíves kutatásra alapozzuk.³¹ Ezt végig szem előtt tartottuk, így a kérdőívekkel nem a statisztikailag szignifikáns oksági összefüggések kimutatását céloztuk, hanem azt, hogy betekintést nyerjünk a szcénába frissen belépő vagy csak belépni készülő fiatalok percepciójába azt a közeget illetően, melyben maguk is különböző pozíciók betöltésére vállalkoznak mint diákok és egyetemi hallgatók. Az ő esetükben úgy gondoltuk, fontosabb, hogy minél több ember véleményét megismerjük, mint az, hogy minél mélyebben megismerjük egy adott véleményt,³² ezért döntöttünk úgy, hogy a kvalitatív, mélyinterjú kutatást kérdőívezéssel egészítjük ki, és ahol ezek alapján tendenciózus összefüggéseket állapítunk meg, ott nemzetközi kontextusba is ágyazzuk azokat. A következőkben a társadalmi háttér, a gazdasági és művészeti célok között feszülő konfliktus, a műfajon belüli distinkciók és az etnikai dimenzió kérdéskörét érintjük.

A kérdőívet 37 ember töltötte ki, közülük 10 nő és 27 férfi, 12 az ETÚD Zenei Konzervatórium, 25 pedig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem hallgatója. Az átlagéletkor 25 év, a legfiatalabb válaszadó 20, a legidősebb 41 éves. Szinte mindegyikük Budapesten él, a válaszadók majdnem fele ott is született. Hárman vannak, akik a hangszer mellett énekelnek is, és szintén hárman, akik csak énekelnek. Mind a hatan nők. A megkérdezettek több mint egyharmadának volt zenész a családjában.

A jazz-zenészek társadalmi háttérét tekintve nagy kérdés volt, hogy a magyar szcéná inkább az Umney és Kretsos (2015) által leírt angolhoz hasonlít, amelyben belépési korlátként tekinthetünk a középosztályi háttérre, hiszen a család anyagi támogatása nélkül szinte lehetetlen jazz-zenésszé válni, vagy pedig a Dowd és Pinheiro (2013) által bemutatott amerikaihoz, ahol bárkiből lehet jazz-zenész. Az önbesoroláson alapuló osztály-hovatartozást tekintve úgy tűnik, hogy a diákok dominánsan középosztályi háttérrel rendelkeznek mindkét intézményben, a válaszadók között egyetlen ember van, aki a munkásosztályhoz sorolta magát. Ez arra utal, hogy a magyar jazzszcéná ebből a szempontból inkább az angolhoz, nem pedig az amerikaihoz hasonlít. A megkérdezettek szüleinek iskolai végzettsége is ugyanezt sugallja, hiszen mind az édesanyák, mind pedig az apák esetében 50% feletti a felsőfokú végzettségük aránya, ami jóval meghaladja a társadalom egészében megfigyelhető arányt.

Térjünk át a művészi és gazdasági érvényesülés konfliktusának témakörére. A válaszadók túlnyomó többsége úgy érzi, hogy az intézmény, amelyben tanul, biztosítja számára a megfelelő szintű zenei felkészültség elsajátítását, egybehangzó vélemény volt azonban az is, hogy egy jazz-zenésznek a zenei felkészültségen kívül szüksége van egyéb kompetenciákra is. Ezen a területen azonban már korántsem tökéletes a képzőintézmények megítélése. A diákok egyharmada nem érzi, hogy az iskola elősegítené számára a megfelelő szakmai kapcsolatok kialakítását, és csak körülbelül egyötödük érzi úgy, hogy az intézmény bármilyen mértékben fejleszti az anyagi siker eléréséhez szükséges képességeit. A két intézmény esetében hasonló mintázatot figyelhetünk meg, azonban meg kell említenünk, hogy a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanulói minden szempont esetében rosszabb értékelést adtak, mint az ETÚD diákjai.

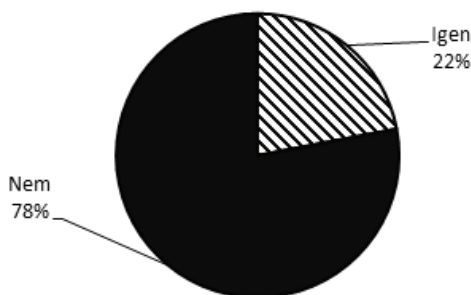
31 Az ETÚD Zeneiskola és Zeneművészeti Szakközépiskola és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz Tantervén végeztünk kérdőíves kutatást, tehát a zenei képzés középszintű (ETÚD) és felsőfokú (Liszt) intézményeiben.

32 Kutatásunk kvalitatív dimenzióját a budapesti jazzszcéná kollektív reprezentációjáról és a free-mainstream jazz ellentétéről lásd bővebben Havasnál (2017a).

1-2. ábra. A megkérdezettek véleménye a kizárólag fellépésből való megéléssel kapcsolatban



Úgy gondolja, hogy a tanulmányai után meg fog tudni élni kizárólag fellépésekből

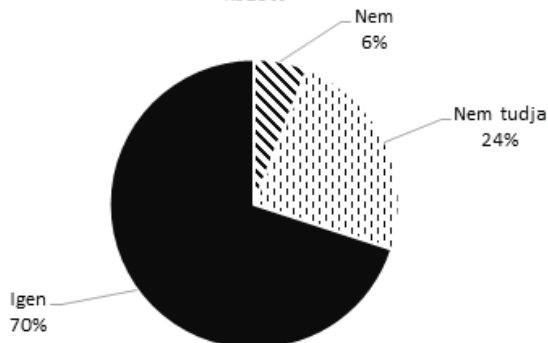


A megkérdezettek egybehangzóan úgy gondolják, hogy a jazz-zenészek között csak egy szűk réteg van, amely képes kizárólag a fellépésekből megélni, azonban a megkérdezettek körülből egyötöde úgy véli, hogy tanulmányai elvégzése után ő maga ehhez a szerencsés kisebbséghez fog tartozni (1-2. ábra).

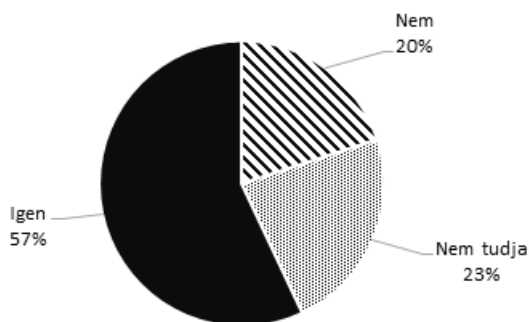
Tapasztalataik szerint a jazz-zenészek jellemzően egyéb, zenéhez kötődő munkákat vállalnak, hogy fenntartsák magukat, olyan munkákat, mint például a tanítás, színházi zenélés vagy hangolás. Amikor a diákok a saját megélhetésükről nyilatkoztak, ennél jóval sokszínűbb kép tárult elénk, és kisebbségben vannak az olyan tevékenységek, amelyek a zenéhez kötődnek. Ellenben megemlítik például a modellkedést, az adminisztratív munkát vagy éppen a gyerekfelügyelést, de biztonsági őr is szerepel a válaszok között. Hasonló különbséget figyelhetünk meg annál a kérdésnél, amely azt firtatja, hogy van-e konfliktus a művészi önmegvalósítás és az anyagi siker között (3-4. ábra). Az általános kérdésnél szinte mindenki úgy gondolja, hogy fennáll ez a konfliktus, a saját életével kapcsolatban viszont a megkérdezettek egyötöde nem érzi ezt.

3-4. ábra. A megkérdezettek véleménye a művészi önmegvalósítás és az anyagi siker közötti konfliktusról

Egyetért a következő állítással: a jazz-zenészek esetében konfliktus van a művészi önmegvalósítás és az anyagi siker között



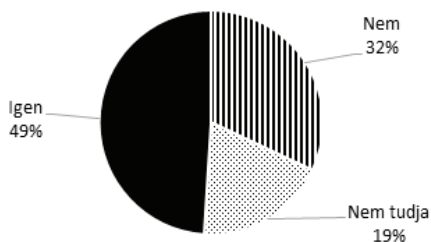
Tapasztalja-e a saját bőrén, hogy konfliktus van a művészi önmegvalósítás és az anyagi siker között



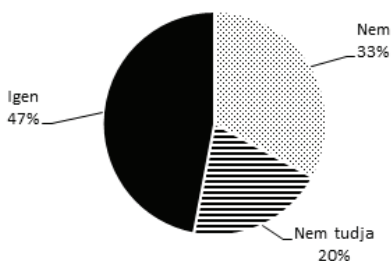
Az eddig említettektől eltérően a „művészi szempontból nem értékes” fellépésekkel kapcsolatban nagy az összhang az általános benyomás és a személyes tapasztalat között (5-6. ábra). A megkérdezettek körülbelül fele úgy gondolja, hogy természetes, ha egy jazz-zenész olyan fellépést is vállal, amelyet nem tart művészi szempontból értékesnek, szintén a megkérdezettek fele nyilatkozott úgy, hogy neki magának volt már szüksége arra, hogy ilyen fellépést elvállaljon, körülbelül egyharmaduk nyilatkozott úgy, hogy nem ért egyet az ilyen fellépések szükségességével, és szintén egyharmaduk érezte úgy, hogy neki személyesen nincs szüksége ilyen fellépésekre.

5-6. ábra. A megkérdezettek véleménye a művészi szempontból nem értékes fellépésekkel kapcsolatban

Egyetért a következő állítással: jazz-zenészként természetes, ha valaki olyan fellépéseket is vállal, amelyeket művészi szempontból nem tart értékesnek



Neki személy szerint szüksége van arra, hogy olyan fellépéseket is vállaljon, amelyeket művészi szempontból nem tart értékesnek



Arról is megkérdeztük a diákokat-hallgatókat, hogy milyen tényezők járulnak hozzá a művészi célok és az anyagi siker közötti konfliktushoz. A válaszadók körülbelül egyharmada gondolta úgy, hogy a konkurencia hozzájárul ehhez a konfliktushoz, felük gondolja ugyanazt a szakmán belüli összefogás hiányával kapcsolatban, abban pedig szinte kivétel nélkül egyetértenek, hogy az alacsony gázszi hozzájárul a konfliktushoz. Néhányan egyéb okokat is említettek, többen panaszkodtak a rajongóközönség alacsony létszámára, de felmerült a szakmai alázat hiánya is. A válaszadók többsége a siker kulcsának a jól működő marketinget tartja. Ezenkívül a válaszadók körülbelül negyede gondolja úgy, hogy a sikerhez professzionális háttérrel jó minőségű zenét kell alkotni, ugyanakkor nagyjából ugyanennyien nyilatkoztak úgy, hogy az igénytelen közönség megnyerésére alkalmas silány, egyszerű zene vezet a sikerhez.

A műfajon belüli distinkciók tekintetében az interjúk alapján azt a tanulságot vontuk le, hogy a legnagyobb szakadék a free és a mainstream jazzt játszóknak között húzódik. A kérdőívek kitöltői közül körülbelül a megkérdezettek fele említette a free-t mint jazzben belüli

irányzatot, valamivel kevesebben említették a mainstream kifejezést, azonban szinte mindenki említett a mainstreamhez tartozó szerkezeti-stiláris szempontokat, például a szvinget vagy a bebopot. Arra a kérdésre, hogy vannak-e egymással szembenálló irányzatok, a válaszadók negyede említette a free-mainstream ellentétet. A válaszok alapján általánosságban azt mondhatjuk, hogy a válaszadókhoz nem áll igazán közel a free jazz, mind a legsikeresebb előadókra vonatkozó, mind pedig a személyes kedvenc iránt érdeklődő kérdésnél szinte mindenki mainstream előadókat említett, és csak egy-két válaszadó nevezett meg free jazz zenészt, ahogy a műfajok esetében is csak ketten mondták, hogy a free áll közel hozzájuk – mindenki más mainstream műfajokat említett. Ehhez képest csak a válaszadók fele ért egyet a mainstream zenészek által hangoztatott jazz-zenész definícióval, miszerint csak azt nevezhetjük jazz-zenésznek, aki elsajátítja a '40-es évek Amerikájában kialakuló jazz-zenei „nyelvezetet”: a szvinges lüktetést, a kötött harmóniakör alapján kibontakoztatott sztenderdjátékot és elsajátította a jazzes frazeálást vagy előadásmódot. Ezzel szemben szinte mindenki egyetért azzal, hogy a jazz inkább a szabad önmegvalósításról szól, amit kifejezetten a free zenészek hangsúlyoznak.

A megkérdezettek szinte kivétel nélkül úgy gondolják, hogy létezik kimondottan „roma jazz”, azt azonban nem definiálták, hogy egy elkülöníthető stílust értenek-e a kategorizáció alatt vagy pusztán roma származású zenészeket. Ennél is fontosabb, hogy akik úgy gondolják, hogy létezik egy elit réteg a jazzen belül (ez nagyjából a válaszadók felét jelenti), túlnyomó részben a romákat nevezték meg elit csoportként, emellett sokan úgy nyilatkoztak, hogy bizonyos roma zenészeket egyfajta sztárkultusz övez. A megkérdezettek egy kisebb hányada nem szimpatizál ezzel a csoporttal, ők úgy gondolják, hogy a „roma kör” kirekesztő, elitista, és ellentétek vannak más csoportokkal.

Hivatkozott irodalom

- Becker, Howard (1951): The Professional Dance Musician and His Audience. *American Journal of Sociology* 57(2): 136–144.
- Becker, Howard (1974): Art As Collective Action. *American Sociological Review* 39(6): 767–776.
- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Oakland: University of California Press.
- Becker, Howard S. (2000): The Etiquette of Improvisation. *Mind, Culture and Activity* 7(3): 171–176.
- Becker, Howard S. és Róbert R. Faulkner (2009): „Do you know...?” *The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bennett, Andy (1999): Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology* 33(3): 599 – 617. (Magyarul: Szubkultúrák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolat újragondolása. *Replika* [53]: 127–143. Interneten: <http://replika.hu/system/files/archivum/replika%2053-08.pdf>.)
- Bennett, Andy (2000): *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*. London: Macmillan.
- Bennett, Andy (2004): Consolidating the Music Scenes Perspective. *Poetics* 32(3–4): 223–234.
- Bennett, Andy és Paul Hodkinson (szerk.) (2012): *Ageing and Youth Cultures. Music, Style and Identity*. Oxford: Berg.
- Bennett, Andy és Richard A. Peterson (2004): *Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Binder Károly (2011): Mélyebbre a gyökerekhez. *Népszabadság* (július 19.).
- Bottero, Wendy és Nick Crossley (2011): Worlds, Fields and Networks. Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations. *Cultural Sociology* 5(1): 99–119.
- Bourdieu, Pierre (1984 [1979]): *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.

- Bourdieu, Pierre (1995 [1992]): *The Rules of Art*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1999 [1983]): Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In *A társadalmi rétegződés kompozensei*. Angelusz Róbert (szerk.). Budapest: Új Mandátum, 156–177.
- Bourdieu, Pierre (2003 [1972]): *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buckner, Reginald és Steven Weiland (1991): *Jazz in Mind*. Detroit: Wayne State University Press.
- Budds, Michael J. (szerk.) (2002): *Jazz and the Germans. Essays on the Influence of „Hot” American Idioms on 20th Century German Music*. New York: Pendragon Press.
- Cohen, Stanley (1972): *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Oxford: Martin Robertson. (Magyarul részlet: Ifjú szörnyetegek. A modok és a rockerek meg teremtése. *Replika* [40]: 49–65. Interneten: http://replika.hu/system/files/archivum/replika_40-03_cohen.pdf.)
- Davis, John S. (2012): *Historical Dictionary of Jazz*. Lanham: Scarecrow Press.
- DeVeaux, Scott (2017 [1991]): A jazzhagyomány konstruálása: a jazz historiográfiája. *Replika* (101–102): 13–40.
- Pinhiero, Diogo L. és Timothy J. Dowd (2013): The Ties among the Notes. The Social Capital of Jazz Musicians in Three Metro Areas. *Work and Occupations* 40(4): 431–464.
- Finkelstein, Sidney (1948): *Jazz. A People's Music*. New York: Citadel.
- Frith, Simon (1981): *Sound Effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon.
- Gonda János (1965): *Jazz – Történet, elmélet, gyakorlat*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Gonda János (2004): *Jazzvilág*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Grazian, David (2008): The Jazzman's True Academy. *Ethnography, Artistic Work and the Chicago Blues Scene. Ethnologie française, nouvelle serie* 38(1): 49–57.
- Hall, Stuart és Tony Jefferson (1975): *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge.
- Havadi Gergő (2011): Doktrinerizmus, privilégiumok és szankciók a zenei életben. In *Zenei Hálózatok*. Tófalvy Tamás et al. (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 129–158.
- Havas Ádám (2017a): A szabadság dogmatizmusa és a dogmatizmus szabadsága. Különbségtételek rendszere a mainstream – free jazz dichotómiában. *Replika* (101–102): 169–196.
- Havas Ádám (2017b): *Szegény rokonok. A budapesti jazzszcéna konstrukciója*. (Doktori disszertáció, kéziratban, várható védés: 2017 ősz.) Budapest: Budapesti Corvinus Egyetem Szociológia Doktori Iskola.
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture. The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hebdige, Dick (1995 [1979]): A stílus mint célzatos kommunikáció. *Replika* (17–18): 181–200.
- Hesmondhalgh, David (2005): „Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above”. *Journal of Youth Studies* 8(1): 21–40.
- Hesmondhalgh, David és Sarah Baker (2011): *Creative Labour. Media Work in Three Cultural Industries*. New York: Routledge.
- Holbrook, Morris (2010): „Do You Know...?” The Jazz Repertoire in Action. *Contemporary Sociology* 39(4): 442–444.
- Jávorszky Béla Sz. (1999): Vitatott magyar jazztörténet. *Népszabadság* (december 07.).
- Jávorszky Béla Sz. (2014): *A magyar jazz története*. Budapest: Kossuth.
- Kacsuk Zoltán (2005): Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. *Replika* (53): 91–110. Interneten: <http://replika.hu/en/system/files/archivum/replika%2053-06.pdf>.
- Kacsuk Zoltán (2015): *From Geek to Otaku Culture and Back Again The Role of Subcultural Clusters in the International Dissemination of Anime-Manga Culture as Seen through Hungarian Producers*. (Doktori Disszertáció.) Kyoto: Graduate School of Manga, Kyoto Seika University.
- Kahn-Harris, Keith (2007): *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Lewis, George H. (1992): Who Do You Love? The Dimensions of Musical Taste. In *Popular Music and Communication*. James Lull (szerk.). London: Sage, 134–151.
- Lopes, Paul (2000): Pierre Bourdieu's Fields of Cultural Production. A Case Study of Jazz. In *Fieldwork in Culture*. Nicholas Brown és Szemán Imre (szerk.). Lanham: Rowman & Littlefield, 165–186.
- Malecz Attila (1981): *A jazz Magyarországon*. Budapest: TK.
- Malecz Attila (1987): *Zenei ízlés Magyarországon*. Budapest: TK.
- Nicholson, Stuart (2005): *Is Jazz Dead? Or Has It Moved to a New Address*. New York: Routledge.
- Macdonald, Raymond és Graeme Wilson (2005): Musical Identities of Professional Jazz Musicians. A Focus Group Investigation. *Psychology of Music* 33(4): 395–417.
- McIntyre, Morris H. (2001): *How to Develop Audiences for Jazz*. (Kutatási jelentés az Arts Council of England számára.) Interneten: <http://www.creativenorthyorkshire.com/documents/DevAudJazz1.pdf> (letöltve: 2017. február 6.).

- McKay George (2005): *Circular Breathing. The Cultural Politics of Jazz in Britain*. Durham, NC: Duke University Press.
- Peretti, Burton W. (1993): The Jazz Studies Renaissance *American Studies* 34(1): 139–149.
- Pernye András (1964): *A jazz*. Budapest: Gondolat.
- Perrenoud, Marc (2007): *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Párizs: La Découverte.
- Richard A. Peterson és Roger M. Kern (1996): Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore. *American Sociological Review* 61(5): 900–907.
- Prior, Nick (2011): Critique and Renewal in the Sociology of Music. Bourdieu and Beyond *Cultural Sociology* 5(1): 121–138.
- Rechniewski, Peter (2008): The Permanent Underground. Australian Contemporary Jazz in the New Millennium. *Platform Papers. Quarterly Essays on the Performing Arts* (16): 1–59.
- Retkes Attila (2012): *A modern magyar jazz születése és fogadtatása (1962–1964)*. (Előadás szerkesztett változata, elhangzott 2012. november 29-én.)
- Sági Matild (2010): Kulturális szegmentáció: „mindenevők”, „válogatósak”, „egysíkúak” és „nélkülözők”? Az „omnivore-univore” modell alkalmazhatósága Magyarországon. In *Társadalmi Riport 2010*. Kolosi Tamás és Tóth István György (szerk.). Budapest: TÁRKI: 288 – 311. Interneten: http://www.tarsadalomkutatas.hu/kkk.php?TPUBL-A-922/publikaciok/tpubl_a_922.pdf.
- Shanks, Barry (1988): *Transgressing the Boundaries of a Rock 'N' Roll Community*. (Konferencia-előadás, First Joint Conference of IASPM-Canada and IASPM USA, Yale University, 1988. október 1.)
- Simon Géza G. (1990): *A magyar jazz 1945–1990. Történeti vázlat*. Budapest – Pécs: Jazzbarátok kiskönyvtára 2.
- Simon Géza G. (1999): *Magyar jazztörténet*. Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság.
- Straw, Will (1991): Systems of Articulation Logics of Change. Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 5(3): 368–388.
- Szabó Réka (2014): *Kortárs magyar jazz. Egy kulturális színtér feltérképezése a résztvevők tekintetével*. (MA-szakközlő.) Budapest: BME TK.
- Szeverényi Erzsébet (1980): A Dália. Magyar jazz 1962–1964. In *Zenetudományi Dolgozatok*. Berlász Melinda és Domokos Mária (szerk.). Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 335–344.
- Thornton, Sarah (1995): *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. London: Wesleyan University.
- Toynbee, Jason et al. (szerk.) (2014): *Black British Jazz. Routes, Ownership and Performance*. Farnham: Ashgate.
- Turi Gábor (1983): *Azt mondom: Jazz*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Umney, Charles és Lefteris Kretsos (2013): Creative Labour and Collective Interaction. The Working Lives of Young Jazz Musicians in London. *Work Employment & Society* 28(4): 571–588.
- Umney, Charles és Lefteris Kretsos (2015): „That’s the Experience”: Passion, Work Precarity, and Life Transitions Among London Jazz Musicians. *Work Employment & Society* 42(3): 313–334.
- Von Eschen, Penny M. (2004): *Satchmo Blows Up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.
- Weinstein, Deena (2000): *Heavy Metal. The Music and its Culture*. Boston: Da Capo.
- Zipernovszky Kornél (2015): Az európai jazz kialakulása és néhány jellegzetes előadója. In *A jazz évszázada*. Kerekes György és Pallai Péter (szerk.). Budapest: Fidelio, 485–517.
- Zipernovszky Kornél (2017): „Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni.” A cigány zenészek megvédi a magyar nemzeti kultúrát. *Replika* (101–102): 67–87.

Havas Ádám

A szabadság dogmatizmusa és a dogmatizmus szabadsága

Különbségtételek rendszere a mainstream-free jazz dichotómiában

*(...) Egy versnek nem jelentenie kell, de léteznie;
ha meg kell kérdezned, mi a jazz, sohasem fogod megtudni.*

Clifford Geertz¹

Bevezetés

„Sértettség”, „harag”, „görcsök”, „frusztráció”, „posvány”, „klikkesedés”, „átjárhatatlanság”, „önigazolás”, „sokrétűség”, „előítélet”, „kompenzálás”, „elégedetlenség” – néhány, nagyrészt negatív visszatérő motívum, mellyel a különböző generációba tartozó és stílusokat képviselő interjúalanyok jellemezték a magyar jazz színterét. A jazzszcénával kapcsolatos negatív felhangok – a tanulmány részét nem képező egyéni motívumokon kívül – a magyar jazz történeti fejlődésének sajátosságaival, a megélhetési stratégiák és karrierutak alakulásával, a piaci és intézményes körülményekkel, valamint a zenészek körében „klikknek” vagy „szek-tának” nevezett csoportok közti esztétikai ellentétekkel vannak összefüggésben. A dolgozat a magyar jazzszcéna² e negatív percepciójának, „rossz közérzetének” strukturális alapját igyekszik megragadni a most részletesen ismertetett szempontok szerint.

