

Havadi Gergő

Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek?

A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években

A jazz¹ egyik specifikus jellemzőjének tűnhet, hogy nincsen direkt politikai jelentésértéke.² A jazz ugyanis nem váltott ki forradalmat,³ a jazz világában nem találhatunk nyilvánvaló politikai ellenállást – nem úgy, mint a rockzenében, amelyben gyakran fejeztek ki egyértelmű politikai üzenetet, például a fennálló rendszer elleni tiltakozás formájában.⁴ Gyakran mondják a jazz-zenészek is magukról, hogy semmi többet nem tesznek, egyszerűen csak játszanak. Ez természetesen nem ilyen egyértelmű – gondoljunk csak *a jazz mítoszára*, amely úgy írja le a jazzt, mint a szabadság zenéjét, egy demokratikus értékeken és szocialisztikus eszméken alapuló beállítódást.⁵ Ebből következőleg a jazz néhány politikai és társadalmi vetülete evidensnek tekinthető.

¹ A szövegben a jazz angol írásmódját használom, követve a jazz-szakirodalomban és a szcénában bevett formát.

² Mi a jazz? A hatvanas évektől idehaza is egyre több szerző tette fel ezt a kérdést leginkább ismeretterjesztő tanulmányok, cikkek formájában (például: Nagy 1962; Pernye 1962; Gonda 1963–1964, 1965, 1982). „A jazz az improvizáló afro-amerikai népzene (blues) és a komponált harmonikus európai zene ötvöződése” – jellemezte így a műfajt Pernye András 1964-ben (Pernye 1964: 18–21). Önálló művészeti ág vagy „csak” egy zenei stílus a jazz? A hatvanas években többek közt erről indult polémia a klasszikus és a jazz-zenével foglalkozók körében (Nagy 1962; Pernye 1962; Gonda 1965).

³ A hatvanas évektől kezdve már nálunk is megjelenhettek olyan írások, amelyekben a modern jazzt egyfajta zenei forradalomként ábrázták (Finkelstein 1961; Pernye 1962). Utóbbi szerző cikkében az egységes zenei világnyelv kultúrforradalmaként értelmezte a modern jazzt, aminek a kibontakozását nem gátolhatják meg sem adminisztratív eszközök, sem pedig a „tudós komponisták” lenéző attitűdje. A jazz forradalmi értelmezését a szocialista kultúrpolitika a marxista ideológiának megfelelően félrefordította, és a feketék emancipációs küzdelmeit a munkásosztály internacionalista harcaként állította be. Vö. Finkelstein 1961: 48–51.

⁴ Ezek a klisék a műfaj városi, urbánus kultúrájához, a *chicagói városszociológiai iskola* megfigyeléseihez vezethetőek vissza. A jazz a századfordulón a különböző kultúrákat egybeolvasztó amerikai metropoliszokban született, ahol az egyes kultúrák összekeveredhettek csakúgy, mint az egyes társadalmi rétegek. A húszas években Európában is elterjedő klasszikus jazz inkább a multikulturális zenei élet nagyvárosi integrációjaként, semmint a feketék szegregációjának és emancipációs küzdelmének jeleként fogható fel. Utóbbit sokkal inkább a negyvenes évektől kezdődő modern jazz-művészet és az azt játszó afroamerikai jazzisták képviselik (Jost 1974, 2003).

⁵ Jonathon Bakan kanadai jazztörténész a harmincas-negyvenes évek swingzenéjét és identitását a harlemi radikális, kommunisztikus baloldali mozgalmakhoz, a világgazdasági válság hatására kibontakozó *Popular Front* tevékenységéhez kapcsolja (Bakan 2009).

A jazzre azonban, látszólagos politikamentes távolságtartása ellenére, a hidegháború idején a nyugati és a keleti hatalmak által egyaránt (fel)használt politikai fegyverként is tekinthetünk.⁶ Ennek kétféle módon is érvényt tudtak szerezni: egyrészt a jazz-zenészek utaztatása révén (megszervezték és szponzorálták turnéikat), másrészt pedig a rádióállomások segítségével. Európában a második világháború alatt, az amerikai csapatok megérkezése után az amerikai politikai vezetés hamar felismerte, hogy a jazzelőadások milyen népszerűek a fiatalok körében. A hidegháborús korszak kezdetével az amerikai politikusok tudatosan kezdték politikai céljaik megvalósítása érdekében felhasználni a jazz mozgósító erejét. Ezért szponzorálták például a zenészek és az együttesek turnéit, nemcsak a keleti blokk országaiba, hanem mindenhova, ahol azt az amerikai érdekek megkívánták.⁷ Penny von Eschen amerikai történész tanulmányaiban pontosan ábrázolta, hogy az USA-kormányok külügyi politikája milyen nagy hangsúlyt fektetett a személyes szabadság eszméjének terjesztésére a keleti blokk országaiban. Elsősorban azért, hogy ellenpontként állítsa azt a szocialista állam ideológiájával és uralmával szemben.⁸

A magyar jazz történetével foglalkozó munkák ellenben nem tárgyalják behatóan a műfaj társadalommal és politikával való kapcsolatát, s jóval a rendszerváltás után sem tudni a diszkográfiák gyűjtésén kívül előremutató, a közelmúltat feldolgozó, azzal szembenező interdiszciplináris kutatásokról. A magyar jazz zenetörténeti körüljárásával elsőként Simon Géza Gábor próbálkozott,⁹ de a jazzszerzeményekre és a zenészek élménytörténeteire fókuszáló eklektikus gyűjtőmunka adós maradt a magyar jazz történetének szisztematikus feldolgozásával. Jellemző módon a rendszerváltás után csupán egy átfogó, tudományos igényű munka született a témában, ám ez sem hozott sok újdonságot a korábbiakhoz képest.¹⁰ Gonda János ugyanis nem foglalkozik mélyebben a magyar jazz társadalmi és politikai aspektusainak elemzésével – igaz, ez nem is tartozik a muzikológus kompetenciájába.

⁶ A Szovjetunióban a harmincas-negyvenes években élte virágkorát a műfaj, aminek a hidegháborús sztálini politika vetett gyorsan véget. Hruscsov hatalomra kerülésével azonban az ötvenes évek végétől újra reneszánszát élte a jazz, amit a propaganda az Egyesült Államokban elnyomott szegény munkásosztály népzenejeként ismert fel és állított saját szolgálatába. Ennek mint hivatkozási alapnak később kulcsszerepe lett a magyar jazz legalizálásában is. Lásd erről bővebben Finkelstein 1961.

⁷ Dizzy Gillespie és big bandje 1956-os közel-keleti turnéjával kezdve, módszeresen külföldre vezényeltek, kultúrháborús misszióba küldtek számos amerikai jazz-zenekart, hogy ily módon népszerűsítsék az amerikai életmódot, amivel pozitívabb fényben tüntethették fel szabadként aposztrofált országukat, ellensúlyozva a széles körben kritizált faji megkülönböztetést. A „jazz nagykövetei program” egészen 1978-ig folytatódott, és benne az amerikai kultúrát olyan nevekkel propagálták, mint a már említett Dizzy Gillespie, valamint Benny Goodman, Count Basie, Duke Ellington, Ella Fitzgerald és Louis Armstrong.

⁸ Von Eschen 2004.

⁹ Simon 1999.

¹⁰ Gonda 2004.

A magyarországi szocialista időszakot kutató történészek gyakran minősítik a politikai elveket önkényesnek és rendszer nélkülinek, a pártutasítások végrehajtását pedig esetlegesnek, amelyeket a funkcionáriusok egyéni (lokális hatalmi) érdekei nagyban befolyásoltak.¹¹ E szempontokat is vizsgálva tanulmányomban, a hivatalos könnyűzenei politika jazzel szembeni következetlenségére és gyanakvására is hozok példákat, de egyben cáfolni kívánom azt az elképzelést, amely szerint 1957 után lanyhult volna az ellenőrzés a kultúra területén, hiszen ez bizonyos értelemben éppen szigorúbbá és tudatosabbá vált. Tanulmányommal (és még korántsem teljes kutatásaimmal) az a célom, hogy a jazz és a politika kapcsolatára, erre a hazai szakirodalomban a mai napig csak alig érintett kutatási problémára reflektáljak, és leírjam a magyar jazz fejlődési útját az 1945 utáni társadalmi és politikai rendszerekben – jelen esetben a pártállami diktatúra korszakában.

ELŐZMÉNYEK: A MAGYAR JAZZ RÖVID TÖRTÉNETE 1950-IG

Zenetörténeti toposz, hogy az első magyar jazz-zenekarok – követve az európai zenei trendet – a húszas években jelentek meg, majd a harmincas években divatba jött amerikai mintájú, leginkább a polgárság és a művészvilág által látogatott pesti mulatókban, lokálokban és bárókban találtak otthonra. Az első jazzel foglalkozó ismeretterjesztő kiadványok is ekkor láttak napvilágot.¹² A dzsentimentalitást tükröző tömegkultúrában ekkoriban még a cigányzenével kísért magyar nóta és az operett járt az élen, s ha nem is zárkózott fel melléjük, de gyorsan elterjedt a jazz is – a húszas évek technikai találmányainak, a rádiónak és a gramofonnak köszönhetően. Azonban a negyvenes évek végéig, az ötvenes évek elejéig nem létezett önálló műfajként: stílusában eklektikus, és bizonyos fokig epigon, azaz az amerikai szerzemények professzionális adaptálásával jellemezhető; a zenekarok – magyarosított szövegekkel – sokszor egy az egyben átvették az amerikai jazzfelvételeket. Keveredett benne a modern tánczene (foxtrot, onestep, charleston, tangó és swing) és a szalonzene. A jazzes (*jazz-like*) tánczene különösen népszerű előadásmódja lett a dizóz¹³ és az őt kísérő, olykor a húsz főt is meghaladó zenekar (big band).

A második világháború kitörése a magyar jazzéletre közvetlenül nem gyakorolt lényeges hatást, már csak azért sem, mert a német nemzetiszocialista propaganda 1933-ban ugyan betiltotta a jazzt, de ezt az utasítást nem, vagy csak részlegesen hajtották végre: jellemzően a jazzszámok szövegét átirták, és az így „elnémetesített” angol és amerikai swingszámokat a német katonai rádiók folyamatosan játszották.¹⁴ Hitler hatalomra kerülésével megszüntette ugyan a jazzoktatást Németországban,

¹¹ Vö. Kenyeres 2002; Horváth 2006; Csatári 2007.

¹² Elsőként 1928-ban Molnár Antal *Jazzband* című munkája.

¹³ Kabaréban, kávéházban, pódiumon szereplő szanzon- és slágerénekesnő. A harmincas-negyvenes évekből például: Fényes Kató, Kapitány Anny, Karády Katalin, Kennedy Babi.

¹⁴ Simon 2006.

de az átideologizált lemezek a háború kitöréséig megjelenhettek.¹⁵ Magyarországon csak 1944-ben, a nyilasok hatalomra kerülése, a zsidóüldözések és a háborús pusztítások miatt hallgatott el a jazz átmenetileg.

A második világháborút követően, az 1945 és 1949 közötti rövid átmeneti időszakot a magyar jazztörténeti munkák *aranykorként* interpretálják, amely zeneileg kontinuos a harmincas évek magyar jazzéletével. Ez annak is köszönhető, hogy ekkor még nem vált szét a klasszikus jazz és a tánczene, s a jazzes előadásmódot még nem korlátozták adminisztratív eszközökkel. A szórakozásban hódított az amerikai kultúra, óriási népszerűségnek örvendtek a dizőzők, a big bandek és a jellemzően swinget játszó jazz-zenekarok.¹⁶ Ám mielőtt a modern jazz megjelenhetett volna hazánkban, a kommunista párt kiiktatta a jazzt a játszható zenék közül. A hangfelvételt és a szórakoztatóipart államosították, és csak néhány kivételezett zenész és zenekar számára biztosították a nyilvános fellépési lehetőségeket. Ilyen volt például a Martiny Lajos vezette *Magyar Rádió Tánczenekara* vagy Tabányi Mihály együttese.

