

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 jazzszcena² 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 szcena 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 szcena 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 hosszás bevezetés a kutatási terület lehetőség szerinti átfogó kontextualizálását szolgálja, ezért tárgyalja például külön alfejezet a fontosabb kortárs szociológiai kutatások kérdésfelvetéseit 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 fősodrába 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 interdiszciplinaritás 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 stíluskavalkádót 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 hívok.

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.), rádiószerleplést 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 közötti 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 Pinheiro 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 Pinheiro (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: különbségtételek 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 adekvátan 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 ösztömvészet 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 fogalmi révén. Beckerral 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 ágensek a szimbolikus profitok elosztásának monopolizálásáért küzdenek egymással. A mező olyan harcok és konfliktusok terepe, ahol a legitim művészet definíciójának megalkotása érdekében az ágensek 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 közösségformáló 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 fejtjük 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 erőkkel 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 punkszínteréről 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 interjút 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 köreiből 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 „minifókuszcsoporthoz” 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 tökefelhalmozásnak tekinthetünk. Ennek a sajátos tökefelhalmozási 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 muzsikusok 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 rétegeképző 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 ETÜD 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.

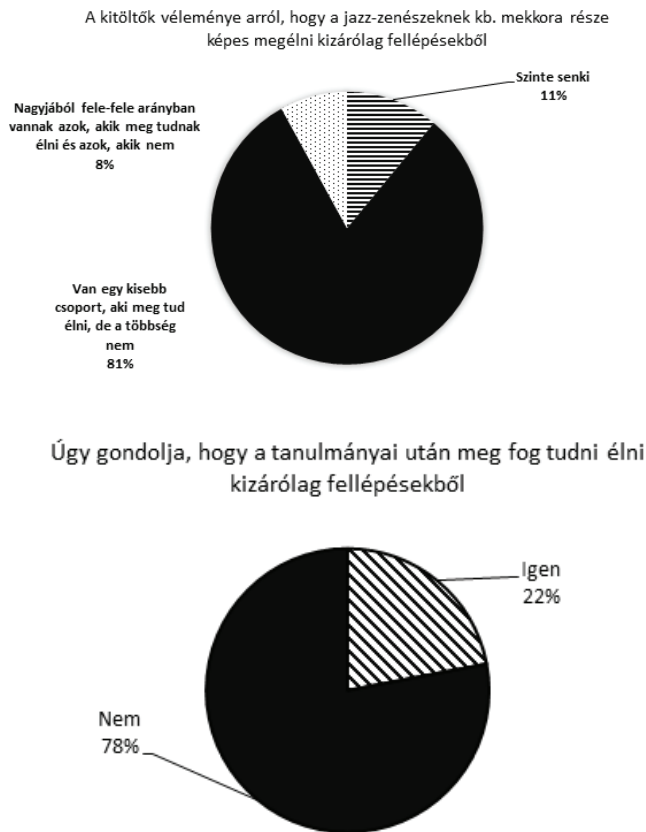
A jazz-zenészek társadalmi háttérét tekintve nagy kérdés volt, hogy a magyar szcéná inkább az Umney és Kretsos (2015) által leírt angolhoz hasonlít, amelyben belépési korlátként tekinthetünk a középosztályi háttérre, hiszen a család anyagi támogatása nélkül szinte lehetetlen jazz-zenésszé válni, vagy 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 ETÜD diákjai.

31 Az ETÜD Zeneiskola és Zeneművészeti Szakközépiskola és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz Tantervén végeztünk kérdőíves kutatást, tehát a zenei képzés középszintű (ETÜD) 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

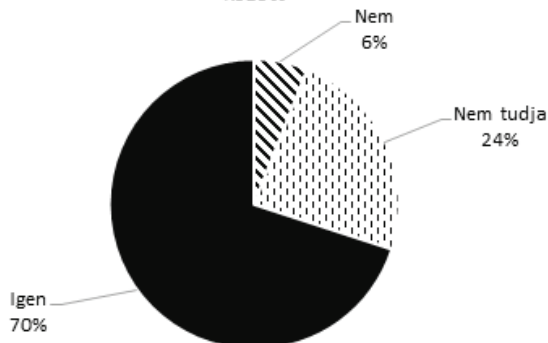


A megkérdezettek egybehangzóan úgy gondolják, hogy a jazz-zenészek között csak egy szűk réteg van, amely képes kizárólag a fellépésekből megélni, azonban a megkérdezettek körülbőlül egyötöde úgy véli, hogy tanulmányai elvégzése után ő maga ehhez a szerencsés kisebbséghez fog tartozni (1-2. ábra).

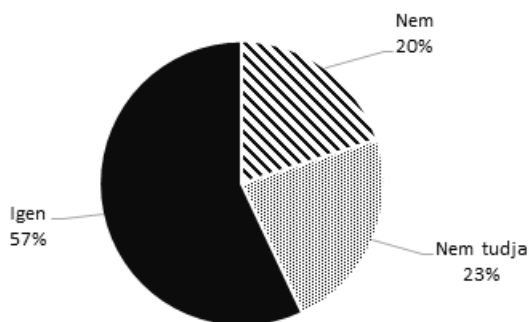
Tapasztalataik szerint a jazz-zenészek jellemzően egyéb, zenéhez kötődő munkákat vállalnak, hogy fenntartsák magukat, olyan munkákat, mint például a tanítás, színházi zenélés vagy hangolás. Amikor a diákok a saját megélhetésükről nyilatkoztak, ennél jóval sokszínűbb kép tárult elénk, és kisebbségben 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



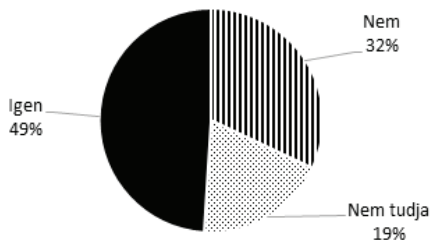
Tapasztalja-e a saját bőrén, hogy konfliktus van a művészi önmegvalósítás és az anyagi siker között



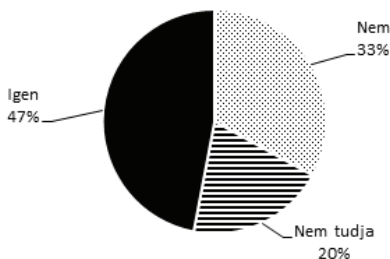
Az eddig említettektől eltérően a „művészi szempontból nem értékes” fellépésekkel kapcsolatban nagy az összhang az általános benyomás és a személyes tapasztalat között (5-6. ábra). A megkérdezettek körülbelül fele úgy gondolja, hogy természetes, ha egy jazz-zenész olyan fellépést is vállal, amelyet nem 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-szakközlés.) Budapest: BME TK.
- Szeverényi Erzsébet (1980): A Dália. Magyar jazz 1962–1964. In *Zenatudományi Dolgozatok*. Berlász Melinda és Domokos Mária (szerk.). Budapest: MTA Zenatudományi 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.