¹ Az idézet (Geertz 1976: 1) a szerző fordítása – H. Á.

² Ahogy a továbbiakban kifejtésre kerül, a magyar jazzszíntér viszonyainak elemzése során következetesen az erőter kifejezést alkalmazom. Az erőter mellett stilisztikai okokból a színtér és szcéna szinonimákat is használom.

Jelen tanulmányban a 2014 őszén indult, elsősorban kvalitatív interjúkra és önreflexív megfigyelésekre épülő szociológiai jazzkutatás³ egyik legsajátosabb és leginkább releváns problémakörének értelmezésére vállalkozom: a free és mainstream jazz ellentét szerepének részletes elemzésére a budapesti jazzszcéna rétegződésében (Havas és Ser 2017). Az erőtér általános bemutatását a két irányzat műfaj történeti kontextualizálása követi, majd a jazzszíntér rétegződését erőteljesen meghatározó különbségtétel rendszerének különböző zenei identitásokkal, esztétikai elvekkel, társadalmi beágyazódással és megélhetési stratégiákkal összefüggő jelentéstartalmait vizsgálom. A dolgozat amellet érvel, hogy az alapopozíció legfontosabb aspektusait összegző, az 1. táblázatban összefoglalt ellentétpárok kreálta értelmezési mező rendszerszinten képes megragadni a budapesti jazzszcénát átható legitimitásharcok fő tétjeit és dinamizmusát.

Az empirikus kutatás elméleti újítása a *szimultán esztétikai hierarchizálódás* fogalmának bevezetése, mely a mezőelmélet azon alapvetését törekszik differenciálni, miszerint a kulturális hierarchia kialakulását kölcsönösen kizáró – gazdasági és szimbolikus – felszentelési elvek határozzák meg (Banks 2007; Hesmondhalgh 2006; Varriale 2014). A kutatás alapján a presztízs konstrukciójában – az autonómia és heteronómia erői mellett – a mainstream és free jazz ellentétében megragadható párhuzamos hierarchizálódási rendszer meghatározóbb. A későbbiekben kifejtett fő érveim a fogalom érvényességét illetően: a két esztétikát ideologikus módon képviselő csoportok egymástól való (szinte) teljes elzárkózása, a köreikbe történő belépés magasan megvont, eltérő elveken alapuló adói, és a kommersz jazz éltélése mindkét fő csoport részéről. Mindezek fényében elmondható, hogy a magyar jazzszcéna olyan elemzése, amely csupán a gazdasági és szimbolikus profitok dimenzióit venné alapul, átsiklana a pozíciószerezéseket leginkább meghatározó dimenzió, mely meglátásom szerint a két, opozíciós logika mentén szerveződő alerőtér dichotómiájában foglalt strukturált ellentétekben ölt testet. A most közölt tanulmány öt főbb gyengeséggel rendelkezik. A vizsgált pozíciók történeti kialakulását terjedelem és erőforrások hiányában mellőzöm, csak a már meglévő történeti-szociológiai munkákat (pl. Havadi 2011) emelem be az elemzés horizontjába, főképp az egyes zenészcsoportok identitásképző zenei referenciái kapcsán. Az elemzés során az egyik pólushoz sem sorolható köztes pozíciók, zenei irányzatok és „kevert stílusok”⁴ valamelyest háttérbe szorulnak, mert meglátásom szerint az ideáltípusok konstruált alapdichotómia kijelölte erőtér van döntő hatással a lehetséges pozíciószerezésekre a szcénában. A zenészek pozíciószerezéseinek komplex, intézményekhez köthető dimenzióját, beleértve a képzőhelyek struktúráját és hierarchiáját, a fellépőhelyek tipizálását és az online médiareprezentációt, az alapdichotómia tárgyalása során csak érintőlegesen kezelem, továbbá az erőteljesen maskulin erőtér gendervizonyait sem tárgyalom.⁵ Végül az egyes irányzatokhoz

3 A kutatás során idáig – az 5 „follow up” interjút nem számítva – 25, átlagosan másfél óráig tartó interjút készítettem, így közel 40 órányi interjú átiratát készítettem el eltérő zenei irányzatot képviselő, generációt és származást tekintve különböző jazz-zenészekkel. A 25 interjú közül két interjú 2-3 fős minifókuszcsoportban valósítottam meg. A legfiatalabb interjúalany 21 éves, a legidősebb 60 éves volt, az interjúk többségét 25 és 45 éves hangszeres zenészekkel végeztem. A mélyinterjúkat önreflexív terepmegfigyelések, informális beszélgetések és egy illusztratív kérdőíves kutatás (N=37) egészítette ki. A kérdőíveket az Etüd Konzervatóriumban és a Zeneakadémia Jazz Tanszékén töltöttem ki, fiatal jazz-zenészekkel és Ser Ádámmal közösen elemeztem (Havas és Ser 2017). Jelen tanulmány főképp az interjúk és a terepkutatás elemzésére épül. A kutatás részletes módszertani és elméleti háttéréről lásd: Havas és Ser (2017).

4 Pl. az etno, crossover, jazzrock, valamint az elektronikus zenei irányzatok és jazz szintézisen alapuló irányzatok tartoznak ide.

5 A jazz-zenészek többsége férfi, a nők néhány kivételtől eltekintve énekesként vannak jelen a szcénában.

tartozó zenészek tökekombinációinak szerkezetét is az elvárhatónál felületesebben érintem. Ez utóbbinak az interjúkészítéssel kapcsolatos praktikus okai vannak. A családi, társadalmi háttérrel kapcsolatos elmélyült adatszerzésre idő hiányában (kb. 25 perctől másfél órás interjúk) nem minden esetben volt lehetőség, a különböző irányzatokhoz tartozó zenészek osztályhátterének mélyebb feltárására „follow up” interjúkban kerül majd sor. Reményeim szerint a tanulmány a fenti, reflexíven kezelt hátrányaival együtt is érvényes képet nyújt a színtér rétegződésének lényegét alkotó ki- és elsajátítási harcok tétjeiről és természetéről.

A centrum-periféria viszonyok területi és szimbolikus dimenziói

A zene és közösség viszonyait különböző szempontok szerint teoretizáló, sokszor ellentmondásokkal terhelt (Hesmondhalgh 2005) rivalizáló kultúraszociológiai koncepciók (mező, művészvilág, szcena, szubkultúra, neotörzs, milliő, műfaj stb.) alkalmazási lehetőségeinek külön tárgyalását a budapesti jazzszcenára vonatkozóan terjedelmi okokból mellőzöm.⁶ Helyette a magyar színtér mélyvalóságára nagyon is jellemző pozíciók ki- és elsajátításáért vívott harcok logikáját leginkább megvilágító mezőelmélet (Bourdieu 1993, 1995 [1992]; Maanen 2005) fogalmi hálójára támaszkodom, kiegészítve az empirikus szubkultúra- és szcénakutatások (pl. Bryson 1996; Hodgkinson 2002; Kahn-Harris 2007) tapasztalatai nyomán létrejött olyan koncepciókkal – „szubkultúra ideálja” (Hodgkinson 2002: 76) vagy „szimbolikus kirekesztés” (Bryson 1996: 887) –, melyek a vizsgált színtér rétegződésével kapcsolatban is relevanciával bírnak. A szcena viszonyait tárgyaló elemzés során tudatosan az erőter fogalma mellett kötelezem el magam, mert a terminus utal a mezőelmélet relációs logikájára, s egyúttal nyitott a résztvevő megfigyelésből fakadó mikroszituációk finomságának antropológiai sűrű leírására és a beckeriánus (1982) megközelítésben hangsúlyos kooperációs szempontokra is. A mezőelmélet konfliktuselméleti megközelítéséből egyrészt a szimbolikus és gazdasági profitok kijelölte erőterben folyó legitimációs harcok logikáját megragadó komplex fogalmi hálót veszem át, másrészt azt a már említett relációs szemléletet, mely tudatosan reflektál arra, hogy a kutató által osztályozott csoportok – esetünkben a free és mainstream zenészek – egyben sajátos habitusok (kognitív, percepció és értékelési sémák) mentén osztályozó és típusalkotó csoportok is egyben. Ebben az elméleti keretben tehát a zenészek pozíciószerzéseinek alapelvei értelmezhetők az oppozíciós logika mentén szerveződő racionalizálási stratégiák alapján, melyek tipizálására a dolgozatban tesztes kísérletet.

Kis túlzással – és szerénytelenséggel – magyarországi jazzkutatásnak is betudható a munkánk, mert a zeneiskolai hálózat országos kiterjedése ellenére Kodály országában a fesztiválóktól eltekintve szinte csak budapesti jazzszcenáról beszélhetünk. Számos interjúalany maga is Pécsről, Miskolcra és más magyar és határon túli városok zeneiskolaiból érkezett a fővárosba, ahol szinte kivétel nélkül az egyik felsőfokú képzést jelentő jazztanszakra⁷ jelentkezett. A hazai és nemzetközi hírvú muzsikások is túlnyomórészt a fővárosban élnek. Az erőteret tipikusan „belterjesnek” írják le, mely szerintük „Budapest-táblákkal van szegélyezve”,

6 A most bevezetett fogalmi újítás, a szimultán esztétikai hierarchizálódás részletes elméleti megalapozására a 2017-ben elkészülő disszertációmban vállalkozom. Az elméleti háttér jelenleginél részletesebb kifejtését lásd: Havas és Ser (2017).

7 A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz Tanszékét a hallgatói szleng „jazztanszaknak”, „tanszaknak” és „zaknak” is hívja. A dolgozatban is használt „tanszak” tehát a Jazz Tanszékét jelöli, noha más felsőoktatási intézményekben, pl. a Kodolányi János Főiskolán is van jazzt oktató Művészeti Tanszék.

utalva arra, hogy intenzív jazzélet csak a fővárosban van. A szintér rétegződését megragadó kérdésem kapcsán (hol húzhatók meg a határok, kik tartoznak bele, vannak-e átjárások a szcénát alkotó csoportok közt) abszolút konszenzust a jazz és klasszikus zenei tanszékek és tagozatok közti infrastrukturális és elhelyezkedésbeli alárendelt viszonyon, valamint Budapest dominanciáján túl magának a közösségnek az erősen szegmentált, „klikkekbe tömörült”, konfliktusokkal átszótt természetével kapcsolatban tapasztaltam.

Számszerűsítve, a szcénát pár száz fős kemény mag alkotja,⁸ melynek tagjai kölcsönösen (fel)ismerik egymást, és saját vagy ad hoc (hakni)formációkkal⁹ legalább havonta fellépnek néhány alkalommal az eltérő presztízzsel bíró fellépőhelyek valamelyikén. A rendszeresen fellépő centrális ágenseket leszámítva az erőter perifériáját alkotó zenészek már egy jóval kevésbé megfogható kört alkotnak. A „peremhez” tartoznak tipikusan pl. az „old timer”, big band zenészek közül azok, akik nem játszanak kisebb, aktív jazzformációkban, és azok a – többnyire jazz-szakképesítéssel (konzervatórium, zeneakadémia) rendelkező – zenészek, akik főleg populárisabb és alkalmazott műfajokban tevékenykednek. A big band (zenekarvezetőtől, zenészektől és repertoártól függően), a roma jazz esztétikai konstrukciója és főként a free jazz megítélése tipikus „vítás területeknek” számítanak a jazz-zenészek szemszögéből. A szcénában jelenlévő klasszifikációs sémák és legitimációs konfliktusok elemzése előtt azonban az alapdichotómia, a mainstream és a free jazz főbb műfaji jellemzőit mutatom be.

Műfaj történeti kitérő

Mainstream¹⁰ jazznek a '40-es évekre kialakuló irányzatot nevezzük, mely leginkább a műfajt akkor forradalmasító Charlie Parkerhez és a holdudvarába tartozó zenészekhez köthető. Parker rövid munkásságában forrott ki ugyanis paradigmásmzerűen a '40-es évek második felére teret nyitó bebop stílus,¹¹ melynek ismerete és elsajátítása azóta a legtöbb jazzt oktató intézményben kötelező alapként szerepel. Akik később el-elszakadtak a beboptól, újításukat sokszor a mainstream jazz nyelvét adó bebop és swing kanonizált szabályaival összefüggésben határozták meg.¹² Leegyszerűsítve – és kvalitatív elemzésünket tekintve elégedő is – egy alapvetően az afrikai és európai hatásokra az afroamerikaiak által Amerikában kialakított zenei nyelvről, előadásmódról van szó, mely a '40-es évekre egyre inkább eltávolodott

8 A BMC jazz-zenei adatbázisában 701 fő szerepel egészen az 1910-es születésüektől kezdve, azonban adminisztratív okok folytán számos zenészt – közülük néhány interjúalanyt – nem találni benne, több zenész pedig már nem tekinthető aktívnek. Az interjúk alapján készült hozzáfetőlegesen 200-as becslés egybecseng az informálisan megkérdezett zenészek percepciójával is, ami fontosabb információ számunkra, mint a zenei adatbázis klasszifikációs elveinek interpretálása.

9 Képzett zenészek alkalmi formációja, a jellemzően rendezvényeken, bárókban és éttermekben zenélést nevezik hakni- vagy session zenélésnek. Ez is lehet nagyon magas színvonalú.

10 Ugyan a tanulmány a kutatás tapasztalatai alapján a jazz-zenészek körében leginkább használatos *mainstream jazz* angol terminusát használja, a zenészek szóhasználatában ezt jelölik a 'középutas', 'fősodratú', 'sztemderdezős', 'tradicionális', 'szvinges', 'bebop' kifejezések is.

11 Az unalomig ismételt, a jazztudorok sokszor egymásnak ellentmondó zeneesztétikai jellemzései helyett (alterált akkordok használata, komplex harmóniák és akkordvezetés, virtuozitás, hangnem és tempó váltakozása stb.; vö. DeVeaux [1997]) Geertz fenti intelmeinek szellemében ajánlatos nem (csak) verbális úton közelíteni a stílushoz, és belehallgatni a „kötelező” alapokba; a vonatkozó korszakban pl. Charlie Parker vagy Dizzy Gillespie életművébe.

12 A free jazz ikonjának, Ornette Coleman albumcímei is tekinthetők ilyen kiáltványoknak, „The Shape of Jazz to Come” (1959) vagy „Free Jazz” (1961) – igaz, az előbbi jobbára a kiadó nyomására kapta programadó címét.

a populáris tánczenétől és a big band felállástól: bonyolultabb harmóniakra improvizáló, kisebb formációk jöttek létre. A szórakoztató, piaci igényekkel való részleges szakítás révén az '50-es évek második felétől kialakult a Lopes (2000) által modern jazzparadigmának nevezett, a populáris és klasszikus zene erőtereivel szemben relatív autonómiával bíró jazz által betöltött zenei pozíció, melynek – Lopes fogalmával élve – hibrid természete a populáris, kommersz és magas kulturális gyakorlatok sokszínűségéből ered.

Az '50-es évek végére kialakuló amerikai free jazz mozgalom már épp ez ellen a paradigma, esztétika vagy nyelv ellen lázadt (Rechniewski 2008: 22), melyet megreformált stílusjegyeinek tudatos dekonstruálásával vagy sok esetben továbbvitelével. A free jazznek – ahogy a mainstreamnek is – számos ága van; számunkra ugyancsak elégséges az amerikai és európai főirányzatok¹³ és azok regionális és nemzetállami sajátosságainak említése.¹⁴ A free és mainstream jazzen túl a 'szabad zene' kifejezés is magyarázatra szorul, mert a free jazzt alkotó zenészek többsége „szabad zenésznek” is hívja magát. A szcénában uralkodó közmegegyezés alapján a szabad zenészek alatt a mainstream zenei kánonnal tudatosan szembenálló kört értem, melynek tagjai a free jazz mellett a kortárs klasszikus zenéhez közelebb álló, teljesen szabad zenét is játszanak. A harmóniaköröktől el-elszakadó free jazzel (Jost 1994 [1974]) ellentétben itt a harmóniakörhöz való ragaszkodás teljesen megszűnik, valós idejű, spontán kompozícióban jön létre a zenei alkotás.

Sajnos a több szinten egymásba kapcsolódó, különféle irányzatokat beolvasztó két gyűjtőkategória magyarországi kialakulásáról terjedelmi okok folytán csak a főbb referenciák szintjén esik szó. A következő hosszabb idézet, szintetizáló jellege folytán, a téma szimbolikus „látletetének” is tekinthető, mert – nem kellő differenciáltsággal ugyan, de – jól illusztrálja a magyar jazzerőtér struktúráját meghatározó alappozíciót.

(...) Azt is lehetne mondani, hogy a magyarok és a cigányok, vagy a free és mainstream. Egyik sem igaz persze, mert nem csak magyarok, nem csak cigányok, nem csak free és mainstream... Annyira erős volt, hogy a két csoport ránézésre mennyire visel bizonyos jegyeket, mennyire definiálja magát már külsőleg, (...) azzal, hogyan viselkedik, és hogy láthatóan mennyire nem vegyül. *Ott lehetett azt érezni, hogy az alapproblematikája a magyar jazznek az, hogy mind a két csoport rettenetesen zárt (...). Pont ugyanannyira ítélik el, nézik le, zárják be a kapukat egymás előtt.*¹⁵ Nem gondolom az egyiket jobbnak, mint a másikat. Mindkettőt szeretem, tisztелеm, és látom a hibáit, azt gondolom, hogy az én alapdefiníciómmal [a jazz alapdefiníciójával – H. Á.] egyik sem összeegyeztethető, amennyiben annak lényege a nyitottság.

Az idézet magába foglalja a következőkben részletesen kifejtett viselkedésben, habitusokban, esztétikákban megjelenő fontosabb oppozíciókat. Egyúttal jól reprezentálja az alkalmazott megközelítés Bourdieu-tól kölcsönzött sommás módszertani alapvetését is: „egy jól konstruált egyedi eset megszűnik egyedi lenni” (Bourdieu és Wacquant 1992: 77). Témánkra vonatkoztatva az idézet tanulsága abban áll, hogy a fenti dichotómia részletes elemzése révén megragadható a szcénát alkotó főbb legitimációs elvek és konfliktusok rendszere, melyet az 1. táblázat foglal össze sematikusán.

13 Idetartoznak Lenny Tristano, Ornette Coleman, Thelonious Monk, Charles Mingus, Albert Ayler, a kései John Coltrane, Pharoah Sanders vagy Sun Ra. Európában az ECM és FMP kiadók esernyője alá tartozó ikonikus európai free jazz előadók, pl.: Peter Brötzmann, Peter Kowald vagy Alexander von Schlippenbach és zenésztársaik.

14 Magyarországon tipikusan a népzene, cigányzene, a nemzetközi és magyar – elsősorban a bartóki – klasszikus zene és különböző jazztradíciók fúzióját említhetjük, mint sajátos „nemzeti specifikumot”.

15 A köztölt interjúrészletekből a továbbiakban kurzíválom a kiemelten fontos részeket – H. Á.

1. táblázat. A budapesti jazzszíntér szerkezetét strukturáló oppozíciók

Az oppozíciók szempontjai	Mainstream jazz	Free jazz
1. Magyar referenciák	„Roma jazzelit” (Szakcsi Lakatos Béla, Ablakos Lakatos Dezső stb.)	Szabados és köre (Grencsó István, Geröly Tamás stb.)
2. Nemzetközi referenciák	Bach család, Charlie Parker, klasszikus és kortárs mainstream referenciák	Mainstream előadók free korszakai (Coltrane), kortárs klasszikus és avantgárd (Cage, Kurtág, Ligeti)
3. Koncerthelyszínek	Nagyobb, vegyes összetételű közönségnek, háttérzene is	Intimebb, kisebb klubok, homogénebb közönségnek
4. Szerkezeti elvek	Bebop, mainstream, szving	A bebop csak „elem”, eszköz
5. Technika (time, frazeálás)	Domináns	Domináns, a tempó kevésbé
6. Epigonizmus	Kevésbé pejoratív felhangok	Főbenjáró „bűn”, pejoratív
7. Zenei identitás	„Fanatikus”, professzionális jazzmuzsikus	Autonóm művész zenén túlmutatató ethosza
8. Jártasság a stílusokban	Multistiláris (mainstream, latin, free irányzatok professzionális ismerete)	Individualista
9. Esztétikai szempontok	„Tökéletesség”	„Tökéletlenség”, felfedezés
	Artikulált	Artikulálatlan
	Elvárasi horizont	Spontán kompozíció
	Idiomatikus	Mindkettő (szabad zene nem)
10. Belső kritika	Dogmatizmus	Dogmatizmus, szektásodás
11. Kívülről érkező kritika	Dogmatizmus, lekezelés, arisztokratizmus, öngigazolás	Dogmatizmus, provokáció, öncélúság, sznobizmus
12. A másik csoportot miként bírálják?	Nem valódi művészek	Hangszeres tudás hiánya
13. Az autentikusság kritériuma	Fanatizmus, kommunikáció, technika, tradíció, sound, time	Zenei kompetenciákon túlmenő „szellemi”, „spirituális” szempontok
14. Individualitás kifejeződése	„Sound”, „time”, (mainstream) esztétikán belül	Önmegvalósítás spontán kompozícióban

Magyar és nemzetközi referenciák

Rögtön az elemzés elején fontos kiemelni, hogy az 1. táblázatban szereplő ellentétpárok csupán a pozíciók terét, két ideáltipikus pólusát jelölik ki, a zenészek többsége valahol a táblázat

oppozíciói által kifejlesztett többpólusú, belső centrumokkal rendelkező erőterben helyezkedik el. Természetesen nem csak a free jazzhez vagy a fősodorhoz tartozó zenészek alkotják a tanulmányozott erőteret, hanem más, a művészi hitvallást, származást és generációt tekintve is vegyes összetételű zenészi csoportok, melyek cselekvési horizontját ugyanakkor a fenti ellentétpárok strukturálják. Az elemzés az erőter szerkezetéből és nem a pozíciók közti művészi „különbségeket megszüntető” statisztikai szemléletből indul ki, mely egyenlő súllyal értékeli az eltérő művészi pozíciókat (Bourdieu 1995 [1992]: 70), tehát reflektálatlanul hagyja a beszélő presztízsét és sajátos beágyazódását a szcénában. Ezért a fenti dichotómia által kijelölt erőter pozícióira az interjúértelmezés során folyamatosan reflektálok. A fejezetben tárgyalt alapoppozíció elemzése akkor is megállja a helyét, ha a free és szabad zenészek közössége országosan nem több néhány tucat zenésznél,¹⁶ mert az általuk képviselt esztétikai alapelvekhez a különböző stílusokat képviselő zenészek tipizálható stratégiák révén viszonyulnak. A táblázatban szereplő bináris oppozíciók statikus képét a benne felsorolt szempontok részletes elemzése teszi dinamikussá, és reményeim szerint az elemzés egyúttal jól láttatja az oppozíciórendszer strukturáló erejét.

A free-mainstream különbségtétel a magyar és nemzetközi referenciák közti tipizálható eltérésekben is megmutatkozik.¹⁷ A magyar jazzhagyományt illetően a tradicionálisabb jazzt játszó kör tagjai egyértelműen az államszocializmus időszakában meghatározó, első generációs roma származású mainstream jazz-zenész nemzedéket említik hivatkozási alapként: Ablakos Lakatos Dezsőt, Szakcsi Lakatos Bélát, Kőszegi Imrét. A nemzetközi előadók közül pedig a mainstream kánon ismert tagjait, Charlie Parkert, Dizzy Gillespie-t, Miles Davist stb. emelik ki – a hangsúlyok persze eltérnek valamelyest, attól függően, hogy az interjúalany milyen hangszeren játszik, de a zenei referenciák tipikusan a fentebb felsorolt jazzóriások zenekaraihoz köthetők. A magyar szabad zene profétáját, Szabados Györgyöt ez a kör csak nagyon elszórtan említi, ha mégis igen, legtöbbször a kutató témafelvetése kapcsán és nem zsigeri referenciaként, mint a fenti zenészeket, akikre sokszor bálványként tekintenek, akiket fetisizálnak, ami miatt egyesek egyenesen sértésnek veszik, ha kritizálják e mainstream panteon tagjait.