Mindennek ellenére a diktatúra legszigorúbb éveiben is adódtak lehetőségek a mindennapokban a jazzmuzsika hallgatására, ám megnehezítette ezt, hogy a lakosság rádiókészülékekkel való ellátásában akut hiány mutatkozott,¹⁷ és a nyugati rádióadók figyelemmel kísérése is kockázatos volt. A visszaemlékezők elbeszélései szerint, a műfaj életben tartásában meghatározó jelentőségűnek bizonyultak az illegális külföldi rádióadók: a Szabad Európa Rádió (SZER), a BBC, a Rias Berlin, valamint az Amerika Hangján az amerikai jazz népszerűsítése szempontjából egyedülálló *Jazz óra* című éjjeli zenés műsor. Műsorvezetője, Willis Conover, az amerikai jazz első számú nagykövete lett, és hallatlan népszerűségnek örvendett a keleti blokk jazzrajongóinak körében. Az ötvenes évek végétől a Szovjetunióba, majd több kelet-európai országba is ellátogatott, így került sor magyarországi látogatására is. Ekkor több magyar jazzrajongóval és zenésszel is találkozott, az egyik közülük Szigeti Péter volt.¹⁸ Szigeti a vele készült életútinterjúban így jellemezte Conover-t:

¹⁵ „A nációk szemében a jazznek sok »bűne« volt: amerikai zene, néger zene, zsidó zene – mivel hogy a fehérek között sok volt a zsidó származású muzsikus” (Gonda 2004: 440).

¹⁶ A teljesség igénye nélkül a korszak legnépszerűbb és a háború előtt is aktív zenészei és zenekarai: Orlay Jenő (Chappy) és zenekara, Holéczi Ákos és zenekara, Martiny zenekar, Tabányi Mihály, Schenkelbach Fülöp (Filu), Kovács Andor, Herrer Pál, Zágon Iván, Szabó Gábor, Solyomossy „Lulu” Lajos (Simon 1999: 46–48).

¹⁷ 1954-től kezdték meg csupán a polgári célú híradástechnikai eszközök termelésének növelését. A székesfehérvári Vadásztölténygyár – a KGM/A Híradástechnikai Igazgatóságával együttműködve – „elkészítette egy új (civil) rádiókészülék prototípusát. A[z] R-545-ös műsorvevőt, tekintettel a jelentős lakossági keresletre, rögtön 40 ezer darabos szériában kezdte gyártani 1955-ben a székesfehérvári üzem. A háttérpár hiánya, fejletlensége miatt a Vadásztölténygyár belefogott az elektronikai alkatrészek konstruálásába és gyártásába is” (Germuska 2008: 74).

¹⁸ Szigeti Péter (1941–) tevékenységét elég nehéz behatárolni. A jazzvilág berkein belül többen is „két lábon járó magyar jazzként” emlegetik, utalva a műfajjal való szoros kapcsolatára. Életútja az ötvenes évek közepétől számtalan ponton összeforrta a magyar jazz történetével. Egyedülálló módon egyszerre képviseltette magát a jazz alsó és felső régióiban. Mivel már tinédzser korában

„Én róla elég sokat tudok, ugyanis évekkal később jó barátságba kerültem vele [...]. Később személyesen is megismerhettük. Diplomáciai küldöttként gyakran utazott a kelet-európai országokba, és egyébként az USIA-nak¹⁹ volt az ügynöke. Ez nem a hírszerzés, hanem egy »fellázító«, ismeretterjesztő testület volt. Ő egyébként abszolút a jazzben élt, tehát igazi jazz »promóter« volt. [...] A jazz nyilvánvalóan egy kvázi amerikai hadtest szerepét is betöltötte, hogy egy ilyen faramuci kifejezéssel éljek. A háború után a jazz egész Európában az amerikai befolyásnak az előfutára volt. Az Egyesült Államok Külügyminisztériuma hatalmas pénzzel támogatta egyes együtteseknek a világban való utazását, és főleg olyan helyekre, ahová esetleg hivatalosan kevésbé hívták meg őket. Ezeket finanszírozták, és olyanokat küldtek, akik kulturált muzsikuskok voltak, és akik tudtak beszélni, konferálni. Így jöhetett el ide például Louis Armstrong is '65-ben, akiről szintén azt lehet mondani, hogy kultúr-diplomata volt valamilyen módon. És ennek az ügynek egy mozgatóembere volt Willis Conover, így lett az említett Amerika Hangja című adásnak a moderátora.”²⁰

A visszaemlékezés tulajdonképpen egybevág a nemzetközi jazztörténeti munkák megállapításaival, azaz a hivatalos amerikai jazzpolitika hatását nem tudták kivédeni a pártállam nyers, tiltó rendelkezései.²¹ Ám utólag nem is lett erre szükség, mivel a hatvanas években Nyugatról beáramló modern jazz politikai ideológiáktól való általános idegenkedése és baloldali társadalomkritikája nem serkentette rendszerkritikus ellenzéki mozgalmak, ellenkultúrák létrejöttét. Különösen igaz ez az 1956-os forradalom után a nyugati hatalmakban csalódó, jobb híján a fogyasztói társadalom koncepcióját magáévá tevő, depolitizált és dehistorizált magyar társadalomra.²² Később az avantgárd jazz (vagy a free jazz)²³ sem tudta betölteni ezt az űrt. Szigeti Péter magyarázata szerint azért, mert nem volt tömegbázisa, másrészt a hazai free jazz az avantgárd művészetekkel nem fonódott össze kellő mértékben, nem úgy, mint Nyugat-Európában vagy Lengyelországban:

folyékonyan beszélt angolul, kapcsolatba tudott lépni a Magyarországra látogató jazzmuzsikussal, rajongókkal, újságírókkal, így találkozhatott Willis Conoverrel is. Hosszú évekig vezette többek között a Várklubot és a Kassák Klubot, illetve előadásaival folyamatosan járta az ország vidéki jazzklubjait.

¹⁹ Amerikai Tájékoztatási Hivatal (United States Information Agency).

²⁰ Interjú Szigeti Péterrel.

²¹ Von Eschen 2004: 265–309; Ritter 2008.

²² Ebből a szempontból Csehszlovákiát, és még inkább Lengyelországot pozitív példaként emlegették a korszak jazzt támogató ismeretterjesztő és teoretikus munkáiban (Nagy 1962; Gonda 1963–1964), mert ezekben az országokban kevésbé korlátozták a jazz-zenészeket, rendszeresek voltak a jazzfesztiválok, és a műfaj ennek következtében népszerűbb volt a fiatalok körében.

²³ Az avantgárd (avant-jazz) stílusú zene és improvizáció az avantgárd művészzene és a jazzkompozíció kombinálása. Az avant-jazz sokszor alig különböztethető meg a free jazztól, ennek ellenére abban eltérnek, hogy előbbi meghatározott zenei hagyományokban gyökerező struktúrával rendelkezik, amit olykor részben vagy teljesen, hangjegyről hangjegyre megkomponáltak (Jost 1974).

„Egyértelmű, hogy az avantgárdnak nincs bázisa, és csak egy nagyon szűk kört jelent a magyar jazzéletben. [...] Például ide tartozott a Kassák Klub kortárs zenei műhelye, a Szabadosék [Szabados György], tehát amíg a Várklubban jazzklubot vezettem, ők sokat játszottak. Az avantgárd köré jöttek azért emberek, de érdekes módon a magyar avantgardisták, most nemcsak zenei téren értem, hanem egyáltalán, a magyar avantgárd körök a jazzt nem igazán fogadták be, és inkább az egyéb művészeti ágakat értékelték. Ők egyébként szintén a barátaink voltak. Bennük kimondottan averzió volt a jazzel szemben, mert a jazzt valamilyen bárzenének tekintették, és sokkal inkább a manapság alternatívnak nevezett dolgokat favorizálták. Tehát például a punk kultúrát. [...] Emlékszem rá, hogy Erdély Miklóssal milyen hosszas vitáim voltak e témában. Ő például egyszerűen nem szerette meg a jazzt, de azért járt az Erkel utcai zenehallgatásokra.”²⁴

A kompozíciós szimfonikus zene és az avantgárd jazz összevetése társadalomfilozófiai kontextusba helyezve sem érdektelen. T. W. Adorno marxista filozófust, zeneesztétát és nem utolsósorban klasszikus zeneszerzőt már a harmincas években a modern zene kíméletlen kritikusaként tartották számon. Megközelítésében az avantgárd művészetet, főként a szürrealizmust tekintette a világhoz való alkotó s egyben kommunikatív célzatú viszonyulás egyik legfontosabb médiumának, miközben a jazzt az általa nagyon határozottan elítélt tömegkultúra termékének, nem pedig a manipuláció alóli felszabadulás egyik kulturális vívmányának tartotta. Igaz, ezt a véleményét a húszas, harmincas és a negyvenes évek populáris jazz-zenéjére alapozta.²⁵ Felkai Gábor tudományfilozófus, szociológiatörténész egy Keith Jarrett és Jürgen Habermas mentalitását párhuzamba állító összehasonlító kulturális elemzésében a modern jazz és a kortárs zene egyik legjelesebb képviselőjéről, Keith Jarrett zongoraművészről írta:

„a manipulált, elaltatott zenei közízlést óhajtja a felelős és valódi odafigyelést igénylő jazz- (azaz kortárs) zenével »észhez téríteni«, úgy érzem, azonos eszmei vonulaton elhelyezkedő elképzeléseket testesít meg, mint Jürgen Habermas. Megközelítőleg hasonló eszmei-gondolati hullámhosszon mozog a társadalomfilozófus és a kortárs jazz zenész akkor is, amikor a *részvétel* lehetőségéhez kötik az autentikus életforma kritériumát, miközben a részvétel fogalmának mindkettejüknél az érett személyiség tudatos interpretációs és kölcsönös felvilágosodást elősegítő tevékenysége szolgál alapul.”²⁶

Ez a jazz komolyzenei kompozíció felé való elmozdulásának elméleti kiindulópontjaként is felfogható, amelyben talán a legmesszebb Szabados György és Binder Károly jutott el.

²⁴ Interjú Szigeti Péterrel.

²⁵ Adorno 1962.

²⁶ Felkai 1999. (Kiemelés az eredetiben.)

AZ ÖTVENES ÉVEK ELYNYOMÁSA

A jazz hatalom általi megítélése korántsem volt egységes, és nagyban változott a diktatúra egyes időszakában. A koalíciós évek rövid aranykora után, 1948–1949-től a magyar zenei élet fokozatosan a Magyar Dolgozók Pártja (MDP) által felügyelt és kinevezett Zeneművészek Szakszervezete, a Magyar Zeneművészek Szövetsége, majd az Országos Szórákkoztatózenei Központ (OSZK) irányítása és szabályozása alá került.²⁷ A jazzt végig az ötvenes években, egészen a hatvanas évek elejéig szigorúan tiltották,²⁸ mivel a „jazzes tánczene kozmopolita és még nem szakadt le az amerikai zenei ízlés köldökzsínórjáról” – írta 1950-ben a Magyar Zeneművészek Szövetsége az MDP Központi Vezetősége (KV) Agitációs és Propaganda Osztályának (APO) készített egyik beszámolójában.²⁹

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1949-ben alakult, alapító tagjai (javarészt zeneszerzők, zenepedagógusok és előadóművészek) – akik az ugyanebben az évben megalakult *Új Zenei Szemle*³⁰ szerkesztőségét is alkották – a Párt jóváhagyása mellett hosszú évtizedekig meghatározták a komolyzenei életet és kultúrát,³¹ miközben a szervezetből kiszorították a szocialista realizmust „félreértelmező” renitens művészeket.³² Az ötvenes évek kultúrpolitikájában a megbízható komolyzenészek és komponisták tehát kulcspozíciót foglaltak el, hiszen több generáció az ő ifjúsági, jellemzően szovjet mintájú szerzeményeiken,

²⁷ Később, a hatvanas évektől az Országos Rendezvényszervező Iroda (ORI) szava lett a döntő, mivel a szerződéseket és a művészek gázsiját ők határozták meg.

