

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 Geertz<sup>1</sup>

### 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 jazzszcéná<sup>2</sup> e negatív percepciójának, „rossz közérzetének” strukturális alapját igyekszik megragadni a most részletesen ismertetett szempontok szerint.

<sup>1</sup> Az idézet (Geertz 1976: 1) a szerző fordítása – H. Á.

<sup>2</sup> 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 jazzkutatás<sup>3</sup> 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”<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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 interjút 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 Etűd 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, szcéna, szubkultúra, neotörzs, milliő, műfaj stb.) alkalmazási lehetőségeinek külön tárgyalását a budapesti jazzszcenára vonatkozóan terjedelmi okokból mellőzöm.<sup>6</sup> 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 szcéna 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 jazztanszakra<sup>7</sup> 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,<sup>8</sup> melynek tagjai kölcsönösen (fel)ismerik egymást, és saját vagy ad hoc (hakni)formációkkal<sup>9</sup> 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

Mainstream<sup>10</sup> 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 paradigmásként a '40-es évek második felére teret nyitó bebop stílus,<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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 harmóniak 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 főirányzatok<sup>13</sup> és azok regionális és nemzetállami sajátosságainak említése.<sup>14</sup> 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 jazzertér 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.*<sup>15</sup> 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 közölt 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 túlmutató 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,<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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,<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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)<sup>20</sup> 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*”.<sup>21</sup>

### 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 ellenpontozom 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 főszódba tartozó jazzt játszó közeg az amerikai klasszikusok által lefektetett mainstream zenei nyelv „szentháromságát”: a (1) kötött harmóniára történő sztenderdjátékot, (2) a 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,<sup>22</sup> *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.<sup>23</sup>

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 presztízű roma zenészekkel készített csoportos interjú során egyikük gúnyosan jegyzi meg, hogy szeretne Parker-epigonokat hallani, és szerinte már a nagy elődök szakmailag helytálló utánzása 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 presztízis szempontjából fontos distinkciót a nagy újítók pusztá utánzása 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.<sup>24</sup>

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 pályadíjas<sup>25</sup> 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 presztízű 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 sértsnek 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 tankönyve<sup>26</sup> 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 interjúrészletek és kritikák lényege megragadható a *tradicionalista-progresszív, múltközponitú-jelen idejű, ideologikus-esztétikai és ortodox-újító* ellentétpárok révén.<sup>27</sup>

## 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,<sup>28</sup> 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)<sup>29</sup> zenei munkássága mellett költeményeket szerez, esztétikai írásokat, elemzéseket is közöl, valamint saját kompozícióiban is explicit módon jelen vannak egyetemes társművészeti utalások.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

Itt külön nem részleteztem 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 szcena 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 csoportja<sup>32</sup> 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,<sup>33</sup> 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 interjúrészlete 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 interjúrészlet 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 interjúrészlet 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.<sup>34</sup> 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) tanúsítanak 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.<sup>35</sup>

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 oppozíciója,<sup>36</sup> (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.<sup>37</sup> 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 dinamikusról és fő tétjeiről.<sup>38</sup>

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.<sup>39</sup> 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 [sztenderdeket – 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 alapmodellt 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,<sup>40</sup> 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 presztízsük 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 idiomatikus<sup>41</sup> 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 fősdratú 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.<sup>42</sup> 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 klasszikus, 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

<sup>42</sup> 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 háttérmunkák, melyekbe a hangszerelésen kívül széles körű, technikai jellegű munkák is beletartoznak – pl. kottairó programok alkalmazása zenei projektekben.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup>

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 presztízsű 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 presztízsű 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 háttérmunkákért 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.<sup>45</sup>

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.<sup>46</sup> 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 gázsíval.

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),<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> „*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.<sup>49</sup> 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”, „rabszolgazzenének”.<sup>50</sup>

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 légértéktelenebb 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.

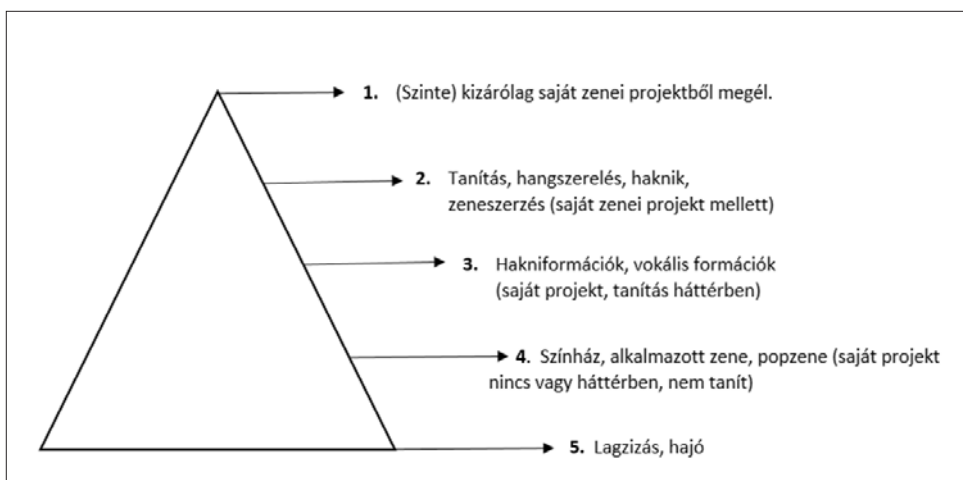
49 Hacsak nem egymásnak játszanak. Egy jazzmuzikusokkal és aktív, a szcénában elismert, tehát szintérspecifikus tőkével bíró rajongóelittel teletömött helyen kifejezetten a zenészek kérték a közönségtől, hogy ajánljanak számokat játékra. A számkérés elítélése tehát nagyban függ az adott közeg helyi értékétől 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, írd 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 haknizás 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 haknizásból 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.<sup>51</sup>

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 haknikért, 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 puszta 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 elvekkal 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](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