A free zenészek körében (a magukat szabad zenésznek vallók közül) viszont szinte kizárólag Szabados Györgyöt és körét tekintik magyar viszonyítási alapnak,¹⁸ a nemzetközi jazz klasszikusai közül pedig a meghatározó zenészek, pl. John Coltrane, Charles Mingus free jazz korszakainak jelentőségét hangsúlyozzák. A nemzetközi irányzatok közül erőteljes referenciaként vannak jelen a kortárs klasszikus zene (pl. John Cage, Steve Reich) és az európai free jazz (pl. Alexander Schlippenbach, Peter Brötzmann) képviselői is. Zenei identitásukban, tradíciófelfogásukban a nem zenei források is hangsúlyosak: témafelvetéseim kapcsán több

16 A magyar free jazz egyik meghatározó zenésze szerint kb. húszan számítanak a free szcéná alapemberének. Szabad zenét és free jazzt játszóknál többen is vannak, de abban nagyjából egyetértés van, hogy aki komolyan veszi és jól műveli, az néhány tucat, főleg Grensó István free jazz szaxofonos holdudvarába tartozó free zenész és más olyan autonóm, jelentős nemzetközi karrierrel is rendelkező művészek, mint Gadó Gábor vagy Szelevényi Ákos.

17 A fejezetben csak a fő jazzreferenciákra térek ki, a különböző klasszikus és populáris zenei referenciákat nem tárgyalom, mindössze megjegyzem, hogy a két csoport Bach- és Bartók-interpretációi is eltérő mintázatokat mutatnak eddigi, főként résztvevő megfigyelésből származó ismereteim fényében.

18 A magyar free jazzt játszóknál egyetlen személy, Szabados György köpönyegéből bújtak elő. Akik játszottak a műfajt vagy kísérleteztek vele (Dresch Mihály, Grensó István, Geröly Tamás, Baló István, Benkő Ákos, Tickmayer István, Binder Károly stb.) mind az ő „körébe” tartoztak.

free zenész utalt zenetudományi és esztétikai munkákra az interjúk alatt. A zenei hivatkozások tehát nem válnak el teljesen egymástól, mégis, a zenei identitásokkal mélyen összefüggő nemzetközi és magyar jazz-zenei hagyományokból mást tekintenek legitimációs alpnak.¹⁹

A free kör tagjai továbbá kiemelik, hogy a Zeneakadémia szinte teljesen kiírja a kánonból az olyan, számukra alapvető „újítókat”, mint pl. Albert Ayler vagy Sun Ra, illetve a fent is említett európai free jazz nagyjait. Körükben a párhuzamos akadémia visszatérő toposzként jelenik meg, mely egyértelműen utal az államilag elismert intézményes felszentelő apparátus, a Zeneakadémia Jazz Tanszéke és a formálisan (még)²⁰ nem intézményesült „eretnek” státuszú szabad zene ellentétére. Egy jazztanszakot végzett free zenész hangsúlyozza, hogy számára a „*legnagyobb iskola a Grencsó Kollektíva, hogyha meg kell nevezni, akkor nekem ez a tanszak*”.²¹

A tradícióhoz való viszony jelentéstartalmai: az újítás tradíciója és újítás a tradícióban

A különböző jazzdefiníciókhoz tartozó pozíciók terének modellezése során fontos annak vizsgálata, hogy a két csoport hagyománykonstrukciója vagy zenei identitással összefüggő hagyományértelmezései milyen legitimációs forrásokra támaszkodnak. A nemzetközi és magyar referenciák eloszlásának pusztá leírása után a hagyomány(ok)hoz fűződő viszonyrendszer jelentéstartalmainak konfliktusközpontú bemutatása a következő lépés annak érdekében, hogy megragadjuk a budapesti színtér rétegződésének alapelveit. A hagyományalkotás és alkalmazás a csoportokon belül és a csoportok közt is konfliktusos területnek számít, ezért az interjúrészletek interpretációja mellett tudatos módszertani elemként el- lenpontozom a különböző irányzatokhoz köthető zenészek azonos kérdésekkel kapcsolatos megnyilvánulásait.

A hagyományalkotással kapcsolatos alapellentét a tradíció konzervatív és progresszív értelmezéseinek és alkalmazásmódjainak különböző dimenzióiban jelenik meg. Míg a fősdorba tartozó jazzt játszó közeg az amerikai klasszikusok által lefektetett mainstream zenei nyelv „szentháromságát”: a (1) kötött harmóniára történő sztenderdjátéket, (2) szvinges lüktetést és (3) a frazeálást vagy előadásmódot tekinti követendő példaként, a szabad zenészek a hangsúlyt az újítás hagyományára, a *tradíció ellen való lázadás tradíciójára* helyezik, ahol nem egy-egy újító esztétikájának elsajátítását, de az innováció, az útkeresés sokszor kockázatos gesztusát tekintik alapvetésnek.

19 Egyik fő kortárs hivatkozási alap számukra Schlippenbach free jazz zongorista Monk's Casino című albuma (2005), mely Thelonious Monk (1917–1982) amerikai zongorista összes kompozíciójának feldolgozását tartalmazza. A „klasszikus” Monk-szerzemények free jazz interpretációja jelképezi a mainstream kánonhoz fűződő, a tanulmányban részletezett viszonyukat, amit az utánzás és interpretáció („*továbbvívés*”, „*saját nyelven való játék*” stb.) ellentéte ragad meg hitelesen.

20 Első alkalommal 2015-ben Szabados lakhelyén, Nagymaroson szervezett ADYTON Szabad Zene Műhely és Alkotó Együttlét (tábor) fontos intézményes fóruma a szabad zenei szcénának (Ráduly 2015).

21 A „párhuzamos tanszak” fogalmát és ellenalternatíváját említi az interjúrészletben hivatkozott Szabados örökségét továbbvívó Grencsó István is egy interjúban (Maloschik 2016): „*Szabados György megkeresett és elhívott a szeptettjébe. Na, akkor kezdődött az én jazziskolám...*” Beszédes, hogy maga Szabados sem vett részt semmilyen intézményes zeneoktatásban (Bognár 2016a: 12), és a kortárs szabad zenészek sokszor az akadémikus klasszikuszene- és jazzoktatás hiányosságainak tudják be a fiatalok egyre nagyobb érdeklődését a szabad zene irányába (Ráduly 2015).

A free jazzben olyannyira alapvető, kötött harmóniaköröktől való eltávolodásnak lényeges esztétikai aspektusai is vannak, amit a zenei referenciák interpretációja is jól jellemez. Egy free zenész rámutat arra, hogy a technikai különbségeken túl a fő distinkció mainstream és free jazz közt esztétikai jellegű, mert a free jazzben is vannak harmóniakörök. A lényeg szerint a „*tökéletesség és a tökéletlenség esztétikájának ellentéte, (...) a tökéletlenség esztétikája azt hangsúlyozza, hogy többet ér a kísérletezés, mert új dolgok szülehetnek meg*”. A közös referenciák, pl. Charlie Parker interpretációja során a free zenészek a radikális újítást hangsúlyozzák, nem az újító által megteremtett nyelv esztétikai sajátosságait:

Parker az avantgárd volt akkor, ezt felejtik el a mainstream zenészek. A hagyomány nagyon fontos, de ugyanazt csinálni, mint Parker, [annak] végképp semmi értelme. Semmi bajom a beboppal, *ma fel lehet használni a bebopot mint elemet.*

A mainstream esztétikájából a bebopnak „mint elemnek” a felhasználása – és nem abszolutizálása – jól láttatja a két „tábor” közti lényegi különbséget. Mainstream oldalról viszont Parker kapcsán az új zenei nyelv, a bebop megteremtésének és emancipálásának technikai, előadásmód-beli elemeit és a folytonosságot emelik ki, a hangsúlyt markánsan a korábbi ortodoxiak felforgatására helyező fenti idézettel szemben:

*Tiszteljük meg a történetünket, a Charlie Parkert... A legnagyobb újító, mindenki belőle jött. Elkezdtek modern harmóniakat játszani, elkezdett a jazz a modern művészet felé haladni, nem csak a tánc. (...) Játsszunk el egy Anthropologyt,²² *hallod, hogy mi jó és mi nem.**

A zenészcsaládból származó nagy presztízsű roma jazz-zenész fenti Parker-interpretációjában hangsúlyos elemként van jelen a szórakoztató tánczene („*nem csak a tánc*”) és a „modern művészet” oppozíciója, mely utóbbi, inkább a magaskultúrához sorolható státusza folytán, a fenti jazz-zenész zenei identitásnak is fontos, státuszképző eleme. A mainstream jazz definícióját radikálisan képviselő, tipikusan roma jazz-zenészekkel asszociált csoport jellemzője, hogy – az esetenként bevallottan fanatikusan képviselt – zenei professzionalizmuson alapuló identitásuk védelmében a köreikbe történő belépést magas szinten kodifikálják: a jazz egyedüli, megkerülhetetlen és hiteles megnyilvánulásának tételezett mainstream jazz-esztétika magas szintű elsajátítása részükről szükséges feltétele az elismerésnek, így az együtt játéknak. Visszatérő elem annak hangsúlyozása, hogy „*aki nem tud szvinget, meg bebopot játszani*”, azzal nem tudnak és – megfigyeléseim alapján – nem is akarnak együtt muzsikálni.²³

A fenti tradícióértelmezéssel szemben foglal állást a legtöbb free zenész, ahogy a következő idézet is szemlélteti, ahol már Bartók Béla a fő hivatkozási alap.

A jazz nekem egyvalamit jelent, és ez a progresszió. Egy olyan zenét jelent, ami most van. Ahogy Bartók mondta, megvan minden művészetnek a joga ahhoz, hogy előző művészetben gyökerezzen, de ez nem azt jelenti, hogy kötelessége is, és hogy pusztán ezért jó művészet lesz.

22 A '40-es évek második felében rögzített Parker-kompozíció (1990), melynek a harmóniaszerkezete – „*rhythm changes*” – kötelező alap mindenkinél, aki jazzt akar játszani.

23 A jazz-zenész definíciója konstrukcióját a mainstream csoport is problematikusnak érzékeli, erről tanúskodik a következő idézet is, melynek számos szinonim variánsával találkoztam az interjúk során: „*A legnagyobb probléma itt a fogalommal van. Itt most boldog-boldogtalan jazz-zenésznek hívja magát. A jazz, mások ezt lenézik, a bebop és a mainstream.*”

Az esztétikai kontinuitásnak a mainstream konzervatívizmusára jellemző ideáljával szemben a progressziót és innovációt hangsúlyozó free zenei identitásnak fontos része az epigonizmussal való erőteljes szembehelyezkedés. A free nézőpont markánsan jelen idejű, nem csak a kötött formáktól, de a tradíció látens és intézményes elvárásaitól is szabadnak láttatja magát. Tiszta esztétikát képviselő ethosza az egyediséget, innovációt és hitelességet kéri számon a „tradicionalista” mainstream zenészeken: „*írók esetében, ha nincs csaját nyelved, senki vagy, a zenében viszont ellubickolsz*”. Jellemzően úgy látják, hogy a mainstream zenészek túlhangsúlyozzák a jazz technikai oldalát, s ezáltal „*elveszítik a spiritualitást a zenéből*”, ami ellen „*a free jazz kínál alternatívát*”. A belépési adó számukra a zenei szempontok dimenzióján kívül konstruálódnak: a mainstream jazz elsajátítása által csak „*jazz-zenész leszel, de nem egy autonóm művész*”.

A mainstream esztétikát sokszor ideológiai, dogmatikus módon képviselő zenészek körében a free oldal epigonizmuskritikáját ugyanolyan intenzitással opponálják, mint a fenti free zenész az epigonizmust. Egy a mainstream esztétikája iránt elkötelezett, nagy presztízsű roma zenészekkel készített csoportos interjú során egyikük gúnyosan jegyzi meg, hogy szeretne Parker-epigonokat hallani, és szerinte már a nagy elődök szakmailag helytálló utánpótlása sem lebecsülendő, művészi szempontból alantas dolog. Szerinte a „*komoly harmóniákra történő improvizáció során*” bontakozik a zenei individualitás, ezért, mivel a free zenészek nem rendelkeznek olyan rutinnal és professzionalizmussal a mainstream jazzben, mint ők, nem is tekintik hitelesnek a zenei megnyilvánulásait. A következő, mainstream zenésztől származó idézet illusztrálja a zenei presztízs szempontjából fontos distinkciót a nagy újítók pusztá utánpótlása és az általuk lefektetett zenei nyelvre épülő improvizáció közt, mely utóbbiban teret nyer az alkotó individuum, aki autentikusságát, a kifejező nyelvi hasonlatnál maradvá, a „*mondatrészek*” hangsúlyozásából és a szerkezeti variációk végtelen lehetőségeiből nyeri, ami az egyéni hangzásvilágban (*sound*) és tempóban (*time*) is kifejeződik.

Ha jazzt játszol, eleve a fantáziádnak, kreatitásodnak, improvizációdnak nagyon komoly súlyt kell fektetnie arra, hogy *ne próbálj meg Charlie Parkert játszani (...), hanem próbáld magadat játszani.*

A „tradicionalista” és free közeget egyaránt erős kritikával illető, egyik pólushoz sem sorolható zenészek is hasonló dogmatizmuskritikát fogalmaznak meg a mainstream közösséggel szemben, mint a free zenészek – noha többségük a free zenészeket is tipikusan zárt és dogmatizmusra hajlamos csoportként írja le.²⁴

A zenei és ideológiai jelzők ellentéte utal arra, hogy az absztrakt jazzelméleti szabályok korántsem ártatlan alapelvei a jazz-zenészek közösségének, hanem önlegitimációs funkciót töltenek be, ahogy erre a bebop keletkezését tárgyaló pályadíjas²⁵ művében a téma kurrens kutatója, DeVeaux (1997) is rámutat. Így a fő referenciákhoz köthető esztétikák elsajátítása a jazzszcénában tökéként funkcionál, és meghatározza, hogy a különböző beágyazottságú zenészek hogyan érzékelik és egyúttal értékelik az illetőt. Egy fiatal, a mainstream jazzt épp

24 „Van az a vonal, [melynek tagjai] azt mondják, hogy amiben nem kézzelfogható módon van jelen a tradíció, már nem értékelhető. Én meg úgy látom, hogy ez egy borzalmas önátverés. A műfaj tradicionalista vonala maga alatt vágja a fát. Pontosan azért, mert nem zenei, hanem valamilyen elvi, ideológiai alapokra helyezi”. „Vannak, akik a jazz hagyományaira építik a zenéjüket, ez egy nézőpont. A másik pedig, hogy a jazz az, ami mindent magába olvaszt.”

25 Egyéb nagy presztízsű szakmai díjak mellett a '98-as American Book Award nyertese is.

elsajátító zenész pl. arról számol be, hogy egy jam sessionön nem feltétlenül szerencsés a mainstream panteon bizonyos előadóit – pl. Miles Davist – kritizálni, mert a tipikusan romákkal azonosított „szélsőségesen ideologikus” mainstream zenészek adott esetben ezt sértnesnek is vehetik: „azért nem vernének meg, de akár még ilyet is mondanának, hogy »nem csoda, hogy itt tartasz«, ha Davist kritizálsz”. A Davis-kompozíciók ismerete alaptudásnak, belépési adónak tekinthető, jelen esetben a mainstream jazzt játszó körébe, egyúttal a szimbolikus kirekesztés instrumentumaként is szolgál.

A szociológiai vagy tudományos mező működéséhez hasonlóan – ahol a szakmai autoritásokhoz köthető nagy elméletek és iskolák egymás kölcsönös delegitimációját is ellátják (Bourdieu 1991) –, ahhoz homológ módon, a mainstream és free irányzatok *ideológiai* konstrukciói is hasonló funkcióval bírnak. A magát szabad zenészként pozicionáló szerző, Pozsár Máté (2016a) *Jazzelmélet* című tankönyve²⁶ fontos állomása lehet a progresszív free esztétika emancipációjának is. Az „összegző-korrigáló” jazzelmélet tankönyv formában történő objektívalódásával olyan újabb pozíció íródik az erőteret szervező relációk univerzumába, mely intézményesíti a kanonizálódott-uniformizált tradicionális esztétika és a mainstream kánonból is sokat merítő progresszív jazzelmélet-oktatás oppozícióját.

A mainstream körre utaló alcím, az „Újítás a tradícióban” azért kifejező, mert az önmagukat is határozottan ide soroló zenészek – akik így korántsem a kutató önkényes klasszifikációja alapján sorolhatók e csoportba – szinte teljesen azonos kategóriákkal konstruálják meg zenei identitásukat, mint a free zenészek, csak egy zártabb esztétikai paradigmán belül. A szcénában használatos fogalmak univerzuma: az „epigonizmus”, „önmagad játszása”, „kreativitás”, „improvizáció” más-más jelentéssel bírnak az erőter különböző pozíciói számára, tehát *a zenei identitások konstrukciója során nem a kategóriák, hanem a pozíciókhoz köthető alkalmazásmódjaik különböznek*. A fentieket összegezve, a mainstream és free zenészek nézőpontjait visszaadó interjúrészetek és kritikák lényege megragadható a *tradicionalista-progresszív, múltközponitú-jelen idejű, ideologikus-esztétikai és ortodox-újító* ellentétpárok révén.²⁷

A szimultán esztétikai hierarchia strukturális alapja

A kutatás jelen szakaszában is körvonalazódnak alapvető különbségek a mainstream és free csoportok társadalmi beágyazódásával kapcsolatban, amit a szimultán esztétikai hierarchia strukturális alapjának tekintek, és a korlátozott információmennyiség okán itt csak érzékeltetni tudok. A free és mainstream jazz társadalmi beágyazódása a most bemutatott oppozíciónál

26 A könyv (Pozsár 2016a) az amerikai, európai és magyar zeneelméletek integratív megközelítése mellett a „sok szempontból használhatatlan” (Pozsár 2016b) mainstream magyar jazzelmélet-oktatás kritikáját adja, pl. új fogalmak bevezetése révén (*heptatónia, quartia*).

27 Az intézményes zeneoktatással asszociált „technokrata” versus szabad zenész szembenállásának toposza már a ’80-as években jelen volt Magyarországon: „[A jazztanszakon a nyolcvanas évek elején] *semmi mást nem ismeretek el, csak a bebopot és a swinges lüktetést. A többi utálatos dolog volt a számukra. Egyszer elvittem a tanszakra egy kompozícióm: »Ez óriási, Sanyika, gyönyörű! – mondták. – De nem ér semmit, mert nem jazz!«.* Zenei szakmunkásképzés folyt, ahol az improvizációkat mint klasszikus motívumokat másolták. Példaképpen Szabados. Minden általa eljátszott hang tartalmazza azt az igazságot, amit egy magyar zenész Bartók óta kimondott, illetve leüthetett a billentyűn. A jazz magyarságáért más nem sokat tett. (...) Amatőr vagyok, nem profi, nem játszom hat zenekarban, nem ebből próbálok megélni, tehát szabad vagyok!” (Libisch, idézi Havadi 2011: 153).

sokkal finomabb szövetű és differenciáltabb,²⁸ viszont a dolgozat témáját adó ideáltipikusan konstruált alapproblematika társadalmi vázát meggyőződésem szerint jól láttatja.

A korábbi fejezetekből kiderült, hogy a két irányzat képviselői egyrészt eltérő referenciákat jelölnek meg (akár ugyanazon zenész életútjából más tartanak fontosnak), másrészt a közös jazzhagyományt is különbözően interpretálják, melyet fentebb a Parker-interpretációk kontrasztja is illusztrált. A mainstream közeg jellemzően az amerikai mainstream kánont és roma jazz elitet emeli ki, míg a szabad zenészek köre az amerikai és európai free jazz és kortárs avantgárd mellett kihagyhatatlan referenciaként egyértelműen a magyar szabad zene alapító prófétáját, Szabados Györgyöt. Mivel a két irányzat magyarországi genezise kapcsán nehéz nem észrevenni néhány meghatározó, szociológiailag releváns különbséget, a következőkben elsősorban a magyar alappreferenciák eltérő társadalmi beágyazottságára világítok rá néhány illusztratív interjúrészet segítségével.

Az orvos végzettségű, keresztény középosztályból származó Szabados a free jazzt játszó körében egyfajta iskolaalapító totális értelmiségi váteszként reprezentálódik: a korszakban ő a par excellence párhuzamos tanszak, akinek esztétikai-ontológia elvei kínálják követői számára az alternatívát a free nézőpontból ortodox mainstream jazzel szemben, de a zenén túl is, egyfajta autentikus művészi léthez. A „*félíg-meddig muzsikuscsaládból való*” Szabados (Szigeti 2015: 7)²⁹ zenei munkássága mellett költeményeket szerez, esztétikai írásokat, elemzéseket is közöl, valamint saját kompozícióiban is explicit módon jelen vannak egyetemes társművészeti utalások.³⁰ Lakhelyén, Nagymaroson, a visegrádi vár és a Dunakanyar közvetlen szomszédságában, a körülötte csoportosuló nem csak zenész értelmiségi körrel folytatott beszélgetései során adta elő nagy ívű gondolatait a világrendszeréről, mellette lakást tartott fent a II. kerületben, ami térszimbolikáját tekintve is ellentétes társadalmi miliőre vall az első generációs, számára kortárs roma származású jazz-zenészek belpesti miliőjétől.³¹

Itt külön nem részletezett kulturális, politikai és piaci trendekkel összefüggő okoknál fogva a két világháború közt teret hódító új nyugati stílus, a jazz ellen a magyar zenekultúra

28 A Szabados-kör és a kortárs free szcéna társadalmi hátterének kifejtésére a disszertációmban vállalkozom (Havas 2017), mely egyúttal az ebben a fejezetben csupán felvázolt szimultán esztétikai hierarchia strukturális alapjainak részletesebb kifejtését is adja. Az alábbi fejezet további, reflexíven kezelt hiányossága, hogy az államszocializmus időszakában (is) meghatározó középosztálybeli, meghatározó intézményes pozíciókat is betöltő nem roma származású mainstream zenészeket, az iskolaalapító Gonda Jánost (Havas és Ser 2017), Friedrich Károlyt, Vukán Györgyöt stb. terjedelmi korlátok miatt itt kihagyom az elemzés fókuszából.

29 „*Anyám Zeneakadémiát végzett énekesnő volt, majd később énektanár lett. (...) Már a háború előtt a Kodály által kezdeményezett zeneoktatási módszer szerint tanított, úgyhogy mi otthon zeneileg is anyanyelvi környezetben éltünk. Miután anyám továbbra is énekel – mint kórustag a Budapesti Kórusban, majd az akkori Székesfővárosi Énekkarban –, így gyerekfejjel sok világhírű karmester környezetében forgolódtam. (...) Otthon a családban is szalonzenei élet folyt, ami azt jelentette, hogy szinte mindig zenével voltunk körülveve*” (Boda és Fülöp 2015: 7).

30 Pl. A *zarándokok tánca a cédrusfánál Libanonban* című Szabados-darabot Csontváry ihlette, illetve az 1965-ös *Esküvőhöz* Szabados a World Press sajtófotó-pályázatán első díjas, azonos című Fejes László-képet választotta albumborítóként (2002 [1965]). Mindez jól példázza a társművészeti referenciák tudatos beemelését a művészeti praxisba (1. és 2. kép a mellékletben). Ha közelebbről szemügyre vesszük kortárs free zenészek albumait, találhatóunk bennük zenészekről származó verseket, írásokat, töredékeket (pl. Gadó Gábor 2008-as *Byzantium*, vagy Grecsó István 2014-ben megjelent *Síkvidék* című albumai). A free jazz paradigmában a társművészetek felé való tudatos nyitás is szimbolizálja az autonóm művész zenén túllévélő ethoszának és a professzionális mainstream zenész ideáljának ellentétét.