²⁸ A kultúrát felügyelő politikai-hatalmi szervek Rákostiek ideiglenes háttérbe szorítása után is ellenségesen tekintettek az egykori fővárosi polgárság által kedvelt jazzre: „Harcolni kell a Budapesten túltengő dzsessz-kultusz ellen. Fokozatosan csökkenteni kell az ilyen zenekarok számát, létszámát a népi zenekarok javára” (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.).

²⁹ Beszámoló a Zeneművész Szövetség első évi munkájáról. MOL M-KS 276-89. 383/1950.

³⁰ Ezt megelőzően jelentős és rendszeres muzikológiai periodika volt 1941 és 1944 között a Bartha Dénes szerkesztette *Magyar Zenei Szemle*. Ezt a komolyzenei és zeneesztétikai folyóiratot váltotta fel 1950-ben a marxista tanoknak megfelelően átideologizált zeneművészeti alapokra helyezett *Új Zenei Szemle*, amely Maróthy János szerkesztésében a szövetség felosztásáig működött.

³¹ 1949-ben az MDP új kultúrpolitikai elképzeléseinek jegyében létrehozták – Révai József vezetésével – a Népművelési Minisztériumot, amelyben központosították a művészetek felügyeletét. Szovjet mintára megszervezték az ágazati szövetségeket, így jött létre a Magyar Zeneművészek Szövetsége is. Feladatuk volt a „művész-értelmiség javának összefogása, megnyerése a szocializmus eszméinek és alkotó munkájuknak a szocialista művelődéspolitikai normáihoz, közelebből az úgynevezett szocialista realizmus szemléletéhez és módszeréhez való idomítása. Egyben átvették a korábbi Művészeti Tanács szakmai tanácsadó szerepét is a minisztérium mellett meglehetősen széleskörű felhatalmazással” (Ujfalussy 1992: 14).

³² 1951-ben a szövetségben elvi vita bontakozott ki a forradalom eszméjét hordozó magyar zenei hagyományokról és az intonáció nemzeti jegyeiről, illetve ezeknek a 19. és 20. századi forradalmi magyar zeneszerzők kompozícióiban megjelenő mértékéről. Járdányi Pál zenei sokszínűséget védő álláspontját néhányan politikai síkra terelték, majd megvádolták azzal, hogy reakciós tanokat hirdet. Járdányi lemondott elnökségi tagságáról, amit érdemeire tekintettel végül nem fogadtak el, és kibékítették a feleket. Tágabb értelemben a probléma abban gyökerezett, hogy a szocialista realizmus igen hangzatos „szocialista tartalmat, nemzeti formában” irányelve konkrét példákban sohasem került kifejtésre (Ujfalussy 1992).

kórusműveiken nőtt föl. Fontos feladatuk volt a magyar zenei ízlés egyoldalú formálása mellett, a szovjet zeneszerzők darabjainak a nagyközönséggel történő megismertetése. Egyes művészekhez, sportolókhoz hasonló kiváltságokkal rendelkeztek (autóhasználat, lakáskiutalás, külföldi kiutazás), és számos esetben állami kitüntetésekben és pénzjutalomban is részesültek. A szervezet 1950-től kinevezett alapító tagjai kiváló és érdemes művészek voltak, például: Asztalos Sándor, Csillag Miklós, Farkas Ferenc, Járdányi Pál, Kadosa Pál, Lendvai Kamilló, Maróthy János, Mihály András, Ránki György, Sári Tibor (főtitkár), Sárközi István, Szabó Ferenc, Szabolcsi Bence (elnök), Székely Endre, Szervánszky Endre, Ujfalussy József.³³ Az 1956. októberi forradalom alatt megszüntetett szervezet 1959-ben alakult újjá, gyakorlatilag ugyanazokból, akik 1956 előtt is a tagjai voltak.³⁴ Ebbe a kiválasztott grémiumba kerülhetett be a jazz legalizálását szimbolizálva Gonda János, aki később az elnökség tagja, és 1972-től 1989-ig a megalakuló Jazz Szakosztály elnöke lett.³⁵

A zenei életet felügyelő szervezetek mellett a jazz hivatalos megítélését, presztízsét érvényesen mutatja az állami kitüntetésben részesítettek számaránya. A magyar jazz-szcéna támogatottságának és elismertségének egy fontos mércéje emellett a – politikailag támogatott – klasszikus zenéhez való viszonya. Közismert, hogy a pártállam támogatását sokáig néhány népzenei kívül szinte kizárólag komolyzenészek és klasszikus művészek élvezték.³⁶ Ezt bizonyítja az 1948 és 1970 között a zenei tevékenységért kiosztott állami díjak névsora is. A legrangosabb Kossuth-díjat kizárólag klasszikus zenész, zeneszerző vagy zeneesztéta kaphatta meg. Erkel Ferenc arany fokozatú díjazott 1977-ig ugyancsak klasszikus zeneszerző, karmester, zenepedagógus és klasszikus művész lehetett, első könnyűzenészként Presser Gábor vehette át ezt a kitüntetést. A Liszt Ferenc arany fokozatú díjazottak között már akadt néhány jazz-zenész is. Elsőként Cziffra György zongoraművész részesülhetett 1956-ban ebben a kitüntetésben, ám elsősorban azért, mert felhagyott a bárzongorázással és áttért a komolyzenére. Jazz-zenészként, de elsősorban klasszikus zenei alakításaiért Pege Aladár vehetett

³³ A felsorolás nem teljes.

³⁴ „A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1956. október 31-i taggyűlése kimondta a szervezet feloszlását és újjáalakulását Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége néven. Ugyanezen gyűlésen Ideiglenes Forradalmi Bizottmányt választottak, amelynek nevében Járdányi Pál mondott »zárójelentést« a Szövetség 1956. december 11-én tartott újabb, Bartha Dénes által elnökölt taggyűlésén. Az »ellenforradalmi eseményekre« való tekintettel a Szövetség önkormányzatát 1957 januárjában hivatalosan is megszüntették, és élére miniszteri biztost neveztek ki. Az 1959-ben újjáalakított Magyar Zeneművészek Szövetsége élére újból Szabolcsi Bence került, míg a díszelnöki pozícióval ismét Kodály Zoltánt ruházták fel. Az operatív funkciókat ellátó, újonnan kialakított főtitkári posztot Sári Tiborra bízták” (Péteri 2002).

³⁵ Rajta kívül 1976-ban a 140 főből csak öt jazz-zenész, illetve jazz-zenetudós rendelkezett tagsággal: Dobsa Sándor, Herrer Pál, Körmendi Vilmos, Martiny Lajos és Pernye András (A Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja Zeneművészeti Szakosztályának tagnévsora, 1976. január 21. MOL XXVI-I-67. 60).

³⁶ Később ide tartoztak az úgynevezett pol-beat énekesek és zenekarok is.

át 1978-ban Liszt Ferenc-díjat – igaz, ő maga sem jazz-zenésznek, hanem nagybőgőművésznek és -tanárnak tartotta magát, aki néha jazzt is játszik.³⁷

A komolyzenészek a jazzt játszókat jellemzően lenézték, legalábbis többségük nem tartotta őket egyenrangú művésznek, és a jazzt művészi kifejezésre elégtelen műfajként tartották számon. Ez mindvégig jelen volt a jazz-zenészek narratíváiban. A Magyar Rádió műsoraiban egészen a hatvanas évek végéig egyeduralkodó volt a komolyzene (főleg az opera), ezt követte a heti átlagos műsoridőt figyelembe véve az operett és a magyar nóta. Az ötvenes években a Kossuth rádió adásaiban a szovjet komponisták mellett Bartók Béla, Kodály Zoltán, Weiner Leó, Kadosa Pál és Ránki György szerzeményei domináltak, később, az ötvenes évek közepétől jelent meg újra az operett és a magyar nóta, de a jazzműsorok még ekkor sem tettek ki a napi átlag 1%-ánál többet a teljes műsoridőből.³⁸ Aki jazzt akart hallgatni, az csak a külföldi rádiók adásaiban találhatott magának műsort.

Ezek alapján természetesen nem állítható, hogy a műfaj támogatott lett volna. A periférián volt, és a rádióban sugárzott jazzműsorok sem váltak állandó műsorokká. A hatalom közönyösen megtúrta a jazzt, épp csak annyira hagyta életben, hogy nagy nehezen fennmaradjon. Szigeti Péter így beszélt erről:

„– Végül is ugyanúgy működött a Rádió is évtizedeken keresztül, a hatvanas évek végétől kezdve egész a rendszerváltásig a Magyar Rádió szponzorált különböző jazzfesztiválokat, koncerteket, azért, hogy fölvegye őket, és ezért fölkarolt különböző zenészeket. Sokan ezért azt hitték, hogy Kiss Imre – aki ennek az első számú embere volt – valami jótét lélek, miközben neki ez volt a pártfeladata. Tehát például az volt a feladata, hogy megrendezze az eseményeket – vagy ezt lehet, hogy már ő találta ki. Őt csak az érdekelte, hogy felvétel legyen, de hogy van-e ott közönség, az nem érdekelte. Tehát ők kifizettek egy bizonyos összeget, fölverték a felvételt, és semmilyen propagandát nem csináltak annak az eseménynek. Na most a felvételek egy jelentős része aztán szórén-szálán eltűnt. A mai napig sincsenek meg. Tehát nincsenek benne a Rádió archívumában. Kiss Imre tulajdonképpen egy kiskirály volt, aki a szemétdombján uralkodott, és legalább annyira akadályozta a dolgokat, mint amennyire előmozdította. Tehát ez egy ilyen stratégia volt. Ez az Aczél-korszaknak, ennek a bizonyos »támogatott« politikának a tipikus eredménye. Ez volt a támogatott dolog, tehát hogy úgy támogassuk, hogy lehetőleg tönkremenjen magától, ne mi tegyük tönkre. Szóval támogatjuk, de úgy, hogy az azért ne legyen alkalmas arra, hogy életképes maradjon.

– Mennyire volt ekkor még tiltott kategória a jazz?

– Szerintem nem volt tiltott, csak a sötét ötvenes években. Nem kellett tiltani ugyanis, ahol megfordult a jazz, ott saját magát betiltatta, lásd korábban a vendégek,

³⁷ Turi 1983: 97.

³⁸ Az MDP KV számára készített kimutatás szerint 1950. július 1. és december 31. között, a Magyar Rádióban a magyar zeneszerzők közül Bartók Béla (2776 perc), Kodály Zoltán (2041 perc) és Weiner Leó (1118 perc) volt magasan a három legtöbbet játszott zeneszerző (Beszámoló a Zeneművész Szövetség első évi munkájáról. MOL M-KS 276-89. 386/1951).

az üzletvezetők ehhez való viszonyát.³⁹ Tehát nem volt egy tömegműfaj, és tömegrendezvényeket nem csináltak, nem véletlen, ugye? Az első jazzfesztivál Magyarországon 1965-ben volt, az Operettszínházban, ahova akkor befért közel ötszáz ember.⁴⁰

A jazz műfajának terhelt jelentését és rossz megítélését a hivatali apparátus dogmatikus nyelvezetében és szóhasználatában (a pártdokumentumokban) szinte állandóan visszatérő, stigmatizáló kísérelő jelzők (*kozmpolita*,⁴¹ *dekadens*, *imperialista*, *burzsoá*, *őrült* stb. jazz) szemléltetik. Ezen ideológiailag konstruált kifejezéseket alapvetően nem kimondottan a jazzre mint teljes értékű műfajra vonatkoztatva használták, hanem az ötvenes években általában így jellemezték a *polgári módon* szórakozó, táncoló egyéneket. A hivatalos kultúra a jazzt mindössze egy stílusként, egy előadásmódként kezelte, és ez az attitűd csak a nyolcvanas évek közepétől kezdett lassan módosulni.⁴²

Az angol nyelvű számokat lefordították, az elnevezéseket, illetve az amerikai hangzású zenekarneveket átkereszteltették. Csányi Attila jazztörténész, az *Orient Dixieland Jazz Band* egykori vezetője a vele készített interjú során így interpretálta az eseményeket:

„Például volt egy Bányai nevű dobos. Az Abbáziában volt egy tizenkét tagú zenekara. Ő kint volt Amerikában a háború alatt, és egy ilyen sokfűvösos zenekarnak, big bandnek a zenekarvezetője lett. De a lényeg az, amit ezzel mondani akarok, hogy a zenekarvezetőnek a legnagyobb kincse a kotta volt. A zenekari partitúrák – tehát ahol benne van egy big bandre hangszerelt jazzszám, beleértve minden hangszert, trombitákat, harsonákat, szaxofonokat – sokba kerültek és nagy kincseknek számítottak akkor! De akkor jött a fordulat, 1948/49 körül volt. Egyszer csak megjelent két ember a Zenész Szakszervezettől, és azt mondták – valami angol nevük volt –, hogy »maguk ezentúl Béke Zenekar!« És akkor mindenkinek egy kis emblémát, ami valószínű, hogy galamb volt, odaadtak, hogy azt tűzze fel ziherejsztűvel a zakójára. A kottákat összeszedték, mondták, hogy »ez most maguknak nem kell!« A Hurrikán Együttesből így lett Harsányi Együttes, és azt mondták, »ha még egy amerikai számot meghallanak, akkor elveszik a működési engedélyüket!«.⁴³

³⁹ Szigeti Péter a beszélgetés során korábban kifejtette, hogy a vendéglátásban azért nem kedvelték a jazzmuzsikát, mivel csak egy szűk és alacsony fogyasztású közönséget vonzott, és ezért a jazz-zenészekről elvárták, hogy „öröközöldeket és esztrád- vagy szalonzenét játsszanak”. 1960-tól a hetvenes évek közepéig Szigeti maga is a vendéglátásban dolgozott, mégpedig kiemelt első osztályú vagy osztályon felüli helyeken (Interjú Szigeti Péterrel).

⁴⁰ Interjú Szigeti Péterrel.

⁴¹ A *kozmpolita* jelzőt a kommunisták megtartották a korábbi politikai korszak szótárából, és a jelentésén is ugyanazt értették, mint korábban: azaz a kapitalista világ értékeit követő, nemzetietlen zsidó világpolgár hagyományt. Épp ezért a jazzrajongókat olykor előszeretettel azonosították a budapesti zsidósággal.

⁴² Ez általában megegyezett a magyar komolyzenészek, a kortárs zeneszerzők és a marxista társadalomtudósok véleményével (Maróthy 1966; Vitányi 1971: 205–277; Vitányi 1985).

⁴³ Interjú Csányi Attilával. Csányi Attila (1940–) fő kutatási területe a magyar jazzdiszkográfiakutatás, és a klasszikus magyar jazz-zenészek életútjának, főbb tevékenységeinek leírása.

A jazztörténész-interjúalany visszaemlékezésében arról is szólt, hogyan csempészték be az amerikai számokat a mindennapok slágerei közé:

„A Zenész Szakszervezetnek akkor hatalmas nagy rangja volt, a Zenész Szakszervezet ellenőroket küldött ki, akik megfigyelték, hogy játszanak-e amerikai számot! A hot-tolás tilos volt, tehát azt nézte, hogy improvizálnak-e. Azt nem volt szabad. És ugye megvoltak azok a béketáborbeli slágerek, amiket elvártak. Ugye a repertoárt nem minden ilyen ellenőr ismerte, aki utána jelentést írt. Ezért általában megkérdezte a zenészektől, hogy mi az, amit játszanak. A zenészek pedig elviccelődtek vele, azt mondták neki, hogy »Csak vidáman!« a címe. Erre az ellenőr visszakérdezett, hogy – »Ki írta? Nem amerikai?« – »Nem! Én írtam!« T. Mihály⁴⁴ ebből egész sportot csinált! Az összes amerikai sláger megjelent lemezen, ilyen álcímeken, és ő még pénzt is szedett érte, mert a szerzői jogdíj őt illette, mivel ráírta, hogy »T. Mihály szerzeménye«. És közben meg eredetileg amerikai volt!”⁴⁵

A kommunista kultúrpolitika a jazzt a nyugati tánczenével azonosította, amely a háború előtti „bűnös” polgárság szórakozási mintájául szolgált. Ezt támasztják alá az MDP KV APO és a Tudományos és Kulturális Osztály (TKO) levéltári iratanyagai. Az átvizsgált pártiratokból az derül ki, hogy az állampárt nem foglalkozott a jazzel mint önálló műfajjal, hanem retorikájában általában a modern tánczene és a könnyűzene szinonimájaként használta a „jazz” vagy a „jazzes” kifejezést. 1954-ben az MDP központi vezetésében már nem tartották célravezetőnek a „régii tánczene” elleni nyílt fellépést, ám a gyakorlatban nem történt változás:

„A mai tánczene lényegében még mindig külföldi sémák ismételtetése, amely a fel-szabadulás előtt velejében *nemzetietlen és kozmopolita* volt és a magyar zenei hagyományokhoz nem volt kapcsolata. A magyar könnyűzene akkor fogja problémáit megoldani, ha fel tudja dolgozni népszerű formában a magyar művészi zene eredményeit, és ha ezekkel az eredményekkel nyílt versenyben le tudja győzni az eddigi könnyűzenét. Ebben a harcban nem tartjuk célravezetőnek az adminisztratív intézkedéseket a régi tánczene ellen, de szükségesnek tartjuk az új tánczenei kísérletek hatékony támogatását.”⁴⁶

Mégpedig azért enyhítettek a könnyűzene ellenőrzésén, mert nem tulajdonítottak neki a nevelés és a „szocialista kultúra” szempontjából nagy jelentőséget:

„A szórakoztató zene már céljánál fogva sem lehet elsőrendű embernevelő tényező. A szórakoztató zene szerepét ilyen szempontból tehát nem szabad túlbecsülni,

⁴⁴ Anonimizálás az interjúalanytól.

⁴⁵ Interjú Csányi Attilával.

⁴⁶ A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954. (Kiemelés tőlem – H. G.)

összetéveszteni a komolyzene embernemesítő, igazi élményeket adó feladatával. De figyelmet érdemel, mert ha rossz, sokat tud rombolni az emberek érzés- és gondolatvilágában, magatartásában.”⁴⁷

Az állampártnak kulturális ügyekben is – a hivatalos irányvonal megerősítéseként – ki kellett kérnie a szovjet tanácsadók véleményét, akik megjegyzéseikben jelölték ki a helyes irányt, így a jazz ellenséges megítélése változatlan maradt:

„*Szvesnyikov* elvtárs a magyar zenei kulturális életet illetően elismeréssel nyilatkozott a népi-zenekarokról, a szórakozó helyeken foglalkoztatottakról, akik odaadással végzik munkájukat. Megítélése szerint a népi zenekarokra támaszkodva megküzdhetünk az ifúságban található *jazz* befolyással.”⁴⁸

A magyarországi jazz az ötvenes évekig a vendéglátás tereiben és a szórakoztatóiparban élt tovább – akárcsak a cigányzene –, és mivel ezeket a helyeket 1949 és 1953 között államosították, gyakorlatilag a még mindig csak szórványosan létező jazzt nyilvánosságától és tereitől is megfosztották.⁴⁹ A totalitáriánus politika teljes egészében ellenőrzése alá vonta a szórakoztatóipart, és a *népies* hagyományokat előtérbe állító kultúrpolitikája alapjaiban forgatta fel a szórakoztató zenélés helyzetét és a bevett társasági szórakozás formáit. A jazzel együtt így került száműzésbe a modern, amerikai mintákat követő tánczene, a revü, a kabaré és egyúttal a polgári vendéglátás is. A propaganda a jazzelést a háború előtti bűnös polgári világ dekadens jelenségének, az imperializmus válságtermékének nevezte, csakúgy, mint a műfajnak az ötvenes évekig teret adó vendéglátás intézményeit.⁵⁰

1951-től a szórakozóhelyek műsorainak ellenőrzése a Belkereskedelmi Minisztérium alá tartozó Szálloda és Étkeztetési Központtól a Fővárosi Tanács hatáskörébe került. A tanácsi apparátus a párt ajánlásainak megfelelően határozottan nekilátott a polgári világ maradványainak (köztük a jazz-szcénának) a lebontásához. Ezt tanúsítja a Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottságának (VB) 1952. június 6-i ülése, amelyen a főváros vezetése hadat üzent a polgári értékeken alapuló vendéglátásnak és az amerikai szórakozási formákat szimbolizáló jazz-ízű (*jazz-like*) tánczenének, ám – később látni fogjuk – ezt a fővárosi tanács-tagok közül sem gondolta így mindenki:

„A lokálműsorokra még 1950-ben is jellemző nyíltan ellenséges számok eltűntek a műsorokból. A fejlődés azonban nem volt kielégítő és a műsoros és zenés szórako-

⁴⁷ A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954.

⁴⁸ A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴⁹ Jávorszky – Sebők 2009: 12–14.

⁵⁰ Keleti Márton *Dalolva szép az élet* (1950) című agitprop filmvígjátékában például a Pongrácz Imre által játszott negatív hős, „Szing” Tóni csónadrágban táncol a jazzre, és munka helyett dézsmálja a népgazdasági vagyont, majd csatlakozik egy jazzkedvelő karnagy reakciós mozgalmához.

zóhelyeken – ha nem is nyílt formában – még erősen érvényesül az ellenséges ideológia, nyugati, burzsoá kultúra. Ez rontja a dolgozók ízlését, ezáltal közvetve csökkenti a szocialista kultúra, a jó színházak, jó filmek, jó hangversenyek látogatottságát.”⁵¹

A pártnak jelentős problémát okozott a káderhiány, és ez a művészvilágban még nehezebben volt ellensúlyozható, ezért a propaganda eszközére vagy a vendéglők, presszók bezárására hagyatkoztak. A jazzmuzsikosokat pedig általában azonosították a borraivalóra hajtó vendéglátós zenéssel:

„A Tanácshoz tartozó Budapesti Vendéglátóipari Vállalat eszpresszóinál, vendéglőinél az alábbi hibákat tapasztaltuk: A zenés szórakozóhelyek műsorpolitikájának alapvető hiányossága, hogy a zenekarok, zongoristák kevés új magyar, szovjet és népi demokratikus számot játszanak. [...] A borraivaló hatása alatt kiszolgálják a polgári ízlésű, vagy akár ellenséges beállítottságú elemek ízlését is. Általában a zenei játékmódot is igen gyakran kritizálni kell. Nem egyszer szovjet zeneszámot, vagy jó új magyar táncszámot az amerikai *jazzre* emlékeztető hangszerelésben, vagy ritmusban adják elő. A zenekarok munkafegyelme is a legtöbb helyen laza. Nem egyszer részegek. A »népizenekarok« jelentős része népi zeneszámot csak ritka esetben játszik. Programjuk főleg búslakodó műdalokból, vagy táncszámokból áll, gyakran egészen *jazzes* előadásmódban.”⁵²

A népművelési miniszter 11-252/1953. számú rendelete, illetve a Fővárosi Tanács VB 1953. január 8-i határozata alapján létrehozták a Budapesti Műsorirodát (BUMI),⁵³ amelynek többek között meg kellett volna regulálnia a jazz-zenészeket. Ám ez mind a BUMI-nak, mind pedig az 1954-től helyére lépő Budapesti Népi- és Tánczenei Központnak meghaladta a kapacitását, mivel elsősorban a munkaközvetítés kötötte le a figyelmüket, illetve a zeneileg képzett káderek hiánya egyenesen megbénította a munkájukat.⁵⁴

⁵¹ BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1952. június 6.

⁵² BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1952. június 6. (Kiemelés az eredetiben.) Az állandó feszültség, mellőzöttség vagy csak egyszerűen a nyugati kultúra hiánya miatt így rengeteg tehetséges művész, jazz-zenész, dízőz vándorolt ki az országból, például, csak a legnagyobbakat megemlítve: Kapitány Anny, Zoller Attila 1948-ban, Karády Katalin 1951-ben, Solymossy „Lulu” Lajos 1954-ben, Szabó Gábor pedig 1956-ban.