31 A fejezethez Hadas Miklóssal folytatott beszélgetéseimet is felhasználtam, aki Szabados körének tagjaként autentikus információkkal gazdagította a kutatásomat.

nevében még kollektíve fellépő (Zipernovszky 2015, 2017), szórakoztató cigányzenét játszó urbánus muzsikugeneráció leszármazottjainak egy meghatározó csoportja³² a '60-as évektől már mainstream jazzt kezdett el játszani. A muzsikuscsaládból származó mainstream jazzt játszó roma zenészek egy jelentős részére jellemző, hogy szövevényes rokoni viszonyain túl azonos környéken is szocializálódott, esetenként akár több zenészcsalád lakott egy bérházban. A VIII. kerületi „Mátyás teret” interjúkban, informális beszélgetésekben is kultikus helyként emlegetik, ahol az ezt az első nemzedéket követő – és a kortárs jazzélet elismert tagjainak jelentékeny részét adó – generáció tagjai is rendszeresen találkoztak egymással,³³ ahogy arra Oláh Kálmán zongorista utal egy interjúban, melyben kifejti, hogy „A jazz nyilván a Mátyás téren jött, futballozás közben” (Maloschik 2002), ahol sok jazz-zenéssel volt alkalma találkozni, így a műfajt már fiatalon megismerhette. Ferenczi Gábor (1994) Trio Midnight zenekarról (Oláh Kálmán, Balázs Elemér, Egri János) készített dokumentumfilmjének néhány interjúrésze a társadalmi beágyazódás témája szempontjából is tanulságos, pl. amikor a nemzetközi sikereket is aratott roma származású dobos, Balázs Elemér – magát népzeneésznek (sic!) aposztrofáló – édesapja beszél fia pályafutásának kezdetéről:

A Béláékkal egy udvarban laktunk, a Szakcsiékkal. Az Elemér 3 éves korában, amit hallott a rádióban tánczenéket, már dobolt rá, meg énekelt. (...) A feleségem testvérének a lakodalma volt és együtt játszottunk a Bélával. Említettem neki a fiamat, mondom, hallgasd már meg, Béla, hogy mit szólna hozzá, mert (...) nagyon tehetséges, és akkor szolt az Elemérnek, az meg egy asztalon elkezdett dobolni, de ugyanúgy kihagyta neki a szólókat (...), akkor, hát, elájult rajta, mert rendszeren periódusra dobolt (...) és akkor még nem ismerte a dobot.

Az interjúrészt szintetizálja a kapcsolathálók szerepének fontosságát, a közeg térbeli elhelyezkedését és a generációk közti mobilitást, ami a szórakoztató zenéről a mainstream jazzre történő generációs váltásban nyilvánul meg, ezért ebben az értelemben a fenti interjúrészt korántsem egy partikuláris pályáivra, hanem egy tendenciára utal, és szorosan összefügg a romák által – de korántsem csak általuk – professzionális szinten űzött mainstream jazz ideologikus, zenei identitással összefüggő jelentéstartalmaival. Az alapvetően szubaltern pozícióban lévő társadalmi csoport, a cigányság – jellemzően urbánus – elitjét képező muzsikuscigány-réteg egy generációs váltás során már nem a szülők által – sokszor évtizedek, évszázadok óta – művelt szórakoztató, „kávéházi” zenét, hanem a magas kulturális áthallásokkal jellemezhető, az amerikai feketék társadalmi emancipációjával is szorosan összefüggő mainstream jazzt kezdték el életvitelszerűen játszani.³⁴ Ez a generációk közti mo-

32 Az első generációs jazz-zenészek közül a teljesség igénye nélkül Szakcsi Lakatos Béla, Pecek Géza, Ablakos Lakatos Dezső, de a középgenerációba tartozók közül is sokan (esetenként évszázadokra visszavezethetően) zenészcsaládok leszármazottjai, pl. Oláh Kálmán, Balázs Elemér, Egri János, Snétberger Ferenc, akiknek gyermekei már szintén elismert jazz-zenészek (Oláh Krisztián, Ifj. Egri János stb.).

33 Lásd Jávorszky *A magyar jazz története* „Progresszió és mainstream” című fejezetének (1999: 128–170) vonatkozó részét.

34 A kép persze itt is jócskán árnyalható, Szabados Esküvő című albumán (1975) Kőszegi Imre dobol, Kathy-Horváth Lajos hegedül, akik inkább a mainstream zenészek körében tekinthetők hivatkozási alapnak. A kortárs szcénát tekintve a Balázs Elemér Quartet közreműködésével létrejövő *Contemporary Gregorian* (2005) album, vagy Oláh Kálmán klasszikus zenét és jazzt ötvöző (crossover) nemzetközi sikereket is arató kompozíciói (2001) tanúsítják arról, hogy a tipikusan roma mainstream zenészeknek titulált kör is nyitott más zenei irányzatok – noha kevésbé a kortárs avantgárd – felé.

bilitási jelenség érthetővé teszi, hogy miért kiemelten fontos számukra a mainstream jazz tradícióhoz való ragaszkodás, szemben a jellemzően free jazzt játszó közzeggel, kiknek a társadalmi háttérét e tanulmány keretei közt még nem elemzem.³⁵

A fenti, korántsem kellő differenciáltsággal ábrázolt strukturális háttér nyomán az a későbbiekben árnyalandó munkahipotézis fogalmazható meg, hogy az össztársadalmilag kevésbé integrálódott társadalmi csoportok – esetünkben a mainstream jazzt játszó romák – számára fontosabb az ortodoxiához és tradícióhoz való ragaszkodás, mert számukra ez státuszképző elem, ami nem csak a jazz-zenében, de a szélesebb társadalmi erőterben is legitimációt biztosít. Az alapvetően középosztálybeli, polgári-értelmiségi háttérű free közzegében a tradíció követése kevésbé fontos önlegitimációs elem, ezért kifejezőeszközeik is részben eltérnek a mainstream zenészekétől, pl. a társzművészetek és kortárs avantgárd zene irányába való ars poeticusan vállalt nyitottság által. A fentiek értelmében a két irányzathoz tartozó zenészek eltérő osztályháttérük révén inkorporálódott tartós diszpozíciók vagy habitusok folytán töltenek be eltérő pozíciókat a vizsgált erőterben, melyben ezáltal a szcéna többi zenészének megnyilvánulásai is jelentéssel bíró, klasszifikálható típusokat alkotnak.

Az állítás prizmái és a szabadság dogmatizmusa

A fejezet Ráduly és Bognár Szabadosról folytatott beszélgetése címének („*Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell*”) kontextualizálásaként is tekinthető (Bognár 2016a, 2016b, 2017). E kontextualizálásban a „szabadság dogmatizmusa” a fenti beszélgetés címében jelzett free jazzes esztétika tipikus külső kritikájára (1. táblázat, 11. sor) utal, mely szerint ezen irányzatot öncélúság jellemzi, s – a szabadosi intenciókkal ellentétben – nem tud túllépni a tagadás tagadásán. A magyar szabadzenei tradíció kapcsán kihagyhatatlan a kortárs magyar jazz-zenei erőter rétegződését is alapvetően meghatározó, a Szabados által megteremtett pozíció néhány alapelvére reflektálni. A '60-as évektől Szabados munkásságában testet öltő normarendszer és esztétika legalább négy szintet foglal magába. Megjelenik (1) az amerikai mainstream és free jazz opozíciója,³⁶ (2) a bartóki hagyományból örökölt aszimmetrikus ritmusok (Turi 1991) és a népzenei elemekből táplálkozó „parlando-rubato” előadásmód sajátosan magyar, szabadosi szintézise és az amerikai free jazz ellentéte, (3) a technokrata jazz-zenész és az autonóm művész szembenállása, (4) valamint a zene szféráján ugyancsak túllépő, egyfajta civilizációs-filozófiai diskurzus megteremtése, mely már a szabadság, nemzet, teremtés, rítus, egyetemesség és szakralitás fogalmak transzcendentális dimenziójába tartozik, és amelynek kifejtéséhez a zene volt számára a legalkalmasabb médium – ami így nem öncél.

Ő nem jazz-zenészként viszonyult a zenéhez, hanem a gondolkodó, a zenét is a gondolkodásába építő emberként kereste a kapcsolatot a szakralitáshoz, a teljességhez, és a jazzben megtalálta azt a zenei formát, amely ezt a világlátást kifejezhette (Bognár 2016a: 14).

35 A magyar free jazz megteremtője, Szabados György, a „keresztény középosztály” tagja, követői – legalábbis a zenészeket tekintve – jellemzően nem fővárosi születésű, vegyes társadalmi összetételű művészek. A nem reprezentatív kérdőíves kutatásunkban a válaszadó hallgatók és diákok fele említette a free és mainstream jazz konfliktusát, továbbá szintén a felük számolt be egy mainstream jazzt játszó roma elitrétegről, melyet egyfajta „sztárkultusz övez” (Havas és Ser 2017). A hallgatók percepciójában tehát egyértelműn jelen van a tanulmány tárgyalt dichotómia.

36 Szabados annak ellenére érezte otthon magát a free jazzben és alkotott nemzetközi színvonalú kompozíciókat, pl. '64-ben *B-A-C-H élmények* címmel, hogy ismerte volna a mozgalom amerikai képviselőit, pl. Ornette Coleman vagy más kortárs free jazz előadók munkásságát (Bognár 2016a: 12).

A továbbiakban azt is bemutatom, hogy az újabb generációs free jazzt játszó zenészek csoportja milyen konfliktusok során alkotja meg az újítás tradíciójának folyamatos szintézisre épülő kísérletező hagyományát, és a mainstream ellen való lázadás mennyire tekinthető az európai „új ortodoxia” magyar vonatkozásának.³⁷ A nem free zenész pozícióból megfogalmazott kritikák mellett a free zenészek Szabados-tradíció továbbvitelével kapcsolatos belső konfliktusainak elemzése is explicitté teszi, hogy a vizsgált szcéna rétegződését nem pusztán homogén csoportok státuszharcainak dimenziójában értelmezem, de a tanulmány lehetőség szerint differenciált képet törekszik nyújtani az erőter rétegződését meghatározó szimultán hierarchizálódás dinamizmusáról és fő tétjeiről.³⁸

Ami a külső, nem free pozícióból származó kritikákat illeti, a technikai és esztétikai szempontokon túl a free zenészek tradíciófelfogására vonatkozó kritika a tagadás esztétikájának önmagáért valóságával vélt ürességére vonatkozik, akár pont a Szabados-tradíció továbbvitele kapcsán. Ugyanúgy, ahogy a szabad zenészek „kimerevedettnek”, „megcsontosodottnak” tekintik a mainstream esztétikát, úgy másik oldalról a szabad zenészek körében hangsúlyos lázadást, progressziót és kísérletezést tekintik öncélúnak, sokszor egyenesen sznobizmusnak.

A szocializmusban tiltott volt, megtúrt, kijött a rendőrség (...), régen ez volt a jazz. Most meg (...) az a lételem, hogy valahova fricskát nyomni, vagy valakiről negatívumot mondani... Azt érzem, hogy sokszor *abból akar építkezni, hogy (...) én milyen nem vagyok.*

Szeretnék nek is valaminek kurvára megfelelni, közben azt gondolják, hogy mi most nagyon nem felelünk senkinek, és *közben pont annak felelnek meg, hogy nem szabad megfelelniük senkinek.*

A fenti kritikában felvillan a tradíció ellen való lázadás tradíciójának fonák oldala: a tagadás tagadása kontra állítás oppozíciója. Mainstream nézőpontból a progresszió, lázadás, útkeresés zenei gesztusait csak akkor tekintik elfogadhatónak, ha a sokszor artikulálatlan – nem a bebop és mainstream jazz nyelvezetére épülő – megnyilvánulásokon kívül artikulált zenei tartalmakat, harmóniakat, „dallamszigeteket” prezentálnak.³⁹ Másrészt a fenti mainstream nézőpontból megfogalmazott kritikák a free esztétikát dogmatikusnak, a zenei szubsztanciát sok esetben nélkülözőnek láttatják, és a szemükben öncélú tagadást, az antimainstream alapállást vélelmezten önmagában értéknek tekintő zenei attitűdöt („*hibázni jobb, mint patterneket [sztenderdekot – H. Á.] játszani*”) *határozottan elutasítják.*

37 Rechniewski (2008: 22) az európai avantgárd free jazz mainstream elleni lázadásának három szakaszát emeli ki a '60-as, '70-es évektől: először az amerikai jazzt mint alapmodellként kérdőjelezték meg, majd a ritmus és dallam, végül maga a jazz ellen lázadtak. Az amerikai mainstream jazz paradigmájának felülírása sok prominens zenész szerint egy újfajta ortodoxia létrejöttét eredményezte Európában, mely a kortárs magyar free jazzben a Szabadoshoz való viszony értelmezései kapcsán merül fel.

38 Ebben a fejezetben terjedelmi okoknál fogva nem térek ki a mainstream jazzbe semmiképp sem sorolható etno és crossover leágazások, illetve irányzatok képviselői közti distinkciók elemzésére, ami tovább differenciálná a dolgozatban taglalt alapdichotómiát.

39 A mainstreamtől való elhatárolódás a több évtizedes hagyománnyal rendelkező provokatív előadásmódban is testet ölt, pl. a közönségnek háttal játszás, a szándékos alul- vagy túllintonálás, a hangszerek megszólaltatásának felcserélése (gitáron vonózás), a dresszkód elvetése a free jazz tipikus artifaktumainak számítanak. A közönségnek háttal zajló játék jó metaforája az erőter autonóm pólusának, ahol a művészek ritualizált módon is elvetik a közönségnek – piaci igényeknek – való megfelelést és egymásnak játszanak, képviselve így a piaci érdekek által nem bemocskolt „tisztá esztétikát”. A háttal játék a magyar free szcénára azonban kevésbé jellemző.

A dogmatikus módon képviselt antimainstream esztétika a free szcénán belül is megosztó. A csoportok önkritikus megnyilvánulásairól viszont nagyon kevés szó esik, az egymásról alkotott képek ezért jobbra leegyszerűsítő és statikusak, így az erőterben kialakuló doxa erőteljesen hozzájárul a csoportok önszegregációjához: nem a közönségtől, ahogy anno Becker írta (1951), hanem a szintéren belül – egymástól. A magyar szcéna egyértelmű sajátossága, hogy a konfliktusok mainstream és free zenészek közt sokkal alapvetőbbek – ugyanakkor látensebbek, szubtilisabbak, mert valós interakciókban ritkán öltenek testet –, mint a zeneileg dilettáns „kockafejű” közönség (Becker 1951) és a képzett jazz-zenész közti elitizmusból (is) fakadó ellentétek. A dogmatikusan képviselt free esztétika belső kritikája jól látatja a Szabados-tradícióval kapcsolatos mindennapi konfliktusokat is:

Nem mondhatom a mainstreamre, hogy nem tetszik, pusztán sznobizmusból, mert free jazz zenész vagyok (...). Nincs szar zene, szarul lehet játszani, pont!

Szabados-anyagot, amit játsunk, kurvára unom (...), mert a Szabados nem arra tanította a tanítványait, hogy majd játszhatod a darabjaimat (...). *Neki nem a zenéje a kulcsmozzanata*, hanem arra tanította a körét, hogy gondolkozzon, és ne kapaszkodjon.

A szabad zenészek szektariánusnak érzékelt közössége sem alkot homogén tömböt, és egyesek a csoport dogmatizmusára is problémaként tekintenek. A szcéna fragmentáltságával, „klikkesedésével” van összefüggésben, hogy a két nagy csoport által elsajátított nézőpont kölcsönösen statikus, differenciálatlan csoportokként látatja egymást. Az erőterről alkotott kollektív illúzió (Maanen 2009: 62) komplexitásáról árulkodnak a free zenészek azon önkritikus megnyilvánulásai, melyek kifejezetten explicitté teszik és problematikusnak látatják a szimultán esztétikai hierarchizálódásnak nevezett jelenséget. Ahogy a következő idézet is illusztrálja, a free pozícióból megfogalmazott kritika a mainstream jazzel kapcsolatban alkalmazható saját közösségükre is; a free zenészek is zárkóztak és olykor görcsösen ragaszkodnak esztétikai alapelvekhez, csak épp egy párhuzamos kánon prófétáinak esztétikai rendszerét – pl. Szabadosét – emelik az igaz zenei megnyilvánulás piederstájljára, és nem a mainstream jazz esztétika szentháromságát, vagyis a free csoport is dogmatikus.

Nagyon komoly szektásodásnak a részei vagyunk, amin változtatni kell. Ezt abszolút jól látod, és fel is ismertük. (...) *Tagadva nem lehet játszani*. Olyan nincs, hogy jön egy helyzet, és beugrik egy jazzes motívum, akkor nem játszod be. Szembesültem sokadjára ezzel, hogy *pontosan ugyanolyan dogmák vannak nálunk, mint a mainstream zenészeknél*.

A magyar szabad zenészek jól körülhatárolható, „szektásodott” kollektívához nem közvetlenül köthető muzikusainak az interjúk tapasztalatai alapján tipikusan az a benyomása, hogy free jazz megnyilvánulásait nem tekintik hitelesnek, mert – ahogy a mainstreamben is – *egy szűk csoport monopolizálja a legitim free zenész definícióját*. Ezt jól látatja, hogy az artikulált és artikulálatlan zenei megnyilvánulások keveredése a free szcénát opponálók szerint individuumhoz, és nem egy csoport által meghatározott esztétikai normarendszerhez kötött: állítani ugyanis a két esztétika egyéni szintézisével is lehetséges,⁴⁰ ahol a zenészen mint egy prizmán szűrődik át artikulált és artikulálatlan elemek egyvelege. A free szcéna belülről

40 Erre bőven akad példa a magyar szcénában: a Dés András Trió (Fenyvesi Márton, ifj. Tóth István, Dés András) pl. tudatosan keveri a szabad és megírt elemeket.

is felismert dogmatizmusa ezt a szintézist tagadja az egyik szélsőséghez sem sorolható zenészek – tehát a zenészek többségének – meglátása szerint.

(...) ha nem basszuk [nagy vehemenciával játszunk – H. Á.] folyamatosan, akkor mi nem vagyunk free zenészek. Mindenki a saját szintjén free, én szeretem keverni az artikulálatlan és artikulált dolgokat, (...) nézd meg a Wayne Shorter Quartettet, az olyan free, becsinálók, érted.

Legitimitásharcok: a szimultán esztétikák technikai dimenziója

A leginkább hangoztatott – mainstream körökben mainstreamnek számító – kritika a free zenészek hangszeres tudásával kapcsolatos. Önmaguk megkülönböztetésének egyik legfontosabb legitimációs elve az amerikai jazztradíció tiszteletén és ismeretén túl a technikai tudás markáns hangsúlyozása, ami a mainstream esztétika, a „nyelv” elsajátítására utal. A free zenészek hangszeres tudásával kapcsolatban két fő érvrendszer bontakozik ki visszatérő jelleggel. Az első alapvetően a zenei kvalitásokra vonatkozik, arra, hogy a szabad zenét játszóknak megengedik maguknak a luxust, hogy nem sajátítják el a hangszeres tudást, így a kötött harmóniáktól való elszakadás, a „szakmaiság hiánya”, teszi lehetővé számukra a kódös esztétikai, „spirituális” elvek mögé bújó „kamuzást”, „kóklerkedést” és „sznobizmust”.

Magyarországon azt veszem észre, hogy ez a kör egy picit sajátos kis útvonalon indult el, amivel *majdnem hogy lenézik azt, aki jól játszik bebopot!*

A másik érv pedig arra a koncepcióra vonatkozik, hogy szabad zenét csak úgy lehet hitelesen játszani, ha a jazzista már kijárta a mainstream iskoláját, így a harmóniáktól való elszakadás kizárólagos előfeltételének egy adott narratívát tekintenek: *„Ha megtanulod a jazzt igazán, megtanulod a nyelvet, akkor utána bármit tudsz játszani.”*

A hangszeres tudáshoz kapcsolódó kritika a mainstream esztétikát leginkább szélsőségesen képviselők körében rivalizáló attitűddel párosul. Mivel többségük szerint csak úgy lehet free-t játszani, hogy kijárták a mainstream iskolát, a free zenész csak akkor hiteles, ha képes kötött harmóniakörre – sztenderdekre – improvizálni, melyre szerintük a free zenészek többsége képtelen. Számos beszélgetés során elhangzott, hogy egy jam session szituációban derülne csak ki, hogy ki tud *„igazán zenélni”*, és hogy a közös sztenderdjátékra a free zenészek többsége nem képes magas színvonalon: *„Ők abba’, hogy bebopot játszanak, nem tudnak kibontakozni, mert nincs meg sajnos az a szint.”* Interjúim során free zenészekről a mainstream jazz elsajátításával kapcsolatban egészen eltérő véleményekkel találkoztam. Egy mainstream repertoárt játszó koncert után az egyik free zenész külön kiemelte, hogy a koncert is bizonyíték arra, hogy ők megtanulták a kötelező alapokat, hiszen én is, mint a szcénát kutató szociológus, hallhattam, hogy Charlie Parker-számokra improvizáltak. Máskor önkritikus módon épp arra reflektált egy free zenész, hogy ők nem játszanak olyan jól mainstream jazzt, mert nem is szükséges előfeltétele a művészetüknek.

Nekünk sokkal rosszabb fülünk van, mint egy cigány zenésznek, viszont sokkal kreatívabbak vagyunk, és ezért foglalkozunk ezzel, nyilván abba az irányba megyünk, ahol kisebb az ellenállás. Nem tudunk tempót játszani, viszont tudunk úgy játszani, hogy egyben legyen (...). Elvégeztük az iskolát, meghalljuk a hangközöket meg tudunk köröket játszani valahogy, de nem akarunk.

Teljes egyetértés tehát a kívülről homogén közegnek észlelt free közegben sem tapasztalható: mint láttuk, párhuzamosan van jelen egyrészt saját presztízsiük alátámasztása, mint „jazz-zenészek, akik kijárták az iskolát és meghallják a hangközöket”, másrészt az az elképzelés is, hogy nem kell olyan magas szinten megtanulni a mainstream jazzt ahhoz, hogy értékes free jazzt vagy szabad zenét játsszanak. A fent vázolt főképp hangszeres tudással kapcsolatos ellentét is azzal áll összefüggésben, hogy a két csoport más tekint esztétikai ideálnak, így a legitim önmegvalósítás és művészi alkotás kritériumának, és ahogy láttuk, a két alapállást kevésbé az elfogadás, mint a legitimációs harcok és kisajátítási játszmák jellemzik.

Elvárési horizont és spontán kompozíció

Az esztétikai különbségtételek rendszerében idiomatikus⁴¹ és nem idiomatikus, artikulált és artikulálatlan esztétikai elvek oppozíciója fontos szerepet játszik, melyet rendszerszinten a *várakozási horizont* és *spontán kompozíció* fogalmaival kísérlek megragadni, egyúttal a két fogalom ellentétét a szimultán esztétikai hierarchizálódás egyik meghatározó, szimbolikus distinkciókra vonatkozó aspektusának tekintem. Az ellentét értelmezésének egyik lehetséges útja, ha az individualitás szemszögéből (is) értékeljük az ellentéteket. A mainstream zenészek körében, mint mondtuk, az individualitás vagy egyediség zártabb rendszerben, tipikusan sztenderdjátékban fejeződik ki.

Rényi tanár úrnak (Rényi András művészettörténész – H. Á.) van egy nekem nagyon tetsző megfogalmazása: az *elvárési horizont* nevű fogalom. Azt mondja, hogy a művészetnek az a célja, hogy meglepetést okozzon, de azt teszi hozzá, hogy csak akkor tudunk meglepődni, ha van egy elvárési horizontunk.

Vagyis, ha egy jazz-zenész az individualitását úgy tudja megmutatni, ha azt olyan formában teszi, melyet felismernek, akkor egy kváziobjektív alapot teremt a különbségek észleléséhez. A sztenderdjáték így tulajdonképpen tudatos stratégia a mainstream zenészek részéről a legitim különbségtételek, így a hierarchizálódási elv vagy nomosz kisajátítására és monopolizálására. A várakozási horizont fogalmának intellektualizáló terminusát korántsem ismeri vagy használja tudatosan a jazz-zenészek túlnyomó többsége. Mégis többről van szó, mint arról, hogy kutató a főszórájú jazzt játszóakra ráerőltetné a várakozási horizont tetszetős, skolasztikus kategóriáját, mert körükben a distinkciós szempontok viszonylag objektív kategóriák mentén realizálódnak, nem csupán a (szabad) improvizáció síkján. A „puszta improvizáció” és jazz-zene ellentétének relevanciáját jól szemlélteti a két interjúrészlet kontrasztja:

Mert nem stílus a jazz, hanem olyan emberek közössége, akik improvizálnak.