⁵³ Az adminisztratív szervezetnek két fő feladata volt: egyrészt biztosítania kellett a fővárosi vendéglátó-ipari vállalatok részére a szocialista kultúrpolitika által előírt műsor- és zeneszolgáltatást, másrészt műsort és zenekarokat kellett közvetítenie az üzemek és tömegszervezetek felkérésére, főleg táncmulatságok számára. Ezzel a szolgáltatást megrendelő és szinte kizárólag bevételi szempontokat szem előtt tartó vendéglátóipart próbálták ellensúlyozni. Csak az a zenész kaphatott legálisan munkaszerződést (fellépési lehetőséget), aki leszerződött az irodával, ám közel kétharmaduk munkanélküli volt. „Az irodával szerződéses viszonyban van jelenleg 700 zenész, ezen kívül kb. 300 zenészt csak időszakonként foglalkoztat. [...] Az iroda jelenleg 216 szórakozóhelyre közvetít zenészeket, 6 helyre pedig műsort” (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.).

⁵⁴ Így folytatódik a VB elé került szociális hangvételű jelentés: „Akadályozzák a munkát az Iroda helységviszonyai [sic!] is. A munkaközvetítési feladat, tekintettel arra, hogy kb. 450 zenész

A Fővárosi Tanács VB-ülésein több kritika érte a BUMI által a Belkereskedelmi Minisztérium szerveinek (például a Budapesti Vendéglátóipari Tröszt) kérésére kiközvetített zenészeket, különösen akkor, ha jazzmuzsikát játszottak. Ezért több zenészt is behívtak, és figyelmeztették őket, hogy állásukat teszik kockára, ha nem hagyják abba az improvizálást, a korban divatos szóval a „hot-tolást”. Mindenesetre a tanácsi jegyzőkönyvek szerint a tanácstagok egy része éberren őrködött a szocialista vendéglátás tisztasága fölött, és rendszeresen megfordult különböző éjszakai szórakozóhelyeken.

„Ellenőrzésem során két héttel ezelőtt jártam a Bécsi kapu eszpresszóban, ahol a Kenedi–Wegner duó [sic!] játszik. Ott hallottam én is Arany János gyönyörű balladáját egészen furcsa szöveggel énekelni, a legvadabb szinkópás, rángatózó, őrjöngő amerikai muzsika mellett. Olyan ízléstelen és elviselhetetlen volt, hogy nem is vártam meg, ahogy az iroda intézkedik, hanem behívtam Kenedi⁵⁵ Babit és partnerét és megvitattam velük – azt hiszem, hogy számukra hosszú ideig emlékezetesen – műsorpolitikájukat. Itt is állandóan németül és franciául énekeltek: kétszer ellenőriztem egymás után. Behívtam őket és az illető üzem vezetőjét.”⁵⁶

Közvetlen beavatkozás általában a helyi tanács utasítására történt. A párt vezető testületei által kibocsátott határozatokban sokszor csak ajánlásokat, irányelveket, semmint konkrétumokat fogalmaztak meg a zenei életre nézve, és ezekben az egyes stílusirányzatok, könnyűzenei műfajok között nem tettek különbséget. Ez teret adott a jazzt önkényesen értelmező tanácstagok és a korifeusok ad hoc jellegű kultúrpolitikai megnyilvánulásainak.⁵⁷ A helyi szintű végrehajtás következetlensége abban is tetten érhető, hogy egyes művészeket akkor sem ért feltétlenül retorzió, ha a rendszer értelmezésétől eltérő felfogásban adták elő műveiket. Ez azzal magyarázható, hogy kedveltségük és nem mellékesen a kereskedelem bevételeit gyarapító tevékenységük miatt a szórakozóhelyek vezetői, a művelődési házak igazgatói eltekintettek a zenészek olyan megnyilvánulásaitól, amelyek nem voltak összhangba hozhatók a szocialista állampolgár ideáljával, a kultúrpolitikai vezetés pedig nem egy esetben felhagyott a számonkéréssel.⁵⁸

munkánélküli van Budapesten, minden mást háttérbe szorít. Az állásnélküli zenészek jogos követeléseikkel egész nap foglalkoztatják az iroda munkatársait, elvonják [a figyelmüket] az egyéb munkáktól. Az iroda ma inkább »köpködő« jellegű és nem kultúrpolitikai szervezh hasonló intézmény» (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.).

⁵⁵ Helyesen: Kennedy. Kennedy Babi énekes, dízó, aki a negyvenes évek végén a Váci utcai Kedves presszóban is fellépett, később gyakran zongorán is játszott.

⁵⁶ BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.

⁵⁷ A jazzről és a „könnyű műfajról” 1959-től már részlegesen a nyilvánosság előtt, szakértők, zeneudósok bevonásával folytatott eszmecsere néhány zenei folyóirat (*Magyar Zene, Muzsika, Parlando* és a *Valóság*) hasábjain.

⁵⁸ Csatári 2007: 68–69.

A Fővárosi Tanács VB egyik ülésének felszólalásából például kiderül, hogy Pongrácz Kálmán, 1950 és 1958 között regnáló fővárosi tanácselnök ismerte és megvédte a Pipacs nevű éjszakai bár és mulató jazzt is játszó zongoristáját:

„Szőnyi: [...] A belker [Belkereskedelmi Minisztérium] szervei állandóan azzal érvelnek, hogy a Pipacs fontos politikai és gazdasági érdek. Én nem értek egyet ezzel a felfogással. Megváltoztatására a kategorizálásnál törekszünk. Szeretnénk, ha zongoristája két foglalkozása közül a másikat választaná. Tudniillik nappal orvos, éjjel pedig angolul és franciául dzsesszel ebben a mulatóban.

Elnök: Nem mindig.

Szőnyi: Amikor Pongrácz elvtárs bemegy, akkor hallomásom szerint 8 percig gondolkodik, honnan lehetne egy olyan számot elővenni, amely szalonképes. Ha a VB helyesnek tartja, javasolok a Pipaccsal kapcsolatban egy kiegészítő határozatot, amely a Pipacsra és a hasonló mulatókra kimondja, hogy a VB nem ért egyet az ilyen jellegű mulatók fenntartásával, és ez nem műsorpolitikai kérdés. Az iroda [BUMI] általában teljesíteni szokta a belker szervezetek és az egyes vendéglátóipari egységek vezetőinek azokat az igényeit, hogy kik szerepeljenek. Nagyon kevésbé vitatkozik ezekkel az igényekkel.”⁵⁹

A vendéglátás tereiben megbúvó és a tánczenét kényszerű kompromiszsumként játszó jazz-zenekarokra ugyanez vonatkozott. Az ötvenes évek elejétől eltekintve nem annyira a hivatalos kulturális elnyomás miatt került a jazz a táncparketten kívülre, hanem főként a gazdaságossági szempontok nem tették érdekeltté a szórakozóhelyeket a nagyobb zenekarok fenntartásában. Így jellemző maradt a trió-, a duó- és a szólószingora-felállás, ami szintén nem kedvezett a jazz fejlődésének. Aki tudott, emigrált vagy külföldre ment dolgozni; nem volt olyan muzsikus, aki meg tudott volna élni hivatásos zenészként a jazzból.

Ám a politikai vezetés akarata és a propaganda ellenére sem sikerült teljesen kiiktatni a polgári világból átmentődött szórakozási szokásokat és értékeket.⁶⁰ A kíméletlen elnyomás ellenére a zenészek (legalábbis azok egyes csoportjai) megtalálták a kikapukat a jazzeléshez és egyben a boldoguláshoz. Több visszaemlékező megemlített olyan, jellemzően külföldiek, elsősorban az itt tartózkodó nyugati diplomaták, vendégművészek által látogatott helyeket, ahol megengedték, helyesebben elnézték a jazzes játéktípust. Az első osztályú vagy osztályon felüli szállodák bárjaiban bizonyos keretek között ugyanis kényszerűen megengedték azt a jazzes játékot, amit másutt szigorúan büntettek.

Ugyanakkor a jazzel szembeni bizalmatlanság és negatív attitűd egészen a hatvanas évek közepéig beivódott a párt és a tanácsi apparátus gondolkodásába. A kultúra irányítására kijelölt káderek képzetlensége, zenei ismereteinek hiánya, a párt

⁵⁹ BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.

⁶⁰ Havadi 2006: 320–329.

határozatainak szó szerinti követése vagy a „könnyű műfajjal” és az ifjúsággal szembeni előítéletek miatt a jazz elfogadottsága a hatvanas évekig alig változott.

A tilalmak ellenére a jazzkedvelő szórakoztató zenészek – a már említett nyugati rádióadások rendszeres hallgatásával és a Nyugatról behozott vagy a követségeken keresztül megszerzett hanglemezek segítségével – folyamatosan bővítették jazzismereteiket, a gyakorlatban is kipróbálva az új hangzásokat és ritmikát. Rendszeres összejöveteleket tartottak magánlakásokon vagy valamelyikük munkahelyén (presszóknban, bárókban, szállodai éttermekben) záróra után. 1957-től a *jam session*ök már több – félig-meddig nyilvános – helyszínen zajlottak, például egy-egy alkalommal a Savoy kávéházban, az Astoria Szálló bárjában, illetve az Újságíró Klubban. A szórakozóhelyek szívesen adtak helyet ezeknek, mivel a résztvevő muzikusok ingyen játszottak, és ilyenkor a fogyasztás is megnőtt. Retorzióként 1958-ban a Rádió *Könnyűzenei Híradója* „kiszervezte” ezeket az összejöveteleket, ostromozva az ott elhangzott modern jazzt. Ugyanebben az évben a Fővárosi Tanács VB Kulturális Osztályának referense leállította a további bemutatókat. A sorozatos fiaskók után a jazzkedvelők visszabújtak csigaházaikba, ismét zárt ajtók mögött folytatva a muzikálást. A hivatalos elismerésre egészen 1962-ig kellett várni, ekkor alakult meg ugyanis az Ifjúsági Jazz Klub a Dália presszó helyiségeiben, Kertész Kornél vezetésével.⁶¹

A HATVANAS ÉVEK: A JAZZ LEGALIZÁLÁSA, INTÉZMÉNYESÜLÉSE

A változás első jeleire először a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) testületeinek írásos dokumentumaiban akadhatunk, majd 1962-től – a KISZ égisze alatt működő első hivatalos jazzklub megnyitásától – a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) kultúrát irányító testületeiben is kezdtek megkülönböztetni a jazzt a nyugati tánczenétől, és egyre inkább haladó – komolyzenei irányultságú – műfajként jellemezték. A jazz lényegében ekkor került le az indexről.

A zenei élet, így a jazz és a hozzá kapcsolódó ifjúsági szubkultúrák szervezeti irányításában is fontos szerep jutott az 1957-ben alapított KISZ-nek (főként a KISZ Budapesti Bizottságának) mint az állampártnak feltétlen hűséggel tar-

⁶¹ Az Ifjúsági Jazz Klub kezdetben hallatlan népszerűségnek örvendett az alternatív kultúrára éhező fiatalok és a jazz-zenészek körében. A klub heti egy alkalommal működhetett, és nyitáskor hosszú sorokban kígyóztak előtte az érdeklődők, mivel addig a szimfonikus és az esztrádzénén, a magyar nótán, illetve az operetten kívül nem lehetett mást műsorszereuen hallgatni. A klub megnyitása, tulajdonképpen az ifjúsági nevelés részeként, arra próbálta volna rávezetni a fiatalokat, hogyan lehet szocialista normáknak megfelelően kulturált jazzt játszani és hallgatni. A KISZ az intézmény irányítását Kertész Kornél jazz-zongoristára bízta, akit csak „Citrom” gúnynéven emlegettek a klubtagok, utalva ezzel szigorú, elsősorban pedagógiai szemléletére. Visszaemlékezése szerint a jazzt nem tudta összeegyeztetni a fiatalok lazább szórakozási igényeivel, munkája nemcsak szakmai orientálást, hanem fegyelmelést és nevelést is jelentett. Az intézmény a nagy érdeklődés lanyhulása és a doktriner vezetés miatt először elköltözött a Fényes Elek utcába, majd 1966-ban végleg bezárt. A témáról bővebben: Turi 1983; Jávorszky – Sebők 2009.

tozó ifjúsági szervezetnek, amely kezdetben a kulturális kérdések megítélésében szigorú ideológiai fegyelmet várt el a tagjaitól.⁶² A KISZ, deklarálta szakítva elődszervezetének a szocialista realizmus kizárólagosságát hirdető dogmatikus ifjúságpolitikájával, már 1957-ben nekilátott a fiatalok „kulturális nevelésének” és az ennek teret adó szocialista klubokba való terelésének, amelyek élére megbízható, ideológiailag képzett fiatal kádereket állítottak.

„A KISZ kulturális munkája az ifjúsági házak rendszerére épül. [...] A fiataloknak külön klubtermeket biztosítunk. *E klubok vezetősegeit kommunista művészekből állítjuk össze. Szükségesnek látszik egyes értelmiségi szakmák részére hasonló klub létrehozása.*”⁶³

A klubok vezetőségéhez hasonlóan a KISZ szigorúan csak a megbízhatóság és a párthoz való lojalitás alapján válogatta meg az első jazz-szaklap szerkesztőségét is:

„Kérjük a Minisztertanács Tájékoztatási Hivatalát, hogy a KISZ Budapesti Bizottság irányítása és ellenőrzése alatt álló Ifjúsági Jazz Klub részére – az Ifjúsági Jazz Klub Híradó megjelenését engedélyezze. [...] A Híradó célja, hogy az Ifjúsági Jazz Klub tagságát a jazz tárgyú eseményekről tájékoztassa, valamint kultúrpolitikai és szakelméleti kérdésekben a tagság ismereteit bővítse. [...] Felelős szerkesztője: Komornik Ferenc, a Magyar Ifjúság munkatársa, felelős kiadója: Kurcz György, KISZ Budapesti Bizottság titkára.”⁶⁴

A KISZ Budapesti Bizottsága könnyűzenei kultúrát és ifjúságot patronáló politikájának eredményeként 1962-ben a jazz műfaját hivatalosan is elismerte a politikai vezetés. A színes bőrű amerikai jazzikonokról ekkor már a szovjet zeneszerzők is elismerőleg nyilatkoztak. Megindultak a nagyszabású jazzkoncertek, elsőként a Szovjetunióban, de például 1963-ban az Egyesült Államokban rendeztek koncertet az odalátogató szovjet vendégek tiszteletére. Benny Goodman zenéjét szovjet zeneszerzők – köztük Hacsaturján, Sosztakovics, Kabalevszki – hallgatták meg, és gratuláltak hozzá.⁶⁵ A jazz legalizálásában a Nyugat felé nyitó szovjet politika adott ténylegesen szabadabb utat. Miután a Szovjetunióban elfogadottá vált a jazz, a magyar kultúrpolitika is engedett a szorításon.⁶⁶

⁶² Csatári 2007: 70–78.

⁶³ A KISZ kulturális munkája. PIL IV.289.13. 14/1957. (Kiemelés az eredetiben.)

⁶⁴ Javaslat az Ifjúsági Jazz Klub Híradó megjelentetésére. PIL IV.289.13. 28/1963.

⁶⁵ A *Magyar Ifjúság* vonatkozó cikkében – zárójelben – beszámolt arról, hogy Goodman lánya nem szereti a jazzt, hanem rock and rollt hallgat.

⁶⁶ Egy, a *Szovjetszkaja Kulturában* megjelent – és az *Élet és Irodalomban* ismertetett – írás tükrözi az ellenállás csökkenését e zenei kifejezésmóddal szemben. A szerző, Leonyid Utyeszov szerint: „Érdemtelen és káros dolog »tiltott gyümölcsé« változtatni a dzsesszt. Szükség van rá, jó szolgálatot tehet az ifjúság esztétikai nevelésében” (N. n. 1961). S ha ő így vélte, akkor itthon

Korábban már bemutattam, hogy a jazz játszásának tilalmát a diktatúra legkeményebb időszakában is ki lehetett kerülni, és egyes vendéglátó-ipari helyeken, könnyűzenei intézményekben kevésbé vették szigorúan a párt ide vonatkozó direktíváit.⁶⁷ De összességében a zenészek számos retorzióknak voltak kitéve. A hatvanas években azonban már csak azokat a jazzistákat büntették és gátolták, akik viselkedésükkel, előadásmódjukkal szembehelyezkedtek a rendszer értékeivel, normáival, vagy a politikai vezetés kritizálásának nyíltan is hangot adtak. Ezért nem kapott például útlevelet egy nemzetközi fesztiválra Kovács Gyula, vagy később így akadályozták meg közvetve, az Interkoncerten keresztül a *Syrius* zenekar amerikai vendégszereplését.⁶⁸

Az ötvenes évek közepén az Egyesült Államokban beinduló rock and roll láz európai megjelenése és elterjedése elterelte a műfajról a politika figyelmét, mivel már nem ez számított a fertőző nyugati kultúra delejes ópiumának.⁶⁹ A jazz politikai elfogadásáért és intézményes (formai) integrációjáért cserébe nagy árat fizetett, mivel fokozatosan elvesztette tömegbázisát az ifjúság körében, és tudatosan egyre inkább eltávolodott mind a beatrajongó fiatalok, mind az esztrád örökzöldeket, operettet és magyar nótát kedvelő idősebb generációk tömegkultúrájától.⁷⁰ Továbbá, a jazz sajátos átélése, a magaskultúrához és a polgári aktivitásokhoz (zenei ismeretekhez és tanulmányokhoz, klubélethez), valamint a – nyíltan nem feltétlenül politizáló – politikai ellenzékiességhez kapcsolódó kozmopolita (polgári) értékei⁷¹ nagyban meghatározták a jazzt befogadni és érteni képes közönség létszámát, illetve a fenti értékeket tagadó hatalom reakcióit.

Szakirodalmi forrásokban és visszaemlékezésekben gyakran olvasható, hogy a jazz a hatvanas években átkerült a *tűrt*, esetenként a *támogatott* kategóriába.⁷²

is javallott volt enyhíteni a szorításon, hamarosan pedig már az vált a céljá, hogy mérsékeljük a *baráti országokkal* szembeni lemaradásunkat jazz-ügyben.

⁶⁷ Csatári 2007: 67–68.

⁶⁸ 1972 áprilisában Los Angelesből érkezett egy koncertszervező iroda ajánlata, amelyben munkavállalási engedélyt és azonnali, három hónapos amerikai turnét valamint lemezfelvételt kínáltak a *Syrius* számára. Az Interkoncert azonban az együttes helyett választott a cégnek: a *Syrius* az adott időpontoktól kezdve már nem ér rá, csak a megadott időpontig áll rendelkezésre – ami a válaszlével keltezésének napja volt –, azon túl nem. Lényegében tehát a *Syrius*t a tagok tudta nélkül fosztották meg a külföldi szereplés lehetőségétől. A *Syrius* történetéről bővebben lásd Budai (szerk.) 2006.

⁶⁹ A mai értelemben vett rock and roll születését 1954-re datálják, amikor Bill Haley sikerre vitte a ma is mindenki által ismert *Rock Around the Clock* című dalát. Magyarországon ez a stílus a fénykora idején nem terjedhetett el az akkori nyugatellenes politikai viszonyok miatt, sőt az öltözködésükben a stílust követő „jampecek” sokszor megverték és stigmatizálták. Az 1980-as évek elejének nosztalgiahulláma azonban hazánkban is divatba hozta a rock and rollt, elsősorban a *Hungária* együttes és Komár László révén. A témáról bővebben: Jávorszky – Sebők 2009: 28–73.

⁷⁰ Ez kevésbé volt igaz a klasszikus formákra, a ragtime-ra és a dixielandre, így lett az ország egyik, ha nem a legnépszerűbb „jazz”-zenekara a *Benkó Dixieland Band*, köszönhetően Benkó Sándor kiváló zenekarvezetői és a korszak lehetőségeit megragadó menedzseri munkájának.

⁷¹ Gonda 2004: 348–349.

⁷² Jávorszky – Sebők 2009: 12–21.

A hétköznapi általánosításokkal szemben azonban helytelen a pártállam időszakában egy-egy művészeti ág, zenei műfaj vagy akár zenei szubkultúra és a hatalom viszonyát leíró – az Aczél György nevéhez kötött – *támogatott, túrt és tiltott* jelzőket kizárólagosan és statikusan értelmezni. Ahogy a hatvanas években, úgy már korábban is voltak támogatott, és voltak tiltott zenészek is.

Az elfogadottság és támogatottság mérőeszközeként felfogható a Magyar Rádióban és később a Magyar Televízióban közvetített vagy sugárzott fellépések száma, illetve hossza; a Rádió által szervezett jazzfesztiválokban való fellépések vagy az állami monopóliumú Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV) által kiadott jazz-hanghordozók megjelentetésének gyakorisága.⁷³ A hatvanas évek közepétől a jazz intézményesülésével, a Magyar Rádiónál Kiss Imre feladata lett a jazzműsorok készítése, szerkesztése, illetve a jazzfesztiválok szervezése és lebonyolítása. A legfoglalkoztatottabb és széles médiamegjelenést élvező jazzisták jellemzően más területeken is kiemelkedtek: felsőoktatási intézmények professzorai, tanárai, foglalkoztatott komponisták lettek, akik kapcsolatrendszerük, szakértelmük révén sikeressé váltak.⁷⁴

A kedvező változások ellenére a hatalom még a hatvanas évek közepén sem nézte jó szemmel a jazzt, s a beatzenét játszó – renitensnek minősített – zenekarokat még sokszor azonosította, összemosta a jazzt művelőkkel. Ez derül ki a Budapesti Pártbizottság Párt és Tömegszervezetek Osztályának az MSZMP Központi Bizottsága (KB) Kulturális Osztálya részére készített jelentéséből is:

„Egyfelől egy értelmiségi, alkalmazotti réteg következetesen a komolyzene rajongója, másfelől a fiatalság nagy része a nyugati dzsessz kritikátlan hódolója. Rontja a közízlést a vendéglátóiparban foglalkoztatott zenészek műsora, mert produkcióik gyengék, megoldatlan a művészeti irányításuk, valamint a vendéglátóipar anyagi érdekeltisége szabja meg a műsorokat.”⁷⁵

A konszolidálódó Kádár-rendszer az ötvenes évekkel ellentétben már nagyobb figyelmet szentelt a szórakoztató zenének (hatásainak) és ezen belül a jazznek. A párt elsődleges célja ezzel az ifjúság nevelése volt. A pártvezetés a kultúrát felügyelő szervezetein keresztül (KISZ, OSZK, ORI, Interkoncert) már nagyobb különbséget tett a műfajok között, bizonyos zenekarokat kiválasztott (konszolidált) és cserébe támogatott, míg másokat csak megtűrt vagy egyenesen ellehetetlenített. Ám ez sokszor nagyon esetlegesen történt. Néhány zenész

⁷³ Az MHV állami monopóliumának megtörésére egészen a nyolcvanas évek közepéig kellett várni. Ekkor a változást a győri Adyton Egyesület lemezkiadásai jelentették valamelyest, mely *Jazz Studium* néven új, alternatív jazz-szaklapot is indított – sajtómegjelenéshez juttatva így az avantgárd irányzatot.

⁷⁴ A hatvanas-hetvenes években ilyen gyakran foglalkoztatott és a médiában propagált jazzmuzsikus, illetve együttes volt Benkó Sándor és zenekara, a Bergendy-zenekar, Gonda János, Pege Aladár, Szakcsi Lakatos Béla és Vukán György.

⁷⁵ Jelentés a munkásifjúság ideológiai- és kulturális nevelésének néhány kérdéséről. MOL M-KS 288-35. 10/1964.

és zenekar kiemelkedhetett kapcsolatainak vagy politikamentességének, esetleg a pártszervekkel való együttműködésének (vagy ezek kombinációinak) köszönhetően. Az egyes kategóriákba beskatulyázott zenészek vagy zenekarok politikai megítélése pedig ezután csak ritkán és nagyon lassan változott meg.