Improvizáló zenészek közössége? Ez hülyeség. Miért, ha lemegy valaki bluest játszani, akkor az jazz?! *Ha valaki nem játszik négyeshangzatokat, hogy lehetne rámondani, hogy jazz?*

Egy koncerten vagy jammen pl. könnyen megfigyelhető az értékelés és elismerés, ha a hozzáértő jazzisták reakcióit figyeljük meg. Ha egy szólista „stenkben” van, a hozzáértő fülek

41 A mainstream jazz esztétikáján, nyelvezetén alapuló játék, előadásmód.

tapssal, füttyel vagy bekiabálással fejezik ki tetszésüket, a koncert után pedig – jellemzően a mainstream körben – „dögösnek”, „fainnak” dicsérik a stenkben lévő muzsikust.⁴² A mainstream jazzen belüli objektív különbségtételekre másik jó példa, mikor egy zenész kvalitásait feszegető kérdésekre egészen részletes választ ad az illetővel korábban együtt játszó zenész, jelesül, hogy a sokadik harmóniakör végén nem a cintányérral „ütött be”, hanem „igénytelenül”, a pergő dobot használta. Ami a közönségnek egy nüánsz, melyet, feltételezhetjük, észre sem vett, a szóban forgó zenész számára ez a „beütés” viszont elég volt a dobos kategorizálásához.

A várakozási horizont a mainstream jazz esztétikai sajátosságaihoz képest a szabad zenében és a free jazzben más kategóriákra épül. A szabad zene és free jazz esztétikáját a *spontán kompozíció* fogalmában célszerű megragadni, mely szakít a tradicionális jazz „táncrendjével”, és a teljes jelenidejűséget, spiritualitást és az elmélyültség absztraktabb kategóriáját hangsúlyozza. A formáció tagjai azonos státuszban vannak, a szólistának kevésbé domináns a szerepe, mint a mainstream jazzben, a körbeszólózás is eltűnik, vagy legalábbis nincs megszabva a sorrendiség. Magát az improvizáció fogalmát sem szívesen használják: „*nem szeretem ezt a szót, hogy improvizáció, mert ma már mindenki improvizál*” (Ráduly 2015). A mainstream jazzben alkalmazott esztétika viszonylagos negligálása nem jelenti a kritikai-esztétikai különbségtétel relativizálását a szabad zenében, egy szabad zenész pl. „hangcsinálásnak”, „zajongásnak” hívja az értéktelen szabad zenét és nem győzi hangsúlyozni, hogy számukra is meghatározó a „szakmai felkészültség”, a hangszeres tudás, az alapok elsajátítása és ismerete. Fontos megjegyezni, hogy a párhuzamos tanszak toposzától eltekintve majdnem minden free zenész részesül(t) valamilyen formális oktatásban, mely tipikusan nem klaszszikus, pop-rock vagy népzenei képzést, hanem jazzoktatást jelent. A szakmai elveken túl viszont az individualista, autentikus, autonóm művész pozíciója sokkal fontosabb számukra, mint a hangszeres tudás és a mainstream zenészek „multistiláris” attitűdje, mely szerint egy jazzmuzsikusnak kell tudni játszani bossa novát és latint is.

Árulkodik a spontán kompozíció esztétikájáról, hogy egy szabad zenei eseményen a koncertszervező zenész vezényelte az eseményt, ami meglátásom szerint szembe ment a stílus magáról alkotott szabad, jelen idejű, a zenészek státuszát tekintve egalitáriánus esztétikájával. A kulisszák mögött azonban egy beszélgetés során kiderült, hogy egy zenekartag akkor kerül ilyen domináns, kvázi karmesteri szerepbe, ha szétesik az összejáték, melynek kockázata egy szabad zenei eseményen jóval nagyobb, mint egy mainstream koncerten, ugyanakkor a műfaj esztétikai tétjét is ez a kísérletezésből, útkeresésből fakadó törekenség adja.

Megélhetési stratégiák és a presztízshierarchia

A zenészek különböző megélhetési stratégiáira való utalás azért fontos dimenziója a jazzszcéna szerkezetét alkotó tényezőknél, mert a tevékenységtípusok *hierarchikus* viszonyt alkotnak, és *strukturálják* a közeget, vagyis a szcénán belül döntő szereppel bírnak a presztízsszerzésben. Umney-vel és Krestossal (2013, 2015) ellentétben, akik kreatív munkavállalóként

42 Tipikusak még a „yes”, „yeah man”, „jól dzsanzázik”, „kijátssza a szemed”, „leszakítja a csillagokat, olyat ráz” (vagy „virgázik” [virtuóz módon improvizál]) szófordulatok. A zenei felsőbbrendűség és dominálás tipikus kifejezései pl. a „fázik”, „megfázik”, „kifázik”, „csóró”, „nem tud semmit” fordulatok különböző variációi, melyeket a free zenészek többsége tudatosan nem használ, fogalmak szintjén is megteremtve a distinkciót a mainstream körtől.

tekintenek a fiatal londoni jazz-zenészekre, e tanulmányban a cél inkább a különféle pénzkeresési módok és presztízsszerzés összefüggéseinek felvázolása. A megélhetési stratégiák bizonyultak az egyik leginkább releváns elemzési területnek az erőterként értelmezett jazzszcéna rétegződésének és a jazz-zenészek pozíciószerzéseinek szempontjából, ezért a klasszifikációs konfliktusokat bemutató fejezetek után most ennek bővebb kifejtése következik.

Vannak pénzkereseti források, melyek nem méltók a felkent jazz-zenész számára, s amelyeket a zenészek számos esetben igyekeznek eltitkolni, legalábbis saját körükön kívül. Ilyen tevékenység típusok pl.: a „lagzizás”, YouTube-os oktatóvideók készítése nem jazz műfajban, vendéglátózás, céges rendezvényen zenélés, vagy valamely „profán”, könnyű műfaj zenekari tagságának vállalása. Ezzel szemben magasabb státusszal bírnak olyan elfoglaltságok, mint a tanítás, a viszonylag magas szintű zenei önmegvalósítást megengedő hagnázás és a zenei háttér munkák, melyekbe a hangszerelésen kívül széles körű, technikai jellegű munkák is beletartoznak – pl. kottairó programok alkalmazása zenei projektekben.⁴³ A következő zenész, aki se a mainstream, se a free csoporthoz nem sorolható, kiemeli a tanítást, mint megélhetési tevékenységet, szemben a jazz-zenész számára derogáló szórakoztató zenéléssel:

G: Nem vagyok hajlandó az időmnek azt a részét, amit zenével tölthetnék, PR-ral tölteni. Mert nem érdekel. Elég rövid az élet ahhoz, hogy én a zenéből minél többet megtanuljak.

H. Á.: Akkor miből tartod fent magad?

G: Tanításból. Akik nem tanítanak zenét, [azoknak] csak a lagziszzenvedés, rendezvényes, partin zenélés, hajó az egyetlen perspektíva.

Máskor a kívülállók számára jóformán érthetetlen, komoly egzisztenciális viták tanúi voltam pl. arról, hogy az adott jazz-zenész bevállalhat-e tagságot magas anyagi juttatással járó populárisabb formációkban, összeegyeztethető-e ilyen esztétikai kompromisszum a jazz-zenész pozíciójával, művészi ethoszával és a szcéna közvetítette legitimitáshierarchiával. Több, generációsan és műfaj szerint is különböző interjúalany külön kiemelte, hogy nem művészi (nem jazz-zenéhez köthető) tevékenységeit kifejezetten titkolja a jazz-zenészek előtt.⁴⁴

A jazzszcénában a státuszhierarchia alakulásának egyik kulcsszemponja a pénzkereseti stratégiák megítélése, mivel azok, mint láttuk, szimbolikus tőkeként is funkcionálnak. Így az alacsony státusszal járó tevékenységek eltitkolása egyben értelmezhető a kollektív szimbolikus szankciók elkerülésére irányuló aktusnak egy olyan művészi piacon, ahol a gazdaságilag kényelmesebb megélhetéstípusokat negatív előjelű szankciókkal illeti a szcéna, pl. olyan látens módon, hogy a jazzélet centrumában lévő nagy presztízssű zenészek nem hívják játszani azt, aki adott esetben „profán” tevékenységekben szerzett magának hírnevet, pl. populárisabb zenei piacokon. Az erőteret domináló autoritások – különböző irányzatok és hangszeresek nagy presztízssű zenészei, egyes oktatók és zakos tanárok, különböző zenekarvezetők, de koncertszervezők elvárásai is – érzékelhető hatást gyakorolnak az életpályájuk különböző fázisában lévő jazzistákra:

Annyira közvetlen hatással volt rám a közeg az utóbbi 10 évben, hogy úgy éreztem, ha ettől a nyomástól nem tudok megszabadulni, hogy a szakma mit vár el (...), akkor inkább abbahagyom.

43 A logisztikáért és in vivo technikai háttér munkáért felelős *road* sajátos pozíciójára terjedelmi okok miatt nem térünk ki. A pozíció bennfentességét és fontosságát szemléltetendő mindössze megjegyezzük, jelen tanulmány sem jöhetett volna létre ebben a formában az idén elhunyt Balogh „Road” Elemér hathatós bábáskodása nélkül, amiért ezúton is hálával tartozom neki.

44 „A YouTube-os oldalamat is letiltattam a Facebookon. Nem akarom, hogy (...) lássák, nekem ez pénzkeresés. Azt akarom, hogy ami a zenei profilom, találják meg az emberek, ne a pénzkeresős dolgaimat.”

A hangsúly a „közvetlen hatáson” van, tehát azon, hogy a szcena különböző erőviszonyai egészen közvetlenül jelölik ki a zenészek cselekvési horizontját, a szimbolikus és gazdasági profitszerzések logikáját. Ezért is működtethető jól az erőter fogalma, mert a különböző ágensek stratégiáit nem valamiféle „okként tételezett létföltétel mechanikus következményeinek értelmezi” (Hadas 2009: 87), hanem az erőter mint sajátos tételekkel és szabályokkal bíró kollektíva közvetítette gyakorlati érzék megnyilvánulásainak tekinti (Maanen 2009). A budapesti színtér szimbolikus profitok és gazdasági profitszerzések ellentétéből fakadó inverz politikai gazdaságtanát árnyalja a hosszú és rövid távú megélhetési stratégiák közti különbségtétel. Ugyanis azt a zenészt, aki pályáíve során elegendő szimbolikus profitot (presztízst) halmozott fel pl. azáltal, hogy elismert formációkban játszott, jellemzően kevésbé érik negatív szankciók, amikor populárisabb formációkban is megfordul pályája során. A fiatalabb, a szcénába épp belépő zenészek esetében azonban gondos kalkulációt is igényel a megélhetési és presztízst – legtöbbször egymásnak ellentmondó – szempontjainak számbavétele megélhetési stratégiájuk kialakítása során. Ha elég időt töltenek tőkefelhalmozással az erőterben felismert, értékelt, státusszal bíró tevékenységek révén, és kevésbé láttatják egyéb pénzkereseti tevékenységeiket, hosszabb távon lehetőségük nyílna *konvertálni* a felhalmozott presztízst gazdasági profitokra, például egy nevesebb formáció tagjaként, oktatóként, jam session házigazdaként – vagy akár a felsorolt tevékenységek együttes gyakorlása révén. A középgenerációban jócskán benne járó muzsikusi e stratégiának arról a fatalista visszasságáról beszélt, amikor zenészek túlságosan explicit módon határolódnak el a gazdasági profitoktól:

Hiú álomba ringattam magam azzal, hogy nem vállaltam el munkákat könnyebb műfajokban, aztán mire rájöttem, késő volt, és mindenki azt hitte, hogy nem érdemes engem elhívni.

A kommersz sikertől való túlzott elhatárolódás, mondjuk így, a szimbolikus profitokat előnyben részesítő autonóm stratégia szélsőséges követése hosszabb távon negatív gazdasági szankciókkal jár. Mindazonáltal a két véglet – piaci és szimbolikus előnyök – ellentéte jól láttatja az egyéni stratégiákat kondicionáló erőter itt csupán felvázolt, sajátos logikáját és működését.⁴⁵

Az autonóm-heteronóm pólus Bourdieu-től kölcsönzött oppozícióját (1992, 1995 [1992]) tovább árnyalja, hogy az autonóm pólust betöltő (még a jazz közönségén belül is szűkebb körnek játszó) free jazz képes kialakítani egy intenzív koncertlátogató rajongói közeget, ami rendszeres játéklehetőséget biztosít számára, s ami által maguk is úgy érzékelik, hogy „*nem játszanak kevesebbet*”, mint a mainstream zenészek.⁴⁶ Ez a jelenség összefügg az erőter rétegződésével, ugyanis a free jazz, avantgárd szabad zene, professzionális mainstream és a fent említett „híg jazz” között meghúzott koordináta-rendszerben a legnagyobb verseny középen van, tehát a valamely mainstream irányzathoz köthető, befogadói szemszögből leginkább

45 Ez a jelenség összecseng Umnes és Krestos (2013) fiatal londoni jazz-zenészekről folytatott kutatásával. Egyik fő következtetésük ugyanis az, hogy a kreatív autonómiára törekvés „fatalizmus”, kerékkötője a kollektív érdekvényesítésnek, így a viszonylag rossz munkakörülmények egyik fő oka. Egységes gázsíkról pl. nem beszélhetünk; helytől, rendezvénytől függően 5–50 ezer forintot fejenkénti összeget kapnak a zenészek, klubbulinként átlagosan 10–15 ezer forintot egy főre eső gázsival.

46 A free zenészek jellemzően intimebb hangulatú helyeken játszanak kisebb, de intenzívebb preferenciákkal rendelkező magas szubkulturális (mezőspecifikus) tőkével bíró közönségnek (Thornton 1995), míg a „középutas” mainstream jazzt játszó muzsikusra inkább jellemző, hogy preferenciáját tekintve rétegzettebb közönségnek játszanak. A két stílus térbeli elkülönülését jól jelzi, hogy az egyik legközismertebb free zenekarnak nyaranta szinte nincsen „bulija”, míg a mainstreamebb zenét – szélesebb közönséget célzó jazzt – játszó zenészekkel sokszor interjút is nehéz volt egyeztetni a nyári fesztiválszezon miatt.

„fogyasztható”, „dallamos”, „virtuóz”, „érthető”, „technikás”, „szép”, „szvinges” stb. jelzőkkel leírt formációk és csoportok között. Így a szűkös erőforrásokért folyó küzdelmek általában a generációsan viszonylag vegyes, szakmailag komolyan felkészült, professzionális zenészek közt folynak, és *nem* az autonóm pólust – néhány interjúalany szerint – esetenként „*underground sztárként*” monopolizáló, csekély számú free zenészek és mainstream muzikusok közt a magyar jazzpiacon. E tekintetben Kacsuk (2015) azon észrevétele nagyon is idevág, mely szerint mind Kahn-Harris (2007) extrém metál szcénával, mind Hodgkinson (2002) goth szubkultúrával kapcsolatos kutatásai arra utalnak, hogy a verseny a piac erőinek jobban kitett csoportok felé haladva intenzívebb.

A megélhetési stratégiákat budapesti közegben is tipizálhatjuk. Egészen az olyan *autonóm zenészek*től, akik elsősorban saját kompromisszum nélküli művészi projektjeikből élnek meg (vagy helyesebben: próbálnak megélni),⁴⁷ azokig, akik különféle esztétikai kompromisszumokat kötnek, a tanítást mint a legitimitáshierarchia csúcán lévő kereseti tevékenységet leszámítva populárisabb műfajokra helyezik a hangsúlyt; leginkább mint alkalmazott vagy vendéglátós „haznizenészek”, és nem mint – free jazz szóhasználatával – autonóm, kompromisszumot nem tűrő művészek tevékenykednek.⁴⁸ „*Haza is mennék, ha megmondanák, mit kell játszanom*” – válaszol a kérdésre a magát szabad zenésznek valló művész, hogy játszaná-e vendéglátóhelyeken, ahol előfordulhat, hogy a közönség elköveti azt, ami a muzikusok legtöbbször kifejezetten utálnak: számot kér.⁴⁹ A szélsőséges piaci elvárásokat a mainstream jazzt játszó nagy része is elítéli, sőt a vendéglátós attitűd sokszor vicc tárgyát képezi. Mikor az egyik koncerten megjegyeztem, hogy „*percre pontosan végzett a zenekar*”, a gitáros odaszólt a szaxofonosnak: „*Nagy vendéglátós a (...)*”. A free és mainstream csoport egyaránt elítéli a pusztá szórakoztatásra szánt jazzt, a különbség mégis abban áll, hogy a legtöbb free zenész nem megy el közepesen jó (fejenként 10–15 ezer forint vagy annál több) gáziért kávézóba háttérzenét játszani, ha nincs kifejezetten rászorulva. A bourdieu-i terminussal élve, az autonóm pólussal szembenálló, a közönség igényének kielégítésére specializálódott irányzatot hívták több helyütt is „híg jazznek”, „ipari jazznek”, „zenei szakmunkának”, „rabszolgazenének”.⁵⁰

A szélesebb közönségnek játszó fősdratú jazz is differenciálódik aszerint, hogy az illető igényes háttérzenét játszik, saját szerzeményekkel vagy direkt a közönség számára tett gesztusokkal hígítja fel a stílust, ami szimbolikus státuszát tekintve a légtértelenebb tevékenység a szcénában. A jazz-zenészek státuszát tovább differenciálja, hogy a saját zenei projekten kívül – ami, ahogy az *1. ábra* is szemlélteti, a tevékenységek legitimitáshierarchiájának

47 Néhány kivételtől eltekintve az autentikus csoportba sorolt zenészek jellemzően tanítanak és/vagy zenét szerkeznek filmhez, színházhoz.

48 A különböző hangszerek egyébként izgalmas piacát itt nem elemezzük.

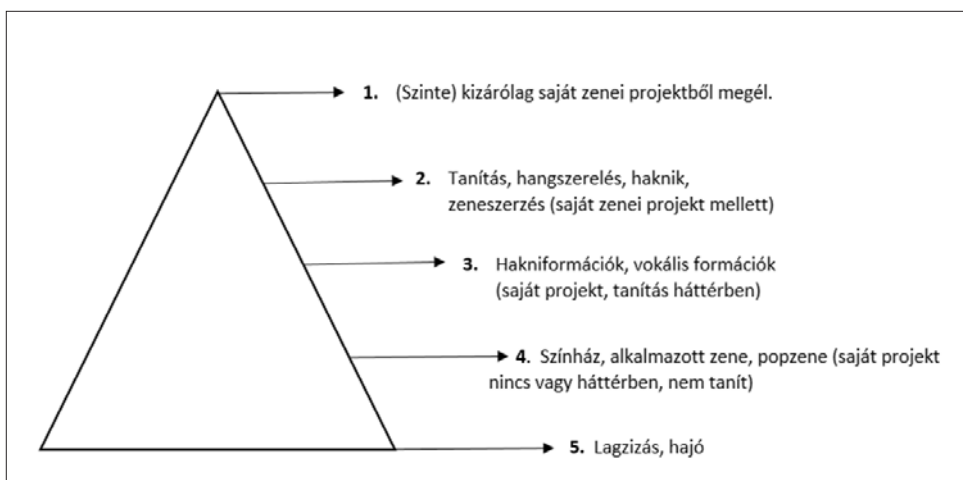
49 Hacsak nem egymásnak játszanak. Egy jazzmuzikusokkal és aktív, a szcénában elismert, tehát szintérspecifikus tőkével bíró rajongóelittel teletömött helyen kifejezetten a zenészek kérték a közönségtől, hogy ajánljanak számokat játékra. A számkérés elítélése tehát nagyban függ az adott közeg helyi értékétől vagy presztízstétől a szcénában. Különböző közönséget és műfajokat felvonultató helyeken etnográfiai módszerekkel tanulmányozni a közönség-zenész interakciókat izgalmas munka lenne, már csak a fenti példa illusztratív ereje miatt is, mely a közönség és helyek státuszviszonyainak összefüggéseiről árulkodik.

50 „*Ezt semmi sem különbözteti meg attól, hogy valaki kiteszi a mellét. Ez pont ugyanaz a szememben. Tehát nem egy mély művészi megfontolás eredménye, hanem egyfajta piaci rés betöltése.*” „*Vannak olyan zenészek, akik alkalmazatlanok, időzajban mondom, ők a közmunkások, akik játszanak sztenderdet, latint, szvinget, mindenfélét, de ha azt mondom, írj egy új számot, nem tudnak. Viszont, hogy a nagyközönség megismerje a műfajt, ahhoz elengedhetetlen, hogy tudjanak latint játszani, szvinget, tehát erre szükség van.*”

csúcán áll – milyen más megélhetést biztosító tevékenységeket végeznek. Itt a hagnizás és tanítás oppozíciója meghatározó, és jellemzően a tanítás számít nagyobb presztízsű tevékenységnek, melyet az 1. ábra 2. és 3. pontja illusztrál.

Alapvetően kétféle zenész van. Az egyik, aki mindenféle zenét elvállal (olyanokat is, amiket egyébként nem szeret), viszont nem tanít mellette. Így a hagnizásból tudja megteremteni esetlegesen a saját zenekarra (...) az alaptőkét. Van, aki pedig azt mondja, hogy csak a saját zenekarát és zenéjét csinálja (jó, mondjuk nem csak, de főleg azt), és mellette tanít három napot. (...) Én inkább az vagyok, aki sok mindent elvállal. Jobban szeretek játszani, mint tanítani. Engem jobban szórakoztat, és szerintem könnyebben is lehet így pénzt keresni. Meg nem is zavar az olyan szituációk, hogy laziban kell játszani (...). Sok mindenkit zavar.⁵¹

1. ábra. Zenei stratégiák legitimitáshierarchiája



Felmerül a kérdés, hogy az 1. ábrában sematikus felállított tevékenységshierarchia melyik pólus értékrendjéhez áll közelebb, hiszen a fenti fejezetek világossá tették, hogy eltérő esztétikai rendszerek alapján konstruálódik a vizsgált csoportok tagjainak zenei identitása. A fő különbség nem az ábrában felállított sorrendiségben van, hanem a felsorolt tevékenységtípusok felé irányuló attitűdök intenzitásában: a mainstream és free zenészek többsége az 1. (saját zenei projekt) és a 2. (tanítás) pontban foglaltakat tartja a leginkább felszentelt tevékenységnek, a fő különbség azonban abban áll a két csoport között, hogy a free zenészek jellemzően a pusztán megélhetésért végzett, esztétikai kompromisszumokkal járó pénzkeresési tevékenységeket erőteljesen opponálják, esetenként lenézik, még akkor is, ha olykor maguk is rákényszerülnek számukra „alantasabb” munkák elvégzésére, pl. mainstream jazzt játszanak „vacsorázó” közönségnek. A mainstream zenészek közül pedig inkább megengedőbbek a művészi kompromisszumokkal járó pénzkeresési tevékenységek felé, azt a jazzszakma, a hivatás részének tekintik akkor is, ha maguk sem rajonganak olyan hagnikért, ahol a jazz

51 Az interjúrészletet Szabó (2014: 56) szakdolgozatából vettem át.

háttérzeneként van jelen. A megélhetési stratégiák, mint láttuk, egyaránt összefüggésben állnak a presztízsszerzéssel és a zenei identitáskonstrukciókkal, ami a negatív definícióból („mi nem vagyok”) levezetett megkülönböztetés és kizárás egyik fontos aspektusa. A szabad zenészek például az interjúk során kihangsúlyozzák, hogy „*egy kezünkön meg tudjuk számolni, hányszor zenéltünk pusztán a pénz miatt*”, és nemegyszer ezen ritka eseteket hosszasan magyarázzák, legtöbbször az akkor épp szorult anyagi helyzetükkel, míg a tradicionális zenét játszó körre a fenti attitűd *inkább* nem jellemző: a jazz-zenész „mint hivatás” velejárójának tartják a rendezvényeken, hahnikon való zenélést, médiaszereplést, így a multitalkingot. A generációs dimenzió külön nem képezte vizsgálódás tárgyát, épp, mert történeti és intézménytörténeti szempontból lenne érdemes kutatni a hosszabb távú pályáik alakulását, beleértve a különböző generációkba tartozó jazz-zenészek mint kreatív munkavállalók multipozicionalitását is. Ugyanakkor a következő interjúrészletek tartalmi elemei olyannyira gyakran bukkantak fel az interjúk és beszélgetések során, hogy érdemesnek találjuk közölni:

Elég nagy különbség van azok közt, akik abba születtek bele, hogy hívták (játszani), volt rengeteg lehetőség, normálisabb gázsik... a gázsik ott maradtak, ahol 15 éve voltak, a lehetőség sokkal kevesebb lett... aki abba született bele, hogy volt bulija, annak sokkal nehezebb változtatni ezen, mert már változtatni kell. Nekünk ez a nulla, ez a megszokott.