Annak ellenére, hogy Magyarországon a jazz 1965-ben, a volt szocialista országok közül elsőként intézményesült a zeneoktatásban, és egyre több megjelenési lehetőséget kapott a sajtóban, a zeneelméleti könyvekben, a lemezkiadásban, a rádióban és a fesztiválokon, mégsem vált széles körben elterjedt, kulturális értelemben meghatározó zenei irányzattá. A rock and roll, majd a beat térhódításával ugyanis elvesztette közönségét, és egyre inkább a magaskultúra, a komolyzene irányába tolódott el.⁷⁶ Mindezek fő okaként – az eddig feltárt történelmi értékkel bíró dokumentumok és más források (többek között az általam készített interjúk) szerint – a dogmatikus hivatalos kultúra elnyomása, a kapuőri pozíciókba helyezett káderek⁷⁷ provinciális gondolkodásmódja, illetve a modern jazzt értő közönség hiánya említhető meg. Szintén a jazz súlytalanságára lehet következtetni a szaklapok hiányából és megjelenésük időszakosságából.⁷⁸

A KISZ *az ifjúság kommunista nevelésének irányelveiről* 1964-ben készített egy terjedelmes jelentést az MSZMP KB Kulturális Osztálya részére. A beszámoló részletesen foglalkozik a tánczene és áttételesen a jazz helyzetével. A modern tánczenénél (beat) már jóval igényesebb – a hatalom számára szalonképesévé tett – jazzt preferálták, és próbálták ellenpontként, a KISZ által kínált alternatívaként népszerűsíteni a fiatalok körében – mint később kiderült, teljesen eredménytelenül:

„A modern tánczene térhódítása érthető és természetes, de nem egyértelműen öröndetes jelenség. Halványítja ugyan a »régi jó békeidőket« idéző századelejei érzélgős muzsika hatását, de nem kevésbé árt gazdag zenekultúránk ápolásának. A nagy »tánczenei konjunktúrában« gombamódra elszaporodtak az amatőr tánczenekarok és énekesek, s a fiatalok tömegesen pártoltak át hozzájuk. Hangszerből divattá vált a gitár, két év alatt hatszorosára nőtt a kereskedelmi forgalma. A tehetséges, képzett zenészekből álló együttesek hamar kitűntek, de amikor az igényesebb dzsessz interpretálására vállalkoztak, fokozatosan csökkent közönségük. Nem így egyes igény-

⁷⁶ A jazz, ellentétben a lázadó és külsőségekre építő beattal vagy a rockkal, nemcsak egy zenei stílust képviselt, hanem egy művészeti entitást, gondolkodási sémát is jelentett. Kapcsolatot létesített az irodalommal, a festéssel és más kortárs művészeti ágakkal.

⁷⁷ Ilyen kapuőrként nagy befolyással rendelkezett a Magyar Rádióban Kiss Imre műsorszerkesztő – eredetileg organista – a jazz, Erdős Péter (MHV) pedig a pop-rock területén. Kiss Imre még a rendszerváltás után is, egészen 1994-ig dolgozott a Magyar Rádiónál, a médiaháború időszakában Csúcs László elnökségét támogatta, ám a választások nem hoztak neki szerencsét. A jazz-élettel ezután visszavonult, illetve a szcénában hivatalos minőségében volt jelen.

⁷⁸ A jazznek 1963-ig nem volt önálló sajtóorgánuma. Az első szaklap a Dália megindulása után jelenhetett meg *Az Ifjúsági Jazz Klub Híradója* néven. Az amúgy színvonalas periodikához csak harmadévenként juthatott hozzá a jazzklub tagsága, és mindössze hat számot ért meg. Ezután 1974-ig kellett várni a következő jazzlap, a *Jazz Tájékoztató* megjelenéséig, amely 250 példányban került terjesztésre.

telenebb zenekaroké! Néhány – főleg budapesti – kevesebb zenei műveltséggel, de jóval nagyobb feltűnési vágygal megáldott együttes »stílusra« talált egyes külföldi rádióadók (Luxemburg, SZER) tánczenéjében, amely az utánzásban tovább vesztett értékeiből és »gazdagodott« *ritmus túlhajtó erotikájában*. Az amatőr táncdalénekesek nem népszerűsítik a sok esetben bárgyú és igénytelen magyar táncdalszövegeket, de annál több kárt okoznak a nyugati sztárok utánzásával, a hibásan, értelmetlenül előadott idegen szövegekkel. A korszerű tánczenét kereső fiatalok egy része – főleg Budapesten – az ilyen zenekarok és énekesek köré csoportosult, és ebben már nehéz szétválasztani a kozmopolita, egzisztencialista életjelenségek hordozóit az erkölcsében, világnézetében romlatlan, de ízlésében fejletlen fiataloktól.⁷⁹

A hatvanas évektől az ifjúságpolitika tudatosan próbálta használni a jazzt a lázadó beat- és rockzene ellensúlyozására. Leválasztva a vendéglátásról, a műfajt átértelmezve, kulturális alternatívaként, kvázi forradalmi fegyverként⁸⁰ kívánta vonzóvá tenni a fiatalok körében – ami nem talált különösebb visszhangra.

„A fiatalok örömmel fogadják a színvonalas tánc- és dzsesszenét, tömegesen látogatják a KISZ rendezvényeit, és az elmúlt években alakult ifjúsági dzsesszklubok tapasztalatai mutatják, hogy a tánczenénél jóval igényesebb dzsessz igénylése és művelése magasabb zenei kultúrát, virtuóz hangszertudást kíván, és ennél fogva kedvezőbb talajt teremt a modern komolyzene befogadásához. A KISZ-szervezetek tánc- és dzsesszzenei ízlésformáló tevékenysége egyelőre kevés fiatalot érint, további előrehaladás azonban nem képzelhető el az *alapvető* problémák *gyors és gyökeres* megoldása nélkül. [...] A hivatásos szórakoztató és tánczenészek művészeti és szakmai irányítását vállalják szét a vendéglátóipartól, továbbképzésüket és művészeti ellenőrzésüket hivatott szakmai, politikai szervek végezzék [...] A Zeneművészeti Főiskolán és a zenei szakiskolákban (nappali és esti tagozaton) indítsák meg a dzsessz- és tánczenei oktatást, tegyék lehetővé a hivatásos és amatőr tánczenészek színvonalas szakmai képzését. Támogassák a dzsessz-klubok tevékenységét, ösztönözzék és támogassák a hivatásos dzsesszzenészeket, hogy vegyenek részt a dzsessz-klubok munkájában, mert a dzsessz-zene művelése fejleszti és feltételezi a magasabb zenei kultúrát, alapos zenetörténeti ismereteket és virtuóz hangszertudást kíván. [...] Minden budapesti kerületben és a megyeszékhelyeken jelöljenek ki egy-egy – legfeljebb II. osztályú – zenés, táncos szórakozóhelyet, ahol a kerületi, illetve a városi KISZ-bizottság és a vendéglátóipari vezetők megegyezése szerint hetenként egy-két napon társadalmi vezetőség által irányított szeszmentes ifjúsági zenés, táncos programot bonyolítanak le 18–22 óráig. (Ellenőrzött és előírt táncrend; szakavatott táncfelügyelet; öltözködési ellenőrzés; tánc és divatbemutató; illemtanítás stb.)⁸¹”

⁷⁹ Az ifjúság kommunista nevelésének irányelveiről. MOL M-KS 288-35. 8/1964. (Kiemelések az eredetiben.)

⁸⁰ Finkelstein 1961; Nagy 1962.

⁸¹ MOL M-KS 288-35. 8/1964. (Kiemelés az eredetiben.)

A fenti dokumentumból kivilágló kulturális enyhülés, a szimbolikus Ifjúsági Park és az annak tulajdonképpeni téli helyszínéként 1962 októberében megnyitott, tisztán csak jazzmuzikát játszó Ifjúsági Jazz Klub engedélyezése egyben a jazz és közönsége szabályozását célozta meg,⁸² és a zenészek megosztását eredményezte. A klub vezetését az Ifjúsági Parkkal ellentétben részben szakemberekre, megbízható jazz-zenészekre és KISZ-káderekre bízta.

A Gonda János vezetésével 1965-ben induló Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola Jazz Tanszak kétségkívül óriási lépésnek bizonyult a műfaj integrációjában, ám a jazz ilyen formában történő intézményesülése korántsem hatott inspirálóan a jazz-zenei életre. Egyrészt a nómenklatúra a jazztanszakon megszerezhető középfokú zenei képesítést csak az érettségit kiegészítő szakmaként ismerte el (mintegy fenntartva a vendéglátós-zenész sztereotípiákat), ezért a jazz kultúrpolitikai értelemben továbbra sem kerülhetett be a támogatott művészetek – így a komolyzene – körébe. Csak áttételesen, a KISZ szervezetein keresztül kapott, általában a szervezett és (a hetvenes évektől egyre lazábban) ellenőrzött klubélet művészeti támogatást. A későbbiekben egyre inkább fontos és szorgalmazott lépésekre nem került sor, így a jazz sem a felső-, sem az alapszintű zenei oktatásba nem került be. Sem alulról a jazzoktatásba, sem pedig onnan a zenei felsőoktatásba nem volt átjárás, ami nehezítette a klasszikus vagy a népzenei tanulók köréből képzendő utánpótlást. A jazz politikai elismeréseként megalakuló jazztanszak tehát nem jelentett mást, mint a szabályozás alacsonyabb szintre helyezését,⁸³ amellyel a hatalom passzív eszközökkel felkarolta ezeket a kezdeményezéseket, kifogva ezzel a szabadság toposzának szelét a jazz vitorlájából. Szintén 1965-ben adott ki az MHV először jazzlemezt, Gonda János és együttese lehetett elsőként a nyertese a politika és a jazz általa képviselt kiegyezésének.

A vizsgált források tehát azt mutatják, hogy a fordulat nem azért következett be, mert a hatalom alapvetően megváltoztatta volna a véleményét a műfajról, vagy felismerte volna egyedülálló művészeti értékét. Sokkal inkább arról van szó, hogy megpróbálta saját képére formálni, demitizálni és egyben a szovjet mintát követve átideologizálni a jazz-szcénát, és egy sajátos intézményrendszerben (ifjú-

⁸² A futballmérkőzéseket és a szervezett május elsejei felvonulásokat leszámítva, lényegében nem volt hely és alkalom, ahol több ezer ember egyszerre összegyűlhetett volna. A korszak politikai vezetése félt a tömegesedéstől, gyűlölte, s így kerülte is azt, mert tudat alatt is veszélyt látott benne. Így ha életre is hívott tömegeket vonzó eseményeket, azokat kontrollálni akarta (Balázs 1994: 138–140).

⁸³ Szabó Sándor jazzgitáros egy 1985-ben megjelent interjújában kemény kritikával illette a nyolcvanas évek jazzoktatásának irányelveit, maradinak értékelve azokat: „[A jazztanszakon a nyolcvanas évek elején] semmi mást nem ismertek 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. Példaképem 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 1985: 19).

sági és művelődési házak) konzerválni azt. Mindennek célja az új zenei műfajok hatásainak – mint kiderült, sikertelen – ellensúlyozása volt.

A magyar jazz hatvanas években történő legalizálódásának egyik fontos kísérőjelensége volt a tömegkultúrától, illetve az ifjúságtól való eltávolodása. A jazz és közönsége viszonyát relativizálta, hogy a műfaj elvált a szórakoztató tánczenétől, népszerűsége ezáltal erősen csökkent. A jazz-zenészek által hangsúlyozott, és a jazzhez a mai napig kötődő értékek – szabadság, függetlenség, individualizmus, tolerancia, háborúellenesség – és ezek értelmezései a negyvenes és ötvenes évek modern, majd különösen a hatvanas évek free és avantgárd jazz irányzatában teljesedtek ki.⁸⁴ Az optimista, dallamos swing helyett a diszharmonikus hangzású, kötött ritmikát felbontó, impulzív, erős érzelmi elemeket magába szövő jazz már egyfajta kritikai zeneként láttatta a kor jellemző vonásait. A jazztörténeti munkák adatai szerint előbbi az ötvenes évek második felében, utóbbi a hetvenes években érkezett meg, szűrődött be hozzánk. Nyilvánvaló, hogy a fenti értékek a rendszer bukásáig szemben álltak a kommunista párt által képviselt ideológiával.

A hidegháború korszakában a jazzt átható szabadságmítoszt egyrészt az amerikai politikai hatalom és a fogyasztást ösztönző tömegkultúra, másrészt a kommunista rezsim Amerika-fóbiája táplálta. Ezek a tényezők alakították ki több visszaemlékezőben a műfaj olykor heroikus képét. A magyar jazz legnagyobb és tulajdonképpen egyedüli teoretikusa, Gonda János is úgy gondolja, hogy a jazz az ellenállás egyfajta szimbóluma volt, de normatív állítása, miszerint a politikai vezetés valódi súlyánál és hallgatottságánál nagyobb figyelmet szentelt volna a jazznek, némileg a jazz mítoszát erősíti.

„Különös, hogy éppen a jazz, a maga viszonylag szűkebb közönségével került minden más zenei műfajnál gyakrabban a politika látókörébe. [...] A jazz a 20. században nemcsak magára vonta a hatalom figyelmét, de folyamatosan irritálta is azt. A beavatkozás pedig a mindenkori politikai helyzettől függően néha közvetlen tiltás formájában, máskor közvetett, burkolt módszerekkel történt.”⁸⁵

1956 után a hivatalos kultúrpolitika kezdeményezésére és ellenőrzése alatt jött létre, szerveződött meg a jazzélet, ami így elvesztette rendszerellenes, polgári életét. A hivatalos szemlélet mellett azonban létezett egy másik, informális formája is a jazznek, amely rendszerint feloldódott a rockban, a népzeneben vagy az avantgárdban.

⁸⁴ Elsősorban a bebop, a cool, a hardbop, az ötvenes évek végén megjelenő free irányzat, majd a hatvanas évek végétől színre lépő fúziós (jazz-rock) alműfajokban (Jost 2003: 38–41).

⁸⁵ Gonda 2004: 11.

A korszak jazzéletét megközelítő nemzetközi irodalom bőséges és sokoldalú.⁸⁶ A hazai ezzel szemben igencsak szűk, jellemzően egyoldalú (zeneelméleti), társadalomtörténeti értékét tekintve pedig elavult vagy szakszerűtlen – ami tükrözi a magyar jazzélet reflektálatlanságát és zártságát.⁸⁷ Jó lenne, ha a rendszerváltás után több mint húsz évvel megszólalnának az idézett és a jazz magyar irodalmát uraló szerzőkön kívül olyanok is, akik például a jazz alsó régióiban, a jazzklubok vagy koncertek szervezésével foglalkoztak. Vajon ők – egy egészen más pozícióból – hogyan látták a jazz és a hatalom viszonyát? Hogyan alakult életpályájuk, milyen személyes stratégiákat követtek? Külön kérdéscsoportot jelenthet a cigány származású jazz-zenészek életútja és diskurzusa, összevetve például az afroamerikai zenészek identitásával. További elemzést és külön figyelmet érdemelnek a SZER anyagai, illetve más rádióállomások, például a Magyar Rádió műsorpolitikai dokumentumai. Más, általam most nem elemzett dokumentumokból – például az állambiztonsági iratokból – kiderül, hogy a hatvanas évektől titkosszolgálati ellenőrzés⁸⁸ alá vontak néhány olyan jazz-zenészt, aki külföldi útja alkalmával gazdasági visszaéléseket követett el. A jelentések azt mutatják, hogy hivatalosan jazzrajongó lehetett ekkor az is, akinek Elvis Presley volt a kedvence.⁸⁹ Ám más műfajokhoz képest (beat, rock) elenyésző iratanyag került elő a jazz-szcénáról, mivel nem kezelték veszélyforrásként, így nem merült fel állambiztonsági megelőzési feladatként – legfeljebb továbbra is gyanakvással szemlélték.⁹⁰ Ennek ellenére a vonatkozó állambiztonsági iratok is további kutatásokat igényelnek. A korszak jazz-szcénájának feltárása tehát még korántsem teljes.

A jazz 1945 utáni történetének tragikus fintora, hogy amikor a hatalom végre szabad utat engedett a műfajnak, addigra a lehetséges rajongók már kihátráltak a jazz mögül. A műfaj népszerűségének megcsappanása szempontjából kiemelendő az ifjúság (és a zenészek) körében a beatzene megjelenése és térhódítása. Ez egy fontos momentum, mivel a jazz társadalmi bázisa egészen 1950-ig – elsősorban Budapesten és a nagyobb városokban – széleskörű volt, ám akkor vált újra legálisan is elérhetővé a fiatalok szélesebb csoportjai számára, amikor kitört a beat-forradalom.⁹¹

⁸⁶ A nemzetközi irodalomban rendkívüli hatású és megkerülhetetlen teoretikus munkák például Jost 1974, 2003; Broecking 1995; Hersch 1998; Von Eschen 2004.

⁸⁷ Losonczi 1969; Malecz 1981, 1987.

⁸⁸ ÁBTL Gara M-37332. 15–137.

⁸⁹ ÁBTL Gerendás M-22437. 52.

⁹⁰ Szőnyi 2005.

⁹¹ Vajnai 2005; Jávorszky – Sebők 2009.

FORRÁSOK

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)

Gara ügynök dossziéja M-37332.

Gerendás ügynök dossziéja M-22437.

Budapest Főváros Levéltára (BFL)

XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1950–1970.

Élet és Irodalom, 1961.

Ifjúsági Jazz Klub Híradója, 1962–1964.

Interjú Csányi Attilával, készítette Havadi Gergő, 2008, Budapest.

(A szerző tulajdonában.)

Interjú Szigeti Péterrel, készítette Havadi Gergő, 2008, Budapest.

(Az Oral History Archívum tulajdonában.)

Jazz Studium, 1984–1990.

Jazz Tájékoztató, 1974–1981.

Magyar Ifjúság, 1961–1965.

Magyar Országos Levéltár (MOL)

XIX-A-33-a Kulturális Kapcsolatok Intézete, általános iratok, 1959.

XXVI-I-67. Országos Rendező Iroda iratai, 1959–1977.

M-KS 276-89. A Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetősége Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1950–1954.

M-KS 276-91. A Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetősége Tudományos és Kulturális Osztályának iratai, 1954–1956.

M-KS 288-22. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1960–1965.

M-KS 288-35. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Kulturális Osztályának iratai, 1962–1964.

Magyar Zene, 1992.

Muzsika, 1961–1964.

Parlando, 1962.

Polifon, 1985–1986.

Politikatörténeti és Szakszervezeti Levéltár (PIL)

IV.289. 13. A Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1957–1964.

Új Zenei Szemle, 1950–1956.

Valóság, 1961–1963.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Adorno, Theodor W. 1962: *Introduction to the Sociology of Music*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bakan, Jonathon 2009: Jazz and the “Popular Front”: “Swing” Musicians and the Left-Wing Movement of the 1930s–1940s. *Jazz Perspectives* (3.) 1. 35–56.
- Balázs Magdolna 1994: Az Ifipark. *Budapesti Negyed* (2.) 1. 137–150.
- Broecking, Christian 1995: *Der Marsalis-Faktor. Gespräche über afroamerikanische Kultur in den neunziger Jahren*. Oreos, Waakirchen – Schaftlach.
- Budai Ervin 2006 (szerk.): *Széttört álmok. A Syrius együttes története*. Stean Hungária, Üröm.
- Csatári Bence 2007: A KISZ könnyűzenei politikája. *Múltunk* (52.) 3. 67–103.
- Felkai Gábor 1999: Jürgen Habermas és Keith Jarrett. Az összehasonlító kulturális elemzés egy esete. *Szociológiai Figyelő* (11.) 1–2. 24–39.
- Finkelstein, Sidney 1961: A jazz. *Valóság* (4.) 1. 42–51.
- Germuska Pál 2008: A magyar fogyasztói szocializmus zászlóshajói. Hadiipari vállalatok civil termelése, 1953–1963. *Korall* (9.) 33. 62–80.
- Gonda János 1963–1964: A jazz. *Muzsika* (6.) 1. 14–21; (7.) 1. 27–32.
- Gonda János 1965: *Jazz. Történet, Elmélet, Gyakorlat*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Gonda János 1982: *Mi a jazz?* Zeneműkiadó, Budapest.
- Gonda János 2004: *Jazzvilág*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest.
- Havadi Gergő 2006: Az „Új népi szórakozóhely”. *Fons* (13.) 3. 315–354.
- Hersch, Charles 1998: *Democratic artworks: politics and the arts from Trilling to Dylan*. State University of New York, Albany, 95–102.
- Horváth Sándor 2006: Ifjúsági lázadás a hatvanas években? Önteremtés és beavatás: feljegyzések a galeriből. *Fons* (13.) 1. 21–59.
- Jávorszky Béla Szilárd – Sebők János 2009: *A magyarrock története*. 1. 3. kiadás. Népszabadság Zrt., Budapest.
- Jost, Ekkehard 1974: *Free Jazz*. (Studies in Jazz Research 4.) Universal Edition, Graz.
- Jost, Ekkehard 2003: *Sozialgeschichte des Jazz*. 2. Auflage. Zweitausendeins, Frankfurt am Main.
- Kenyeres István 2002: A superman hippik és a tanácstalan rendőrök. In: Majtényi György – Ring Orsolya (szerk.): *Közel-Múlt – Hűsz történet a 20. századból*. Magyar Országos Levéltár, Budapest, 135–154.
- Libisch Károly 1985: Amatőr vagyok... Életrajzi portré Szabó Sándor gitárosról. *Polifon* (1.) 4. 19.
- Losonci Ágnes 1969: *A zene életének szociológiája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Malecz Attila 1981: *A jazz Magyarországon*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont – Népművelési Intézet, Budapest.
- Malecz Attila 1987: *Zenei ízlés Magyarországon. Tanulmányok, beszámolók, jelentések*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest.
- Maróthy János 1966: *Zene és polgár, zene és proletár*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- N. n. 1961: „Szükség van jó dzsesszre?” Egy érdekes szovjet vélemény. *Élet és Irodalom* (5.) 14. 12.

- Nagy Pál 1962: Beszéljünk a jazz-ről. *Parlando* (4.) 1. 9–11.
- Pernye András 1962: A jazzről. *Valóság* (5.) 3. 57–70.
- Pernye András 1964: *A jazz*. Gondolat, Budapest.
- Péteri Lóránt 2002: Légy résen! Támad a burzsoá avantgardizmus. Magyar zenészek gyümölcsöző moszkvai tanulmányútja. *2000* (14.) 3. 63–68.
- Ritter, Rüdiger 2008: *Jazz – a Cold War Weapon?* (Kézirat, megjelenés előtt.)
- Simon Géza Gábor 1999: *Magyar Jazztörténet*. Magyar Jazzkutató Társaság, Budapest.
- Simon Géza Gábor 2006: Jazztilalom a harmadik birodalomban. *Jazzkutató* <http://jazzkutatas.eu/article.php?id=66> (Letöltés: 2010. február 1.)
- Szőnyi Tamás 2005: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990*. Magyar Narancs – Tihany-Rév Kiadó, Budapest.
- Turi Gábor 1983: *Azt mondom: jazz. Interjúk magyar jazzmuzikusokkal*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vajna Tamás 2005: A magyar dzsessz hányattatásai: a Dália papjai. *HVG* (27.) 51–52. 119–122.
- Von Eschen, Penny M. 2004: *Satchmo Blows Up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Harvard University Press, Cambridge.
- Ujfalussy József 1992: „Járdányi ügy” a Magyar Zeneművészek Szövetségében (1951). *Magyar Zene* (33) 1. 14–18.
- Vitányi Iván 1971: *A zenei szépség*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vitányi Iván 1985: Jazz. *Jazz Studium* (5.) 4. 11–15.