További, tartalmilag szinte teljesen azonos interjúrészletek citálása nélkül is (pl.: „*ez egy elégedetlen közeg, mert nagyon sokuknak nem sikerül karriert csinálni*”, „*zseniális zenészek, és ezért frusztráltak*”) egyértelműen kiderül, hogy a szakmai képzettség, sikerek és az intézményes, gazdasági megbecsülés észlelt aránytalansága, valamint a hatékony kollektív érdekérvényesítés hiánya a magyar jazzben jelenlévő „rossz közérzet” egyik fő oka.

Összegzés és vita

Tanulmányomban a magyar jazzélet egyik leginkább meghatározó strukturális sajátosságát: a free és mainstream jazz opozíciójának különböző jelentéstartalmait elemeztem. Tettem ezt azért, mert a 2014 ősze óta tartó kutatásom tanulságai alapján ez a zenei identitásokkal szorosan összefüggő alapellentét bizonyult a távolabbról talán nagyon is banálisnak tűnő kérdés egyik fő szempontjának: ki számít ma jazz-zenésznek Magyarországon? A két irányzat egymáshoz való viszonyát olyan *rendszer alkotó alapopozíciónak* értelmeztem, amely magába foglalja a legitím jazz-zenész definíciójának el- és kisajátításáért folytatott szimbolikus küzdelmek legfontosabb tétjeit és alapelveit, s melyet az első táblázat ellentétpárjai által alkotott értelmezési mező próbál rendszerszinten megragadni.

Az elemzés maga az alapdichotómia részeként kibontakozó zenei diszpozíciókkal és esztétikai elvekkkel kapcsolatos ellentéteket kontextualizálta olyan releváns szempontok szerint, mint a jazztradíciókhoz való viszony, a mainstream és free jazz esztétikai konstrukciójának különböző szempontjai és konfliktusai, a csoportok belső viszonyrendszere és dogmatizmusa, és az ebből fakadó zenei kirekesztés és elszigetelődés (önszegregáció) kérdésköre. Az interjúinterpretációra és önreflexív terepmegfigyelésekre épülő mélyfúrás során a két

irányzat ideáltipikus konstrukciói határolta térben a legitimitásharcok logikáját a mezőelmélet fogalmi hálójának alkalmazása segített strukturálni. Az elmélet relációs logikája egy sajátos nézőpont abszolutizálása helyett a pozíciók közti viszonyokra helyezi a hangsúlyt. Így a különbségtételre használatos fogalmak azonossága – mint láttuk – például elfedi az *alkalmazásmódok* közti meghatározó különbségtételeket, vagyis azt, hogy a különböző nézőpontból beszélő jazz-zenészek azonos fogalmak („önmagad játszása”, „kreativitás”, „progresszió” stb.) eltérő alkalmazásmódjaival alkotják meg zenei identitásukat és egyben a disztinkciót a másik irányzatot képviselő zenészekről.

A szcénában a presztízs elosztásának monopolizálásáért folytatott szimbolikus küzdelmek logikáját *szimultán esztétikai hierarchiának* neveztem, mert a vizsgált szcénában a piaci erők mellett két, magas szimbolikus státusszal bíró, egymással ellentétes hierarchizálódási rendszer alapvetően meghatározza a belépő zenészek cselekvési univerzumát: ki itt belépsz... alkoss együtttest, járj le egyik klubba vagy a másikba, használj bizonyos kifejezéseket, vagy ne, fújj egy dallamot a szaxofonodon – vagy más hangszeren; pengess, fújj, billents, üss – és máris részese leszel egy olyan erőternek, amelyben a zenei kvalitásaid mellett a fenti döntéseid fogják meghatározni, „mennyit is érsz”, kik fognak elhívni játszani, kikkel tudsz „bulit kötni”, és ami talán a legfontosabb: azt, hogy mely csoportok értékelési sémái fognak dönteni a zenei reputációról. A mainstream és free esztétika dogmatikus, ideologikus képviselői, ahogy a bevezető idézet is illusztrálta, mindkét oldalról az igaz (jazz) zene piederesztáljára emelik művészetüket, azonban a free jazz esztétikáját képviselők számára nem a jazz-zenész státusza, hanem az autonóm művész ideálja bír kiemelt fontossággal, ezért számukra a mainstream jazzben kulcsfontosságú tudástípusok és készségek elsajátítása kisebb – de korántsem jelentéktelen – fontossággal bír.

A legitim jazzdefiníció konstrukciójának elemzése során, a táblázat oppozícióinak statikus képét árnyalva, a különböző irányzatok belső differenciálódását is elemeztem, amiből kiderült, hogy a két csoport egymásról alkotott leegyszerűsítő, kollektív doxájával ellentétben cseppet sem homogén csoportokról van szó. A társadalmi beágyazódást jelen tanulmány csak érintőlegesen tárgyalta, egy folyamatban lévő, a „roma jazz” esztétikai és etnikai konstrukciójáról szóló tanulmányom árnyalja majd a korábban megfogalmazott hipotézist, mely szerint a társadalmilag kevésbé integrálódott csoportok számára inkább státuszképző elem a zenei ortodoxiához való ragaszkodás, szemben – legalábbis a műfaj honi geneziséét tekintve – az értelmiségi-középosztályi háttérű free közeggel, mely a kánon megváltoztatására törekszik művészi praxisa során.

A dolgozat során az *1. táblázatban* foglalt 17 szempontot nem volt lehetőségem kimerítően elemezni, pedig ez árnyalta volna az alpdichotómiát és a hozzá köthető különböző legitimitásharcok dinamizmusát. Továbbá, a dolgozat bevezetőben felsorolt hátrányain kívül, az alkalmazott relációs logika ellenére is a két csoport szélsőséges képviselői közti különböző ellentétek interpretálására nagyobb hangsúlyt fektettem, mint a jazzszcena többségét adó „középutas zenészek” pozíciószerzési stratégiáinak vizsgálatára. A fentieket figyelembe véve is bízom benne, hogy az erőterként értelmezett magyar jazzszcena szerkezetét és rétegződését alapvetően meghatározó oppozíciót – a mainstream és free jazz ellentétet – kellő elmélyültséggel és objektivitással ábrázoltam.

Hivatkozott irodalom

- Banks, Mark (2007): *The Politics of Cultural Work*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Becker, Howard (1951): The Professional Dance Musician and His Audience. *American Journal of Sociology* 57(2): 136–144.
- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Oakland: University of California Press.
- Bognár Bulcsu (2016a): „Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.” Beszélgetés Szabados György életművéről, 1. rész. *Replika* (99): 7–17. Interneeten: <http://replika.hu/replika/99-01>.
- Bognár Bulcsu (2016b): „Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.” Beszélgetés Szabados György életművéről, 2. rész. *Replika* (100): 9–20. <http://replika.hu/replika/100-01>.
- Bognár Bulcsu (2017): „Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.” Beszélgetés Szabados György életművéről, 3. rész. *Replika* (101–102): 197–209.
- Bourdieu, Pierre (1991): On the Possibility of a Field of World Sociology. In *Social Theory for a Changing Society*. Pierre Bourdieu és James S. Coleman (szerk.). New York: Russell Sage Foundation, 373–387.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre (1995 [1992]): *The Rules of Art*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre és Loïc Wacquant (1992): *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bryson, Bethany (1995): „Anything But Heavy Metal.” Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review* 61(5): 884–899.
- DeVeaux, Scott (1997): *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press.
- Geertz, Clifford (1976): Art as a Cultural System. *Comparative Literature* 91(6): 1473–1499.
- Havadi Gergő (2011): Doktrinerizmus, privilégiumok és szankciók a zenei életben. In *Zenei Hálózatok*. Tófalvy Tamás et al. (szerk.). Budapest: L'Harmattan 129–158.
- Havas Ádám (2017): *Szegény rokonok. A budapesti jazzszcéna konstrukciója*. (Doktori disszertáció, kéziratban, várható védés: 2017 ősze.) Budapest: Budapesti Corvinus Egyetem Szociológia Doktori Iskola.
- Havas Ádám és Ser Ádám (2017): „Szegény rokonok” – A budapesti jazzszíntér konstrukciója. *Replika* (101–102): 147–168.
- Hesmondhalgh, David (2005): Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies* 8(1): 21–40.
- Hesmondhalgh, David (2006): Bourdieu, the Media, and Cultural Production. *Media, Culture & Society* 28(2): 211–231.
- Hodkinson, Paul (2005 [2002]): Beavatottak és kívülállók. *Replika* (53): 145–164.
- Hodkinson, Paul (2002): *Goth. Identity, Style and Subculture*. London: Berg Publishers.
- Jávorszky Béla Sz. (2014): *A magyar jazz története*. Budapest: Kossuth.
- Jost, Ekkehart (1994 [1974]): *Free Jazz*. Graz: Da Capo Press.
- Kacsuk Zoltán (2015): *From Geek to Otaku Culture and Back Again The Role of Subcultural Clusters in the International Dissemination of Anime-Manga Culture as Seen through Hungarian Producers*. (Doktori dolgozat.) Kyoto: Kyoto Seika University Graduate Schhol of Manga.
- Kahn-Harris, Keith (2007): *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Kerekes György, Pallai Péter és Zipernovszky Kornél (2015): *A jazz évszázada*. Budapest: Fidelio Media Kft.
- Lopes, Paul (2000): Pierre Bourdieu's Fields of Cultural Production. A Case Study of Jazz. In *Fieldwork in Culture*. Nicholas Brown és Szemán Imre (szerk.). Lanham: Rowman & Littlefield. 165–186.
- Pozsár Máté (2016a): *Jazzelmélet*. Budapest: Binder Music Factory.
- Rechniewski, Peter (2008): The Permanent Underground. Australian Contemporary Jazz in the New Millennium. *Platform Papers. Quarterly Essays on the Performing Arts* (16): 1–59.
- Straw, Will (1991): Systems of Articulation Logics of Change. Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 5(3): 368–388.
- Szabó Réka (2014): *Kortárs magyar jazz. Egy kulturális színtér feltérképezése a résztvevők tekintetével*. (MA-szakdolgozat.) Budapest: BME TK.
- Szigeti Péter (2015): Jegyzőkönyv. In *Szabados György: Írások III*. Boda László és Fülöp Péter (szerk.). Szombathely: B. K. L. Kiadó, 7–26.
- Thornton, Sarah (1995): *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. London: Wesleyan University.

- Umney, Charles és Lefteris Kretsos (2013): Creative labour and Collective Interaction. The Working Lives of Young Jazz Musicians in London. *Work Employment & Society* 28(4): 571–588.
- Umney, Charles és Lefteris Kretsos (2015): That's the Experience. Passion, Work Precarity, and Life Transitions Among London Jazz Musicians. *Work Employment & Society* 42(3): 313–334.
- Van Maanen, Hans (2009): *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Varriale, Simone (2014): *Cosmopolitan Expertise. Music, Media and Cultural Identities in Italy*. (Doktori dolgozat.) Warwick: University of Warwick Department of Sociology.
- Zipernovszky Kornél (2015): „Who Will Win – the Jazz or Gypsy, it is Hard to Tell”. Gypsy Musicians Defend Hungarian National Culture Against American Jazz. *Americana. E-Journal of American Studies in Hungary* 10(2). Interneten: <http://americanajournal.hu/vol10jazz/zipernovszky> (letöltve: 2017. február 6.).
- Zipernovszky Kornél (2017): „Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni.” A cigány zenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát. *Replika* (101–102): 67–87.

Egyéb források

- Binder Károly (2011): Mélyebbre a gyökerekhez. *Népszabadság* (2001. augusztus 19., csütörtök).
- Csont András (2008): Egy őszinte öszvér. A magyar blues. *Revizor* (2008. augusztus 8.). Interneten: http://revizoronline.com/hu/cikk/674/dresch-mihaly-quartet-argyelus-bmc-records/?search=1&txt_src=dresch (letöltve: 2017. február 6.).
- Ferenczi Gábor (1994): *Mi hárman, a család és a jazz. Dokumentumfilm a Trio Midnight zenekarról*. Interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=I0uynSPE1Yg> (letöltve: 2017. február 6.).
- Maloschik Róbert (2002): *Interjú Oláh Kálmán 32. születésnapja alkalmából*. Roma Közösség – Cigány Klub. Interneten: <http://romaklub.network.hu/blog/roma-kozosseg-cigany-klub-hirei/olah-kalman-klasszikus-zongorista-zeneszerzo-kedvenc-zeneszerzoje-bartok-nyomdokain> (letöltve: 2017. február 6.).
- Maloschik Róbert (2016): Exkluzív interjú a 60 éves Grensó Istvánnal. *Jazzma.hu* (május 9.). Interneten: <http://www.jazzma.hu/hirek/2016/05/09/exkluziv-interju-a-60-eves-grencso-istvannal> (letöltve: 2017. január 19.).
- Pozsár Máté (2016): Mesterek és tanítványok – Interjú Pozsár Mátéval. *Szintenzenesz.reblog.hu*. Interneten: <http://szintenzenesz.reblog.hu/mesterek-es-tanitvanyok> (letöltve: 2016. december 28.).
- Ráduly Mihály (2015): Derengés dupla CS és Adyton jazz tábor. Ráduly Mihály beszélget Grensó Istvánnal, Benkő Róberttel és Molnár Csabával. *Jazzma.hu* (május 18.). Interneten: <http://www.jazzma.hu/hirek/2015/05/31/dereng-es-dupla-cd-es-adyton-jazz-tabor> (letöltve: 2016. december 28.).
- Turi Gábor (1999): Különösnek tartom (I'm just kiddin', you know!), hogy nevem mégcsak említésre sem került... *Napi Magyarország* (július 21.). Interneten: <http://www.jazzma.hu/hirek/2015/07/13/szabados-gyorgy-es-kora> (letöltve: 2016. december 28.).

Zenei hivatkozások

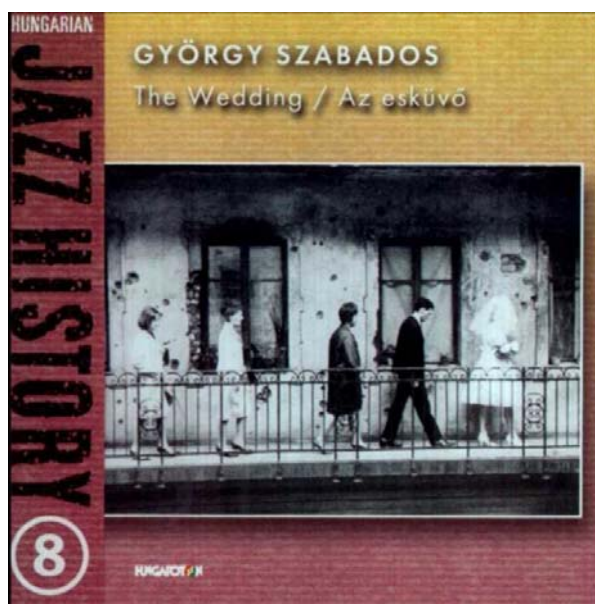
- Coleman, Ornette (1959): *The Shape of Jazz to Come*. Atlantic Records.
- Coleman, Ornette (1961): *Free Jazz*. Atlantic Records.
- Dés László, Balázs Elemér Quartet és Voces4 Ensemble (2005): *Contemporary Gregorian*. Sony Music.
- Gadó Gábor (2008): *Byzantium*. BMC Records.
- Grensó István (2014): *Sikvidék*. BMC Records.
- Oláh Kálmán és Mini Schulz & Stuttgart Chamber Orchestra (2001): *Sketches from Bach Cello Suites*. GOOD International co.
- Parker, Charlie (1990 [1945–54]): *Anthropology. Bird: The Complete Charlie Parker on Verve*. Verve.
- Schlippenbach, Alexander von (2005): *Monk's Casino*. Intakt Records.
- Szabados György (1964): *B-A-C-H élmények. Modern Jazz Anthology 64*. Qualiton.
- Szabados György (2002 [1965]): *The Wedding/Az Esküvő*. Hungaroton.

Melléklet

1. kép. Fejes László (1965) *Esküvő című* „World Press Photo” győztes képe



2. kép. Szabados György *Esküvő című* albumának (2002 [1975]) újabb kiadása, melyre 2002-ben már felkerülhetett Fejes képe



„Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.”

Szabados György életművéről
Ráduly Mihály beszélget Bognár Bulcsuval¹

III. rész. Tonális centrum és avantgárd.
Az utolsó korszak zenéje és a zenei nevelés kérdése

Bognár Bulcsu (B. B.): Amilyen határozott és sarkos véleménye volt Gyurinak a közpolitika dolgairól, és amilyen szigorúsággal és keménységgel ostromozta mindazokat a politikai történéseket, amelyek ennek az autentikus rendnek a rombolását eredményezték, olyan hihetetlen emelkedetten és odafordulóan tudott minden dologhoz viszonyulni. Tehát sokáig nem lett ebből valami görcsös befelé fordulás.

Ráduly Mihály (R. M.): És nem is lett ebből csalódás, hanem tényleg az a felülemelkedettség, aminek a nem e világból való szemlélet szolgáltatta az alapját.

B. B.: Szerintem ehhez kapcsolódik a kései vagy az utolsó korszaka zenei nyelvének a változása is. Az utolsó időszaknak a határkötő kijelölő darabja a három Babits-versnek a megzenésítése. (*Három ének /Kantáta Babits Mihály verseire*)

R. M.: A Kantáta.

B. B.: Igen. A *Kantáta*. Volt annak aztán mindenféle címe. Nem is tudom, hogy melyiket szánta véglegesnek.

R. M.: *Majd apád kideríti (nevet).*

¹ A beszélgetésre 2016. február 18-án Budapesten, Ráduly Mihály interjúsorozata keretében került sor annak érdekében, hogy e dialógusok alapján átfogóbb képet kaphassunk Szabados György zenei és emberi világáról azon emberek visszaemlékezésein keresztül, akik hosszabb ideig ismerték őt mint zenészt és embert. Az interjúsorozat elérhető az alábbi címen: <http://gyorgy-szabados.com/the-world-of-georgy/in-the-words-of-others/raduly-mihaly-beszelget-bognar-bulcsu/>. Köszönjük az újraközlés lehetőségét Ráduly Mihálynak és Rudolf Krausnak.

B. B.: Reméljük. Szóval az utolsó korszak. Zenei munkásságában ez abszolút erről a felül-emelkedésről és a jézusi hatásról árulkodik. Egyrészt, hogy explicit módon vissza kell térni a szakralitáshoz, és ezt Jézus személye jeleníti meg. Másrészt pedig vissza kell térni a szigorú értelemben vett tonalitás nyelvéhez.

R. M.: *A tonalitás egyfajta gravitációs központot jelent a zenében, amely köré csoportosulnak a hangok és hangzatok. És ha szabad úgy fogalmaznom, akkor azt mondanám, hogy Gyuri életének „tonalitása”, súlypontja a hite volt, vallási és személyi értelemben is – e köré helyezkedett el minden az ő életében.*

B. B.: Ő az a ritka fajta zenész volt, aki zenetörténeti és zenetudományos tájékozottsággal is rendelkezett, és aki nagyon jól ismerte a bartóki hezitálást a tonalitás-atonalitás vonatkozásában. Bartók állandóan kísérletezett a zenei formákkal, és a pályája elejétől Schönbergtől függetlenül, majd Schönberg hatására maga Bartók is foglalkozik az atonális komponálás lehetőségével.

R. M.: *A hegedűduók a legközelebbiek...*

B. B.: *A Hegedű-zongora szonátákra gondolsz?*

R. M.: *Igen.*

B. B.: A két *Hegedű-zongora szonáta* feltétlenül ide tartozik, de említhetnénk a 3. és 4. vonósnégyest is, mivel ezeknek a műveknek a technikája elég közel áll a schönbergi elvekhez. De Bartók már jóval Schönberg elméletének megismerése előtt kísérletezett a tonalitás határainak a feszegetésével. Gondoljunk csak az 1908-as *14 bagatellre*, az itt alkalmazott bitonalitásra, vagy arra, hogy a zongoradarab egyes disszonanciái (legjobb példa erre a *10. Allegro tétel*) már nem feloldhatók a hagyományos akkordtan elvei mentén. A tizenkétfokúság elveinek beépítése aztán jóval később, a neoklasszicista korszak után is folytatódik, tetten érhető ez a *Hegedűversenyben* és a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című darabban is. Teljesen távol állt Bartóktól azonban az az adornói dogmatizmus, ami egyedüli lehetséges útként a schönbergi dodekafóniát tekintette haladónak, és minden egyéb megközelítést a modern barbárság megnyilvánulásaként értelmezett.² A bartóki elvnek talán nem is az a leglényegesebb pontja, hogy a népi zenén alapuló komponálási technikát összeegyeztethetetlennek gondolta a tizenkétfokú atonalitással. Ennek az Adornóval szemben megfogalmazott bartóki kijelentésnek azért sem szabad túl nagy jelentőséget tulajdonítanunk, mert Bartók a közép-kelet-európai népzének (dór, fríg, líd, stb.) hangsorainak móduszaival maga is alapvetően tágitotta a tonalitás határait, és bizonyos móduszkombinációkkal eljutott a tizenkétfokúsághoz. Nem hagyta azonban, hogy a doktrínává merevedett racionális komponálási elvek határozzák meg a zenéjét. Ehelyett a népzene élő és mégis archaikus dallamkincsét és ritmusképleteit tekintette alapnak, amelyek az archaikus zenéből kiindulva voltak haladók és modernek, miközben zenéje valamilyen formában mindig megőrizte a tonális

² Lásd: Theodor W. Adorno: *Zene, filozófia, társadalom. Esszék*. Budapest: Gondolat, 1970; úó *Írások a magyar zenéről*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1984.

karakterét. No, és minden Lendvai Ernő-féle zeneelméleti hókuszpókusz ellenére (amely Bartók komponálási technikájában matematikai szigorúságú szerkesztési elveket, „tengely-rendszert és aranymetszést” vélt felfedezni)³ egyre világosabb az is, hogy az improvizáció alappeszta volt a bartóki zeneszerzésnek. Mindezek az alapelvek Gyuri számára egyértelmű iránymutatást és követendő példát adtak a zeneszerzés, a zeneelmélet és a társadalomfilozófia vonatkozásában is.

R. M.: Bartók maga is azt mondta, hogy nem tonális zene nem is létezik. Tudjuk, hogy létezik, és másrészt meg nem létezik. Mert mindennek van valami tonális centruma.

B. B.: Hát igen. Schönberg a legtöbb művében, talán legsikeresebben a *Mózes és Áron*ban, arra tett kísérletet, hogy ezt a tonális centrumot teljes mértékben kimetssze, és valahogy mégis zene, ami ebből megszületik. Egyébként nagyon megkérdeztem volna a *Mózes és Áron*ról Gyurit, aki azért ezt az egész szigorú atonalitást elutasította. Ez a mű ugyanis befejezetlenségével együtt is izgalmas darab.

R. M.: Évekig küszködtem vele.

B. B.: Kocsis Zoltán egyébként pár éve befejezte.

R. M.: Hallottam róla. Még nem hallgattam meg a befejezett verziót. Állítólag nagyon jó.

B. B.: Izgalmas, érdekes. A schönbergi zenéhez illeszkedő befejezést írt eredeti módon.

R. M.: Az én fülem hozzászólt a nem tonális zenéhez, de a Mózes és Áront évekig hallgattam, és csak az első lemezig jutottam. Már a második lemezt sem fordítottam meg egészen addig, amíg a Metropolitanben (Metropolitan Opera, New York) meg nem hallgattam egy előadást, ami teljesen érthető volt. Teljesen érthető, zeneileg is.

B. B.: Én a Boulez-féle felvételt hallgatva éltem át ugyanezt.

R. M.: Én tudod mire emlékszem? Jazzról csak alig beszéltünk. Volt egy pár közös zenehallgatásunk. Kifejezett élmény volt a Vajda Sanyinál vagy a Kimmelnél (Kimmel „Apó” László), mikor újabb zenéket hallgattunk. Azt hiszem, az Expressiont (John Coltrane – Expression, 1967) is együtt hallottuk először, de a klasszikus zenészek között Krzysztof Penderecki neve számomra teljesen ismeretlen volt abban az időben. Gyuri mesélt a Lukács passióról (Passio Et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam) meg egy-két más darabjáról is. Aztán hogy meg is hallgattuk-e? Nem, szerintem jóval később, csak Amerikában hallottam először.

B. B.: Penderecki fontos név, meg Witold Lutosławski is. Nem véletlen ez a lengyel szál. Pendereckinél megvan a kísérlet a jazz bevonására is (*Don Cherry/Penderecki – Actions, 1971*), és ezek a zenei kísérletek meglátásom szerint fontos előképei például a *Homoki zene* világa-

³ Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1993, ill. uő.: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1996.

nak. De főleg a kései időszakban Gyuri számára a legfontosabb kortárs zenész Lutosławski volt. Valami nagyon személyes viszonya volt Lutosławski zenéjéhez. Ezt azzal magyarázom, hogy Lutosławski úgy kezdte használni az aleatorikus szerkesztést, hogy nem csinált belőle darmstadti iskolás szeriális zenét. Szerintem ez Gyuri számára nagyon fontos volt. Szóval nem követte a darmstadtiak, Stockhausen és mások által irányított – akármilyen furcsán is hangzik – azon zsdanovi szellemét, ami egyrészt nagyon bízott a racionális tervezés kínálta szűk keretekben, másrészt pedig minden tőle különböző megközelítésre mint idejét múlt, retrográd elemre tekintett és száműzni akarta a zenei világból. Gyuri, azt hiszem, nagyon világosan látta ennek és a bartóki, lutosławski irányynak, mint világlátásnak a különbségét. (Itt jegyzem meg, hogy a Gyuri által nagyra tartott Ligeti az elsők között ábrándul ki a darmstadtiak dogmatizmusából, és ő az, aki már korán hangoztatja a schönbergi, weberni dodekafónia elavultságát.)⁴ Stockhausenék a darmstadti iskolában megpróbálták Schönberg tizenkétfokúságából építkezve a racionális zenei építkezés logikáját továbbvinni. Gyönyörű kottaképekkel, de azt hiszem, hogy kevés érzelmi töltéssel rendelkező zenékkal. Másrészt Lutosławski és Penderecki azok, aki a közép-kelet-európai léttel magától értetődően szívjuk magukba a megtervezett, mérnöki alkotásokkal szembeni szkepszt, és akik a tonális csomópontokat zömében nem elhagyva a szakralitás világát is megjelenítik zeneileg. Ők lesznek Gyuri számára a tájékozódási pontok.

R. M.: *Valószínű, hogy éppen emiatt.*

B. B.: Éppen emiatt. Nem hiszem, hogy Gyuri ebből eredendően ideológiai kérdést csinált volna, hanem az egész zenéjének a világa fejezte ki ezt a választást.

Volt közös koncertélményünk, amikor Pendereckinek nem tudom hányadik szimfóniáját hallgattuk meg a Zeneakadémián, amit maga Penderecki vezényelt. Nem tudom, mennyire követed Penderecki munkásságát, már jó ideje visszatért a teljes tonalitáshoz, és tegyük hozzá, hogy nagyon szép, de igencsak izgalom nélküli zenéket ír.

R. M.: *És elég hideg is. Mesterséges.*

B. B.: Mestermunkákat gyárt, amelyek nem különösebben érdekesek. Úgy látom, hogy Penderecki korai kompozíciói, az *Anaklasis*, a *Polymorphia*, különösen pedig a *Fonogrammi* és a *De natura sonoris No. 1–2*. azonban erős hatást gyakoroltak Gyuri zenéjére. Az első jazz kísérletei (*Actions*) után pedig nyilvánvalóan Penderecki volt az ő legfőbb tájékozódási pontja, aki jazz-zenei formákon keresztül is kereste az improvizáció lehetőségét a kortárs zenében. Rátalálni, újra felfedezni azt az improvizációt, ami a tradicionális zenének is alapvető sajátossága. Nemcsak a rubato jelleg, a zene kötetlen belső ritmusa, hanem a zenei képleten túl annak megjelenítése, ami minket éppen érint és foglalkoztat.

R. M.: *Dallamfordulatok, amik közvetlenül vezettek az improvizációhoz...*

B. B.: Igen, hogy ezt megjelenítse. Úgy látom, hogy ennek a formanyelvnek a lehetőségét találja meg az aleatóriában. Ezt Lutosławskiék mutatják meg neki. Emellett a tonális formák

⁴ Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv.* Budapest: Osiris, 2005.

újabb és újabb bővítésének a lehetőségét is, és az ezen túllépő disszonanciákat is, amivel már maga Bartók is zseniálisan kísérletezett. Azt hiszem, innen van a nagyon erőteljes pozitív viszonyulása. Mellesleg szerintem a kései Lutosławski-művek zseniálisak. A darabok, amiket Anne-Sophie Mutternek és másoknak írt Lutosławski hetven nem tudom hány éves korában. Szenzáció! *A Partita, a Chain II, a Zongoraverseny*, ezeket Gyuri nagyon szerette Lutosławski Bartók tiszteletére írt gyászzenéje (*Musique funébre*) és a klasszikus aleatorikus korszaka (*Jeux vénitiens, Vonósnégyes* stb.) mellett. Ezekről sokat beszélünk. Azt hiszem, Gyuri megtalálta Lutosławskiban azt a fajta zenei rokonságot is, amiről az előbbi összefüggésben szó esett, meg azt a fajta bölcsességet, hogy úgy tud teljességet kifejező kortárs zenét csinálni, hogy zömében nem engedi el teljesen a tonalitást. Lutosławskinak még a dodekafóniával kísérletező műveiben is tetten érhető annak a közép-kelet-európai népzenei hagyománynak a hatása, amely a legmodernebb zenei formák alapjául szolgálhat. Végképp nem megy bele a darmstadti iskolának a hangfoszlányokkal kísérletező világába, amibe egyébként meglátásom szerint az *Új Zenei Stúdió* végül is belefutott Magyarországon. Lehet, hogy ez nagyon kategorikus és felületes nézőpont a részemről, de úgy látom, hogy érdekes kísérletek ezek, de nem születtek ebből igazán nagy művek.

Mindenesetre van egy progresszív kísérlet a '70-es években, Jeney Zoltánnal és másokkal (alapító tagjai: Sárosi László, Jeney Zoltán, Eötvös Péter, Vidovszky László és Kocsis Zoltán, később csatlakozott: Dukay Barnabás, Serei Zsolt, ifj. Kurtág György, Csapó Gyula és Wilhelm András), ami a Kodályék által negligált Darmstadt szellemét kívánta közvetíteni. Az *Új Zenei Stúdió* experimentális zenéje ugyanis a nem zenei rendszereken alapuló manipulációkat építi bele a komponálás folyamatába. Az általuk alkalmazott hangfoszlányokat olyan technikaként használják, amelyek lehetőséget kínálnak a hagyományos zenei nyelv alapelemeitől való elszakadásra. Arra törekedtek, hogy ezáltal maga teremtette zenei rendszert hozzanak létre. Ez magától értetődően részleges vagy teljes szakítást jelentett a zenei hagyománynál. Lényegében azon kívül helyezkedve próbálták megújítani a kortárs zenét. Mondanom sem kell, hogy Gyuri erős fenntartásokkal viseltetett e zenei formanyelv és a mögötte lévő, a tradícióknak kívül helyezkedő világlátással szemben. Nem véletlen, hogy az egyetlen közös zenei kísérlet az *Új Zenei Stúdió* tagjaival kudarcba fulladt és nem lett folytatása.

R. M.: Mit tudsz erről?

B. B.: 1976-ban a Bercsényi Klubban kerül sor arra a koncertre, amelyen a Stúdió részéről Jeney Zoltán, Sárosi László, Vidovszky László és Wilhelm András, másrészt pedig Kathy Horváth Lajos és Szabados György muzsikált együtt. Ennek körülményei azóta már jól dokumentáltak. Szitha Tünde, a Stúdió monografikusa szerint már a próbák alatt kiderült, hogy a zenei elképzelések annyira különbözőek voltak a Stúdió és Gyuriék között, hogy nem voltak egymáshoz közelíthetők. Így aztán „Vidovszky és Wilhelm meg is beszéltek, legfontosabb instrukcióként, hogy a legfontosabb, hogy ők legyenek a hangosabbak...”⁵ (*nevet*)

Gyuri számára természetesen nem volt meglepő, hogy ez a két zenei irány nem összehasonlítható, de azt meglehetősen rosszul élte meg, hogy az akkor az avantgárdot megjelenítő és később a komolyzenei intézményrendszerben jelentős pozíciókat betöltő stúdiósok

5 Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió*. (Doktori értekezés.) Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014: 89.

– darmstadti szűk látókörűséggel – később sem adtak teret a tőlük különböző, de világszínvonalú zenei törekvések számára. Beszélgetéseink során többször előjött, hogy ha nem is sértődött, de keserűen vette tudomásul, hogy megközelítésbeli és ideológiai válaszfalak miatt negligálták a muzsikáját és mindazokat a zenepedagógiai törekvéseit, amelyek Bartók szellemében igyekeztek volna a hazai kortárs zenét megújítani. Teszem hozzá, Gyuri munkássága akkor és azóta sem létezik az intézményesült honi kortárs zene számára. Légüres térbe került tehát, ahol a komolyzenészek számára jazz-zenész, a jazz-zenészek számára pedig kortárs zenész.

Visszaulva a korábbiakra, egyébként az is mutatja, hogy az új technológia által kínált eszközöknek milyen nagy hatása volt, hogy a kortárs zeneszerzők többsége hosszabb ideig nagy lehetőséget látott a hagyományos zenei nyelvvel szakító hangfoszlányokban, amelyek talán képesek teljesen új kiindulást adni a zenei építkezésnek. Leginkább a kölni elektroakusztikai műhelyben vagy annak hatására Stockhausentől kezdve (pl. *Gesang der Jünglinge*) Luigi Nonon (pl. *Omaggio a Emilio Vedova*), Xenakis (pl. *Persepolis*) át Pendereckiig (pl. *Psalmus hangszalagra*) sokan készítenek hangfoszlányokból építkező kompozíciókat, hogy aztán ezeket a törekvéseket az *Új Zenei Stúdió* létrejöttével itthon is lekövezzék. Gyuri érzékenységét mutatja, hogy a '60-as évek végén, a '70-es évek elején ő is kísérletezik hangszalagokkal. De aztán kidobja ezeket a darabokat. Különböznél nagyon meghallgatnám ezeket a felvételeket, mert biztos izgalmasak. Mindenesetre Gyuri zsákutcának tartotta őket már a hetvenes évek legelején.

R. M.: De ezek csak futó kísérletezések voltak, ugyanúgy, mint a kapcsolatkeresése az úgynevezett minimalista zenével. Az a Kassák-érában (Kassák Klub) volt már, és ott szét is szakadt az a bizonyos kezdeti társaság.

B. B.: Igen, csak rövid ideig létezett. A 180-as Csoporttal...

R. M.: A 180-as Csoporttal, így van.

B. B.: Gyuri megmerítkezett ebben a világban, de az ő saját formanyelvét itt sem hagyta el. Ennek szerintem jó példája az *Idő-Zene*, amiben egy csomó minimálzenei zenei megoldás van, de nem a minimál zenének a rövidre zárt izgalomnélküliségével.

R. M.: Mondtam már valamelyik interjúban, hogy számomra az Idő-Zene sokkal időtállóbb, mint a legtöbb minimalista zene, nagyon kevés kivétellel. Steve Reichnek és John Adamsnak van egy-két ilyen darabja, és nem is olyan sok. Amikor először hallottam, nekem az Idő-Zene abszolút nem tetszett, mert ez minimalistának, és nem Szabados-zenének tűnt. De számára ez is csak egyfajta kitérő volt, ami aztán aktualitását veszítette, de mint zene, a mai napig érvényes.

B. B.: Igen, és megnevesítette a minimálzenei irányzatot. Gyuri meglátásom szerint a műfaj egyik legjobb kompozícióját írja meg. Legyen a világ baja, hogy nem tud erről. A Steve Reich- és Philip Glass-féle zenével szemben azonban – ezzel is párhuzamokat mutatva Ligeti értékelésével – kifejezetten elutasító volt. Kissé talán kategorikusan fogalmazva ezt veszélyes propagandának tekintette. Vagyis érzékenyen reagált a zenei szövetek és a zenei megoldá-

sok mögötti világlátásra. Gyurinak nagy érzékenysége volt erre. Úgy látta, hogy a barokk concertók kis egyszerű hármashangzatának a bontogatásából építkező zene a maga látszólagos mélységével valójában rendkívül felszínes és sivár világlátást közvetít a sok kis precízen megszerkesztett képletével. Gyuri Apáczaira hivatkozva gyakran mondta ilyenkor: tisztán logikus, tisztán számár. Ez a minimalizmus Gyuri nézőpontjából azért volt veszélyes ideológia, mivel mindazt a zeneiséget kérdőjelezte meg, ami az általa megcélzott autentikusságot kifejezhette volna. Másrészt megmutatta a maga módján, hogy olyan „minimálzenét” is tud alkotni, ami megőrzi a zenei nyelv mélységét és komolyságát.

Szóval Penderecki és Lutosławski volt elsősorban fontos számára. Másrészt csipelődő megjegyzéseimre reagálva, amelyekben Bartókot nagyon sokra tartottam és Kodályt kevésbé értékeltem, azt is megfogalmazta, hogy teljesen egyenrangú személyként tekintett a két zeneszerzőre.

R. M.: *Mint zeneszerző?*

B. B.: Azért ilyet nem mondott (*nevetnek*), de sokra értékelte Kodály kórusműveit, és Kodály pedagógiai munkásságát Bartók zeneszerzői zsenialitásával egyenrangú teljesítményként értékelte. Én mindig pikírt megjegyzéseket tettem a *Psalmus Hungaricusra* is, meg az összes közismert, népszerű Kodály-darabra, a *Missa brevisre* meg a többiekre.

R. M.: *Én is azt tenném, de teljesen felesleges* (nevet).

B. B.: Ezek a darabok a bartóki formanyelv teljessége szempontjából nézve hát mégiscsak egy konvencionálisabb, a 19. századi akadémikus képletektől kevésbé elszakadó, helyenként posztdebussyánus, alapvetően népi zenei formákkal vegyített zeneként is értelmezhető, ami a bartóki zenéhez mérve nem olyan nagyszerű. Gyuri ennek kapcsán mindig arra irányította a figyelmet, hogy Kodály egész munkássága, vállalt és konzekvens konzervatívsága, amivel szembe tudott helyezkedni a létező szocializmus zenei világával, volt az alapja és lehetősége annak, hogy ez a zenei gondolkodásmód és a magyar zenei hagyomány tovább élhessen.

R. M.: *Ez így van.*

B. B.: Kodály volt a garancia arra, hogy a Lisztől induló, Kodályon, Bartókon keresztül folytatódó magyar komolyzene tovább létezhesen a kommunista időkben is. Ebből a szempontból különösen fontosnak tekintette Kodály munkásságát, és ez magyarázza, hogy miért ostromozta annyira azt az ideológiai változássort, ami Kodály halála (1967. március 6.) után a hivatalos magyar komolyzenében bekövetkezett.

Kodály itt marad a kommunista hatalomátvétel után, és a rendszernek valamit kezdeni kell vele. Mindkét félnek kompromisszumot kell kötnie, Kodálynak is, meg a rendszernek is. Kodály akkora autoritás volt, hogy miatta nem lehetett teljes mértékben elsöpörni azt a magyar zenei hagyományt, ami a kommunisták számára nagyon idegen világlátást tükrözött. A tiszta forrásból építkező, autentikus létet megteremteni akaró világnézetet Kodály konzekvensen képviseli. Gyuri úgy fogalmazott, hogy addig van magyar komolyzene, amíg ennek a lehetőségei megvannak, és Kodály halála után ez intézményes vonatkozásban nagyon beszűkül.

R. M.: *Vagy a darmstadti iskola átvétele...*

B. B.: Igen, Kodály halála után felerősödnek a hazai kortárs zenében is az ész mindenhatóságába vetett hittel operáló zenei megoldások, amivel Gyuri mindig is szemben állt. Bizonyosan ezzel is összefügg, hogy a hivatalos komolyzenei körök egész pályája során negligálták őt. Zeneileg sokkal gyengébb darabokat emeltek az égbe, miközben Gyuri világszínvonalú munkái lényegében visszhangtalanok maradtak. Emlékszem, amikor Csonka Feri barátom a kilencvenes években felvetette a szombathelyi *Bartók Fesztivál* budapesti szervezőinek, hogy érdemes lenne Szabados Györgyöt meghívni, csak álltak az egyik lábukról a másikra. A folyamatos elutasításban meglátásom szerint erős szerepet játszottak ideológiai megfontolások.

Miközben Gyuri nem tett egyebet, mint a meglévő magyar zenei hagyományokból építkezve nagyon eredeti, modern zenét komponált. Gyuri Ligeti iránti osztatlan lelkesedése összefügg azzal, hogy – a darmstadti iskolás kitérője után – hasonló gondolati építkezést vélt felfedezni benne. Ha nem lennék elfoglalt és túlságosan lusta, a Ligetivel készített '93-as interjúmat érdekes lenne írásban megjelentetni. Ligeti akkor, abban a politikai közegben, ahol ő egyébként határozottan állást foglal az akkori Antall-kormányval szemben, nagyon világosan kifejti azt, hogy ő zeneileg a magyar tradícióból és a magyar hagyományból építkezik, és magát ebben az értelemben is magyar zeneszerzőnek tekinti. Gyuri Ligeti zenéjéből teljesen egyértelműen kiérezte ezt.

Kodályra és Gyuri kései alkotói korszakához visszatérve azt gondolom, a Babits-versek megzenésítése (ősbemutató: Művészetek Palotája, 2006. március 30.) egy hitvallásnak, credónak a kifejeződése, amivel Kodály szellemiségét akarta továbbvinni. Most félig tréfásan fogalmazva, a sok disszonanciával jellemezhető „kaotikus reszelés” után az utolsó nagy opusban visszatér a szigorú tonalitás világához, és ahhoz a kodályi zenéhez, ami modern módon, de mégiscsak a hagyományunkat és ezáltal önmagunkat kifejezve szólal meg. Mind ezt szándékoltan közérthető módon megfogalmazva, már amennyire egy szabadosi zene közérthető lehet. Mindenesetre semmiféle olyan zenei megoldást nem használ, ami „elidegeníthetné” (megint egy fontos műszó az 20. századi társadalomfilozófiából) a hallgatót a zene üzenetétől. Másfelől a hitbeli credónak a megjelenítése annak a Babitsnak a versein keresztül történik, akinek a költészete egész életében iránytűül szolgált, és aki visszatérő hivatkozás volt a számára a beszélgetéseinkben.

R. M.: *Milyen kérdések jöttek még elő Szabados életének utolsó időszakában a beszélgetéseitek során?*

B. B.: Két témakör jut még az eszembe. Az egyik a közpolitikához fűződő viszonya, a másik – ezzel szorosan összefüggően – a zene és a zenei nevelés kérdése. Ő ugyan a pártpolitika szintjén nem akarta magát exponálni, tehát nem akart politizálni, de azt hiszem, hogy valami gyermeki hittel vagy naivsággal várt arra, hogy egyszer a nagypolitika felismeri majd mindazt, amit ő képvisel. Merthogy Gyurinak kidolgozott koncepciója volt a zenei nevelésről is. Ahogy Johann Sebastian Bachnak volt egy víziója arra nézve, hogy a zenei nevelésen keresztül hogyan tudunk eljutni a teljességhez, ezzel kapcsolatban Gyurinak is megvolt a maga elképzelése.

R. M.: *Bizonyára megvolt, de maradt ebből valami akár vázlagszerűen? Hogyan valósította volna meg ezt a zenei nevelést?*

B. B.: Az életművet összefoglaló első esszékötetben van erről valami.

R. M.: *Igen, most, hogy mondod.*

B. B.: De nem kidolgozott módon.

R. M.: *A művelődési miniszterhez írt levele.*⁶

B. B.: Így van, én is erre gondoltam. Ő nagyon várt arra, hogy ezzel kapcsolatban megkeressék.

R. M.: *De aztán felismerte, hogy ebben aligha bízhat. Az én meglátásom szerint azonban ez semmilyen gondot nem okozott neki. Én '94 és 2001 között nem voltam itthon, van tehát pár év, ami kiesett a találkozásunkból. 2001-ben a politikáról azonban már szó sem esett, azt egy olyan dolognak tekintette, amivel nem kell foglalkozni.*

B. B.: Ez érdekes.

R. M.: *Így summázta a politikából való kiábrándultságát. Ami bizonyára nagyon idealista lehetett, és ami megvalósíthatatlan, főleg ilyen kereteken belül.*

B. B.: Azt hiszem, hogy mindenhol azt mondanák, hogy ezek megvalósíthatatlanok, mert annyira zárt struktúrákat kellene teljes mértékben újragondolni, hogy ez lehetséges legyen, de Gyuriban azt hiszem, tényleg volt egy gyermeki hit, hogy ez mégiscsak lehetséges. Nem volt benne tehát kétely, hogy a társadalmi viszonyok alapvetően átfordulhatnak. Ő a 2010-ben hatalomra kerülő jobboldali erőben nagyon erős szakrális erőt látott. Gyuri erre az új politikai kurzusra azzal a hittel és bizalommal tekintett, mint amely képes lesz ezt a kifordult világot a helyes irányba kormányozni. 2011-ben meghalt, így nem nagyon láthatta, hogy ez hogyan és miként valósult meg vagy számolódott fel.

R. M.: *Ebben is csupán az ő optimizmusa volt.*

B. B.: Mindenesetre ezekről a dolgokról igencsak nagy hittel beszélt minden alkalommal. Azért azt tegyük hozzá, hogy ez már erősen a betegség és a betegséggel való napi küzdelmek időszakában történik. Így aztán még a nem feltétlenül előremutató történések kapcsán is erős hittel bízott abban, hogy a dolgok mégiscsak abba az irányba mozdulnak el, amit ő egész életében képviselt. Ebből fakadt, hogy nagy hittel fordult a fiatalokhoz is. Nagymaroson is minden helyi civil kezdeményezést új teremtő erőként és hosszabb távon működő új szerveződések alapjaiként szemlélte.

⁶ Szabados György: Levél a kulturális miniszternek. In uő *Írások I. Tanulmányok, esszék*. Szombathely: B. K. L. Kiadó, 2008, 282–286.

R. M.: *Igen, ehhez kell egy alapvető naivitás és egy veleszületett optimizmus is, hogy mindennek dacára a jövőt lehet még jobb alapokra helyezni, bármilyen kisebb közösséggel kezdve is.*

B. B.: Azt hiszem, hogy ez gyakran a pályáját és életét lezáró nagy alkotóknak a világlátása. Ekkor az ember minden kis apró történésben, legyen az egy nagypolitikai vagy egy helyi civil kezdeményezés, erőteljesebben véli felfedezni az ő szándékát tovább vivő tartalmakat. Említetted, hogy nem nagyon lehetett vele politikáról beszélni.

R. M.: *Nem mintha akartam volna.* (nevet)

B. B.: A mi beszélgetésünkben viszont nagyon erőteljesen jelen volt. Van egy határkő a magyar közpolitikában, és ez az őszi beszéd (Gyurcsány Ferenc beszéde Balatonőszödön 2006. május 26-án). Ez a 2006 őszi (2006. szeptember 17-én) napvilágra került beszéd olyan szinten eltalálta Gyurit, hogy volt egy időszak, amikor nem is lehetett vele másról beszélgetni. Ez kimozdította abból a sztoikus, mindenfelülemelkedő nyugalomból, ami őt korábban jellemezte. A beszéd nagy intenzitással foglalkoztatta, és Petőfi János vitézének zsványok tanyája metaforáját hozta elő benne. A beszédet, azt hiszem, világlátásának, teremtő akaratának, teljességre törekvésének és a szakralitásnak a totális tagadásaként értelmezte. Hatvanas éveiben járva, ezer kiszolgáltatottságon, ezer kizorítottaságon, nehézségen és értetlenségen túl, azt hiszem, ez már túl sok volt neki.

R. M.: *Hát, hogy a dolgok ennyire nyilvánvalóvá váltak...*

B. B.: Igen.

R. M.: *Feltört a szennyvíz...*

B. B.: Igen, ő ezt így élte meg. Meg hogy most megmutatkozott ennek a politikának és világnézetnek az igazi arca. Szinte apokaliptikus méretű víziókat hozott elő benne. Biblikus párhuzamokat, hogy az utolsó időkben az ördög sokkal erőteljesebben mutatkozik meg. Ez nagyon rátelepedett, és ebben nyilván sok féltés mellett szerepet játszott a sok meg nem értésnek az élménye is. Nekem meggyőződésem, hogy a daganatos betegségének elhatalmasodásában ez jelentős szerepet játszhatott. Természetesen vice versa is érvényes a dolog, tehát a betegség is eredményezhette azt, hogy ennyire felfokozottan reagált egy közéleti történésre.

Másrészt sokat beszélgettünk arról, hogy mennyire fontos lenne a fiatalok nevelése és zenei formanyelvének a közvetítése a többiek számára. Erre ő több kísérletet tett. Korábban szerette volna ezt szervezett formában is elindítani, akár a Zeneakadémián vagy máshol. Nyilatkozik is erről, hogy Földes Imre ezzel kapcsolatban akképpen igazította útba, hogy ezekkel a zenészekkel már nem lehet mit kezdeni, ezek már el vannak rontva. „Gyuri, hogyha te akarsz valamit, akkor azt építsd fel magad.” A Kassák Klubban, azt hiszem, többé-kevésbé erre tesz kísérletet. Hogy Földes tanár úrnak mennyire igaza volt, azt szerintem az *Idő-Zenének* a magyar hangfelvétele is jól mutatja.

R. M.: *Hogy érted?*

B. B.: Az *Akadémiai Szólisták Kamarazenekara* játszotta ezt, és Gyuri elmesélte a próbák menetét. Ő megjelent ott és megpróbálta betanítani a zenészeknek a darabokat, akár ütemszinten is. Ekkor derült ki, hogy nem lehetett velük érdemben együttműködni, mert az egyik próbán megjelentek tizenketten, a másik próbán aztán nyolcan voltak, de egészen mások. Vagyis nem lehetett épeszű munkát végezni. Ez a megszólaltatott zenében hallatszik is, hogy ugyan többé-kevésbé ott van a szabadosi lejtés, a kotta szerint hibátlanul, csak hát az azzal a vékony hangzással, amiben nincsen hozzátevé a zenészek személyes részvétele. Így csak érezhető a felvételen, hogy körülbelül milyen is lenne ez a zene, ha nemcsak kvalitásos, de elkötelezett zenészek játszanák. Aztán Gyuri halála után a Hollerung vezette *Budafoki Dohnányi Ernő Szimfonikus Zenekar* is eljátssza ezt a darabot. Ők a darabot másképp herélik ki és Kancheli-típusú posztmodern zenét csinálnak belőle. Lehet, hogy sarkosan fogalmazok és talán bántóan is, de igazából nem talált olyan zenésztársakat, akikkel zeneileg szabadosi magasságokban tudott volna együtt dolgozni. Ennek sokféle oka volt.

R. M.: *De ez nemcsak a klasszikus zenészekre érvényes...*

B. B.: Ez mindenkire érvényes.

R. M.: *Minden téren. Örült, hogy talált olyan zenészeket, akikben volt lehetőség és szándék a közös játékra.*

B. B.: Igen.

R. M.: *És lehet, hogy nem is mindig ők voltak a legjobbak. Legalábbis a kezdeti időkben, amikor elkezdtek vele játszani.*

B. B.: Meg aztán ez később is probléma volt. Ahogy a Roscoe Mitchell elfújja a *Jelenésben* a maga szólóját, azt hiszem, azt nem fújta volna el senki itthon a '90-es években. Emlékszem a nyolcvanas években a MAKUZ (*Magyar Királyi Udvari Zenekar*) próbáira, ahol visszatérő nehézség volt Gyuri számára, hogy a zenészek egyszerűen nem tudták rendesen eljátszani a darabokat. Semmiképpen sem szeretném azonban ezt a problémát a technikai felkészültségre, a hangszeres tudásra szűkíteni, hiszen alapvetően nem ezen van a hangsúly. Zömében hiányzott a muzsikosokból az a széles zenei tájékozottság, ami a népzeneitől kezdve a klasszikus és kortárs zenén, kiemelten a bartóki formanyelven keresztül a jazz sokirányú törekvéséig több dolognak a birtoklását és invenciózus, alkotói alkalmazását kívánta volna meg. Kiszorítva a komolyzenei világból és intézményes jogosítványok nélkül az a lehetetlen feladat nehezedett tehát Gyurira, hogy ezt magának kellett volna megtanítania. Miközben neki komponálnia kellett volna, amikor neki üzemorvosként, háromgyermekes családapa-ként is helyt kellett volna állnia. Miközben verseket is ír, követi a közéletet, stb.

R. M.: *Az a csoda, hogy annyi mindennel és olyan mélységben tudott foglalkozni. A környezetvédelemtől kezdve és még hosszan folytathatnám.*

B. B.: Igen. Aztán ezekkel a zenésztársakkal végül is többé-kevésbé létre tudta hozni a nagyzenekari kompozíciókat olyan színvonalon, amilyen színvonalon azok megszólalnak.

De hogy mennyire nem sikerült magasabb szinten belsővé tenni ezt a zenei világot, arra két erőteljes példám van. Az egyik az *Adyton*. Váczi Tamás írt az egész műről *A zene kettős természetű fénye* kötetben egy remek elemzést.⁷ Bámulatos érzékenységgel figyel föl arra, hogy mi történik a darabbal, amikor a zenészeknek, ha csak rövid időre is, de Gyuri zenei irányítása nélkül kell muzsikálniuk. A darab utolsó harmadában ugyanis van egy nem egészen kétperces rész, amikor Gyuri nem játszik a zenekarral. Váczi Tamás leírja, hogy abban a pillanatban elveszik és háttérbe kerül a zene sajátos jellege, a muzsikának az a szabadosi lejtése, ritmusa és szervezete, amit egyébként a darab zseniálisan képvisel. Váczi úgy fogalmaz, hogy „ha ezt a szakaszt kivágtam hallanám, bátran gondolhatnám amerikai zenének is...”⁸

Abban a pillanatban tehát, hogy nincs ott Gyuri, a többiek akármennyi közös próba, akárhány Kassák Klub-os gyakorlás ellenére sem tudják megvalósítani ezt a zenei világot. Hogyha valóban egyenrangú társak muzsikálnak (mint mondjuk Miles Davis korszakos jelentőségű két kvintettjében), akkor nem kell a zenekarvezetőnek a zongorán keresztül folyamatosan instruálnia a csapatot, hogy ez sikerülhessen.

A másik számomra nagyon szomorú példa a Gyuri temetése utáni fonós (*Fonó Budai Zeneház*) búcsúztatás, amikor a Szertartászenéből (*Szertartászene királyunk, a Nap tiszteletére – Ceremony Music in Honour of Our King, the Sun*) egy részletet eljátszik a MAKUZ zenekar.

R. M.: *Ott voltam.*

B. B.: Mi történik ott? Kobzos Kiss Tamás remekül recitálja a maga énekes részét, és utána a zenekar belekezd egy közös improvizációba a *Szertartászene* szabadosi zenéjéből építkezve. Majd azonnal szétcsúszik a zene, többperces tanácsalanság következik, aztán mégis egymásra találnak a muzsikusok és meglesz egy értékelhető zenei zárása a produkciónak, de immár teljes mértékben az amerikai avantgárd jazz zenei nyelvén keresztül. Szerintem ennél jobban és világosabban nem mutatkozik meg, hogy a mester szellemisége ott van, a muzsikusokon ragadt, fölismerhető a zenei megnyilvánulásaikban, de ez az egész világ, amit Gyuri olyan erővel és hitelességgel képviselt világszínvonalon, az nem sajátja a zenésztársaknak. Vagyis a saját zenei közegében is meg kellett küzdenie az értetlenséggel. Csak nehezen találták meg a többiek a kapcsolódást a parlando-rubatóból építkező, az ő zenei nyelvét a jazz formanyelvével és improvizációval megeremtő, de egyúttal a klasszikus és kortárs zenéből is építkező zenei világhoz. Nyilván nagyon sokrétűek az okok, hogy ez zömében miért nem sikerült. Én legalább 6-7 olyan kvalitású zenészt is meg tudnék nevezni, magától értetődően téged is beleértve, ahol ennek a kapcsolódásnak és ennek a kiteljesedésnek a lehetősége megvolt, de valahogy mégis mindig úgy történt, hogy ez nem tudott szárba szökni.

R. M.: *Ennek így kellett lennie.* (nevet)

B. B.: Nem tudott teljesen egyenrangú viszonyra válni. Ebben a vázolt „történelmi helyzeten” túl az is közrejátszhatott, hogy Gyuri erős személyisége mintha sokszor feszélyezte volna a zenésztársakat. Dresch Misi is nyilatkozta, hogy állandóan kisebbségi érzése

⁷ Váczi Tamás: Szabados György és az *Adyton*. In Szabados György és Váczi Tamás: *A zene kettős természetű fénye*. (JAK füzetek 49.) Budapest: Magvető Kiadó, 1990, 159–173.

⁸ I. m. 172.

volt Szabadossal szemben. Meg lehet ezt érteni, mert Gyurinak karizmatikus ereje volt, és ez nemcsak megperzselteti az embert, hanem akár össze is tudja nyomni. A karizmája azonban felkiáltójel is volt, hogy gyere és próbálj meg felemelkedni ezekbe a magasságokba, ahol kevesek és csak a legnagyobbak tudnak létezni.

Ezzel kapcsolatos máskülönb az én félelmem is. Minden tisztelem Grencsó Pisti bámulatosan szeretetteljes szándéka és egész tevékenysége iránt, amivel a szabadosi örökséget megpróbálja továbbvinni. Ha azonban ez a szabadosi nyelv nem tud mélyen a sajátunkká válni, akkor nehéz lesz Gyuri szellemiségét akárcsak a zenében is folytatni. Ez a nyelv egyébként Pozsár Máténak sem sajátja.

R. M.: Igen. Igaz.

B. B.: Nem tud érdemben kapcsolódni a szabadosi nyelvhez, viszont nagyon színvonalas, az amerikai avantgárd jazzből építkező zenét csinál belőle.

R. M.: Ami illik is a zenéhez és jó!

B. B.: Ami illik is a zenéhez és jó is. Le a kalappal Pozsár Máté előtt, kiváló zongorista. De pont annak a zenei hagyománynak a birtoklása nincs meg a zongorázásában, amiért Gyuri az egyetemes zenei világnak kikerülhetetlen és zseniális alkotója volt.

R. M.: Hát ez hosszúra nyúlna, hogyha most elkezdenénk taglalni, hogy miért és hogyan. (nevet)

B. B.: Fontos lenne azonban, hogy a szabadosi zenei mélységet és teljességet tovább tudnánk adni, vagy ti zenészek tovább tudnátok vinni, mert én csak a hallgató közönséghez tartozom.

R. M.: De legalább így is tovább van víve, és a cél, a feladat az, hogy egyre több fiatal megismerje Szabados zenéjét. Remélhetőleg ebben segít Rudolf Kraus honlapja is, Grencsóék jelenléte ezen a pindurka kis színpadon. Akár a Szabados-tábor (2015-től nyaranta Adyton Együttlét – Szabadzene Műhely Nagymaroson) vagy bármiféle exponáltság, amivel elő tudunk rukkolni.

B. B.: Igen, ez nagyon jó. Mert végül is Gyuri is úgy vette föl a bartóki vonalat, hogy a személyes vagy intézményes kapcsolódás egyáltalán nem állt fenn. Egyszerűen csak rátalált arra a nyelvre, amit Bartók is keresett a maga vonatkozásában.

R. M.: Bartóknak is beletellett egy jó idejébe, mint ahogy Gyurinak is.

B. B.: Így van.

R. M.: Bulcsu, nagyon örülök, ez tényleg egy rendkívül gondolatgazdag, teljes interjú volt. Nagyon sokszor megálltam, hogy ne szakítsalak félbe, mert érdemesebb téged hallgatni. Ez mindenképpen egy kimerítő beszélgetés volt. Én ugyan nem merültem ki. (nevet) Reméljük, hogy majd elolvassák páran.

B. B.: Bízom benne.

A felejtés mintázatai

Keszei András:

Felejtés, társadalom, történelem

Gyáni Gábor:

A felejtés mint politikai mítosz

Kövér György:

Tiszaeszlár „felejthetetlen” emlékei

Bögre Zsuzsanna:

A „szelektív” felejtés és a „szelektív” emlékezés dinamikája egy trauma feldolgozása kapcsán

Hidas Zoltán:

Az emlékezés kultúrája és a felejtés rendszere

Gerhard Péter:

Jogszerű kampánykiadás vagy választási visszaélés? Egy peranyag tanulságai

Birkás Anna:

A gazdaságpolitika története mint párttörténet. Berend T. Iván és a párttörténetírás a hatvanas évek közepén

A Korall szerkesztőségének elérhetőségei:

terjesztes@korall.org, korall@korall.org, www.korall.org

1113 Budapest, Valkói u. 9.

Előfizetési szándékát kérjük, jelezze a szerkesztőségnek, és valamennyi idejű számunkat postázzuk Önnek. Az éves előfizetés ára 4500 Ft, egy szám ára 1250 Ft.

A Korall Társadalomtörténeti Folyóirat 2017. évi tematikus számai:

68. Etnikai együttélés a Kárpát-medencében

69. Színház és történelem

70. Országgyűlési követek és képviselők

Abstracts

Jazz Studies

Kornél Zipernovszky and Ádám Havas: Editors' Preface

While the editors of the first Hungarian jazz studies volume acknowledge previous attempts in this direction, they hope that a focused interdisciplinary approach could yield more results than those of earlier publications. The teachings of various post-modern theoretical schools contribute to realise the relative significance of jazz canons, the one-sidedness of the narrative of successive styles and to establish the new perspective of seeing jazz as a construct or as a discourse as the result of negotiations between different diasporas. The essays explore historical topics, interviews challenge well-known concepts, and a sociological survey yields new results.

Scott DeVeaux: Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography

The paper surveys a number of different and contradictory ways of telling the story of jazz. Jazz history is organised around values, such as the celebration of an ethnicity or the rejection of capitalism. Writers often depend on what Hayden White called modes of narration, such as the “Tragic” mode of self-destructive musicians like Buddy Bolden or Bix or the „Romance” of Louis Armstrong or Benny Goodman, who prevailed against many disadvantages to become virtuosos and stars. The paper criticizes the widespread use of metaphors of growth and evolution in jazz history, which minimize the contestation and uncertainty that have accompanied musical changes. Yet one has to be sensitive to the practical problems of teaching jazz history without undermining the use of narrative explanations. The paper emphasizes the constructedness and interestedness of traditions, and how they can distract us from history – from the meanings jazz has had at particular times and places.

Éva Federmayer: Millennial Budapest and Ragtime. Patterns of Race, Gender, and Class (Status) in the Early Hungarian Jazz Period

In my discussion I address some of the internal contradictions in the ragtime culture of Millennial Budapest, relying on specific aspects of gender studies, body studies, jazz studies, and cultural studies. First I look at Budapest as the heart of the national body, then I explore the construction of two types of masculine bodies, typical of the era. I also explore the orpheum as a distinctive modern space inflected by ragtime and ragtime-related culture, and focus on the eroticized and racialized bodies of women performers. After elaborating on the racialized aspect of the Hungarian cakewalk craze popularized by orpheums and musical theaters, I deal with the power dynamics of Millennial Budapest's carnivalesque multitudes that posited the racialized and gendered *other* only to reinscribe the *same* within the boundaries of a fledgling nation with imperial aspirations.

Kornél Zipernovszky: "Who Will Win – The Jazz or Gypsy, it is Hard to Tell." Gypsy Musicians Defend Hungarian National Culture

In this essay I focus on what is called the jazz age and try to examine how in Hungary the music played by Gypsy orchestras and by jazz bands became utterances in a discourse at the intersection of power relations inflected by ethnic, race, and nationalist concerns. The tunes of nationalism and revisionism in post-Trianon Hungary were mostly played by Gypsy orchestras when their members were also losing ground and their daily bread, due to the new fad, American jazz. While Gypsy musicians sought to keep their jobs by voicing xenophobic-nationalist agendas, jazz became to be identified as Race music on the other side of the Atlantic as part of the African American struggle for racial integration. I explore the process how jazz became the dominant urban fashion in Hungary, what the reactions of the Gypsy musicians and the politicians as well as that of the music establishment were to jazz, and how the narrative of the racialized clash between Hungarian Gypsy music and American jazz emerged.

Dániel Molnár: „Artistic Concept by Miss Arizona and Sándor Rozsnyai”. The Shows of the Arizona Revue Dancing and Their Effects and Elements (1932–1944)

The study provides the first scientific analysis and interpretation of the shows of a Budapest nightclub, based on newly uncovered sources. The Arizona Revue Dancing used to be the club of the Hungarian elite in the 1930s, and its shows reached international fame by the end of the decade. Instead of the elements of the local entertainment tradition, the owners, Sándor Rozsnyai and his wife based their shows on their own earlier experience as touring artists around Europe. In their relatively small club they created a unique „playground for adults” using several mechanic equipments, and produced spectacles based on their original ideas, and frequently erotic dance acts. During their 12 years of operation four traceable phases can be identified, each with its own different dramaturgy and working practice, and they seem to correspond to the political changes of the era.

The launch of the formal jazz education in the decade after the first world war in Europe was the sign of starting to recognise jazz as a full-fledged performing art despite fierce battles fought with the representatives of the classical music tradition. The fact, that jazz was easily fitted into the objective, hard and dry sound of *Neue Sachlichkeit*, contributed largely to the integration of jazz. Its proclaimers mostly viewed its ability to improve the sense of rhythm beneficial in music education. The head of the first jazz department was a Hungarian musician, Mátyás Seiber. Prior to his emigration from Frankfurt in 1933 he published a textbook of percussion instruments apart of his own compositions, and a number of essays on jazz thereby contributing to the approximation of the jazz tradition and the classical one. In his writings he enlightened the close relation of the pre-modern performance practice (renaissance diminution praxis; baroque basso continuo) and jazz, thus underlining the shared vernacular roots of the classical and the jazz tradition, worthy of a student of Kodály. His planned co-operation with Adorno never really took off. After the second world war, jazz has left behind its bonds to dance music and took a position nearer to contemporary classical music. Thereby the former trend could be reversed: now jazz had the option of orienting itself towards contemporary music. Despite the emergence of a number of outstanding works, a synthesis based on a new communal language of jazz and classical music has not come into being. Improvisation has only partially been incorporated into classical music education, whereas its creative potential could never be realised as just one of the canonized subjects taught.

Gergő Havadi: The Ethics of Hungarian Jazz Subculture in the 1970s and 80s – A Life-Style of Cultural Subversion

This research poses the question to what extent the institutionalization of Hungarian jazz and its compromise with the Hungarian state power in the 60's implied further colonization of jazz by state-interests and the control of the official cultural politics. Is it possible to talk about jazz subculture after all? The investigation of the jazz club network shall give the answer to these questions, for that reason, the current article scrutinizes this particular non-governmental, civilian initiative from a social and micro historical viewpoint. In the '70's '80s jazz music connected both with avant-garde artistic trends and other genres such as rock, blues and fusion music has managed to recapture its roots, create its own audience (i.e. the jazz subculture) and last but not least, to reestablish its identity as well. The existence and functioning of the jazz clubs and the club network proved to be insecure, in fact it depended on the endurance and possibilities of philanthropic actors. These narratives and stories crystallize the very essence of the cultural and musical politics of the Kádár era: the isolation and drowning of all autonomous arts, musicians and related subcultures deviating from the official trend which according to cities and regions took different forms and strength.

Our research, based on qualitative interviews and survey technique, is the first cultural sociological inquiry that investigates contemporary Hungarian jazz scene focusing on elements of symbolic and economic stratification within the scene. The research investigates the logic of position-takings and struggles for legitimacy of jazz musicians considered as creative workers based mainly on Pierre Bourdieu’s relational theory of artistic fields. The detailed presentation of some sociological and historical-sociological investigations serves the purpose of situating the research questions and findings in the contemporary scientific discourses on jazz, therefore the study allows the reader to gain insight into our methodological and theoretical “research alchemy”. The main stake of our work is to provide an empirically established model of the creation of and struggles for reputation based on the constructions of reality of the musicians themselves.

Ádám Havas: The Dogmatism of Freedom and the Freedom of Dogmatism. System of Distinctions in the Mainstream-Free Jazz Dichotomy

The research aims to bring the field of contemporary Hungarian jazz musicians into the centre of sociological investigation leaning mainly on the critical reinterpretation of Bourdieu’s relational theory of artistic fields. The first systematic sociological research investigating the contemporary Hungarian jazz scene aims to grasp the logic of symbolic and economic distinctions of the scene by analysing the dichotomy of free and mainstream jazz. The dichotomy is understood as a system of structuring oppositions that plays a more important role with regards to the position-takings and the construction of prestige of jazz musicians, than the mutually exclusive principles of autonomy and heteronomy as outlined in Bourdieu’s field theory. The analysis of qualitative data (25 interviews from 2014 Fall until 2016 Spring) shows evidence for the validity of our conceptual innovation: the implementation of a *simultaneous aesthetic hierarchy* that describes the peculiar logic of hierarchization in the Hungarian jazz scene.

Bulcsu Bognár: „Let us State, Instead of Denying the Negation.” A Discussion About György Szabados’ Life Work. Part III.

The discussion interprets György Szabados’ life work. The train of thoughts attempts to reconstruct the social philosophical concept of the ground-breaking jazz and contemporary music composer. A better understanding of Szabados’ relationship to classic and contemporary music and his specific musical world – that is based on traditional folk music, Bartók and jazz – is needed. The final part of the discussion positions Szabados’ Work in the field of contemporary music. It argues that his approach was similar to a group of composers in Central and Eastern Europe like Penderecki and Lutosławski. It also analyses the reception of Szabados’ music among Hungarian contemporary classical and jazz musicians. Finally, it discusses the last period of Szabados’ creative years, along with his relation to public policy and his music pedagogic oeuvre.

Szerzőink

BOGNÁR BULCSU

szociológus, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Kommunikáció- és Médiatudományi Intézet, Budapest

CSERNUS SZILVIA

jazzénekes, Budapest

DOLINSZKY MIKLÓS

zenetörténész, ELTE BTK, Zenei Tanszék, Budapest

FEDERMAYER ÉVA

afroamerikanista, ELTE BTK, Amerikanisztika Tanszék, Budapest

HAVADI GERGŐ

szociológus, MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, Budapest

HAVAS ÁDÁM

doktorjelölt, Corvinus Egyetem, Szociológia Doktori Iskola, Budapest

MOLNÁR DÁNIEL

színháztörténész, komikus, Budapest

RÁDULY MIHÁLY

zenész (tenor- és szoprán saxofon, fuvola), a Syrius, valamint Szabados György együtteseinek és a Rákfogónak a tagja

SCOTT DEVEAUX

zenetudós, University of Virginia, McIntire Zenei Tanszék, Charlottesville (USA)

SER ÁDÁM

doktorandusz, Corvinus Egyetem, Szociológia Doktori Iskola

ZIPERNOVSZKY KORNÉL

jazzkritikus, doktorandusz, ELTE BTK, Amerikanisztika Tanszék, Budapest