

Havadi Gergő

Doktrinerizmus, privilégiumok és szankciók a zenei életben

*A magyar jazz politikai és társadalmi konstellációja
az ötvenes és a hatvanas években¹*

1. BEVEZETÉS

A jazz² egyik specifikus jellemzőjének tűnhet az, hogy nincsen direkt politikai jelentésértéke.³ A jazz ugyanis nem váltott ki forradalmat,⁴ a jazz világában nem találhatunk nyilvánvaló politikai ellenállást, hiszen sokkal inkább a rockzenében fejeztek ki egyértelmű politikai üzenetet, például a fennálló rendszer elleni tiltakozás formájában.⁵ Gyakran mondják a jazz-zenészek is magukról, hogy semmi többet nem tesznek, mint egyszerűen csak játszanak. De ez ter-

¹ Jelen tanulmány a *Korall* folyóirat 39. számában megjelent cikk (Havadi 2010) bővített változata.

² A szövegben a jazz angol írásmódját használom, követve a jazzszakirodalomban és a szcénában bevett formát – például a beat és a rock szavakat sem írják magyarosan, ennek ellenére a rendszerváltásig a hivatalos szövegekben és a sajtóban gyakran magyarosítva használták.

³ 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 improvizáló afro-amerikai népzene (blues) és a komponált harmonikus európai zene ötvöződése” – jellemezte így a műfajt Pernye András 1964-ben (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).

⁴ A hatvanas évektől kezdve már nálunk is megjelenhettek olyan írók, amelyekben a modern jazzt egyfajta zenei forradalomként ábrázolták (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).

⁵ 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, sem mint a feketék szegregációjának és emancipációs küzdelmének jeleként fogható fel. Utóbbit sokkal inkább a negyvenes évektől kezdődő modern jazzművészet és az azt játszó afroamerikai jazzisták képviselik (Jost 1974, 2003).

mészetesen nem ilyen egyszerű kérdés, hiszen ellenérvként felhozható a *jazz mítosza*, amely úgy írja le a jazzt mint a szabadság zenéjét, egy demokratikus értékeken és szocialisztikus eszméken alapuló beállítódást.⁶ Ebből következőleg a jazz néhány politikai és társadalmi vetülete evidensnek tekinthető.

A jazz látszólagos politikamentes távolságtartására azonban a hidegháború idején a nyugati és a keleti hatalmak által egyaránt (fel)használt politikai fegyverként is tekinthetünk.⁷ Ez a jelenség általában kétféle módon érvényesült: egyrészt a jazz-zenészek utaztatása nyomán (megszervezték és szponzorálták a turnéjaikat), másrészt pedig a rádióadások segítségével. A második világháború alatt, az amerikai politikai vezetés hamar felismerte, hogy a jazz-előadások Európában 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. 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 (Von Eschen 2004).

2. JAZZBEN UTAZÓ NAGYKÖVETEK

Dwight D. Eisenhower elnöksége (1953–1961) alatt, 1956-tól, Dizzy Gillespie⁸ és big bandje közel-keleti turnéjával kezdve módszeresen külföldre⁹ vezényeltek, kultúrháborús misszióba küldtek számos amerikai jazz-zenekart, hogy ily módon népszerűsítsék az amerikai életmódot, amivel pozitívabb fényben tünethették fel szabadként aposztrofált országukat, ellensúlyozva a széles körben kritizált faji megkülönböztetést. A „jazz nagykövetei program” egészen 1978-ig folytatódott. Az Egyesült Államokat olyan nevekkel propagálták, mint Dizzy

⁶ Jonathan Bakan (2009) kanadai jazztörténész a harmincas-nyolcvanas évek swingzenéjét és identitását a harlemi radikális, kommunisztikus baloldali mozgalmakhoz, a világgazdasági válság hatására kibontakozó *Popular Front* tevékenységéhez kapcsolja.

⁷ A Szovjetunióban a harmincas-nyolcvanas 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, és a propaganda az Egyesült Államokban elnyomott szegény munkásosztály népzenejeként ismerte fel, és állította azt saját szolgálatába. Ennek mint hivatkozási alapnak később kulcsszerepe lett a magyar jazz legalizálásában is. Lásd erről bővebben Finkelstein (1961).

⁸ John Birks „Dizzy” Gillespie (1917–1993) jazztrombitás, zenekarvezető, énekes és zeneszerző maga is a „jazz nagykövetei”-nek nevezte a turnézó zenekarát.

⁹ Távol-Keletre és Délkelet-Ázsiába, Szovjetunióba, Kelet-Európába, Dél-Amerikába és Afrikába.

Gillespie, Benny Goodman,¹⁰ Count Basie, Duke Ellington, Ella Fitzgerald vagy Louis Armstrong.¹¹ Von Eschen (2004) számos zenésznarratíván keresztül ábrázolta, hogy olykor mekkora feszültség támadt az amerikai kormány szándéka és aközött, amit a jazz-zenészek kívántak a turnékon megvalósítani. A szerző történeti interjúk segítségével, olykor ironikusan jegyzi meg, mekkora álszentség volt e kezdeményezések mélyén. Amíg a zenészeknek alá kellett vetniük magukat otthon a „Jim Crow”-féle törvényeknek,¹² addig külföldön ennek szöges ellentétét, a faji egyenlőség képét kellett közvetíteniük. Az európai kiküldetés biztos megélhetést, és ami fontosabb, egyfajta felszabadító menekülési útvonalat is jelentett a színes bőrű és Amerikában gyakran mellőzött jazzistáknak.¹³ Annak ellenére, hogy Von Eschen nem jazztudós, munkája fontos leírása annak, hogy az amerikai adminisztráció hogyan próbálta felhasználni a jazzt a hidegháborúban saját politikai céljaira. Ám a történész végső konklúziója, hogy a jazz közönsége sohasem zavarodott ettől össze és nem keverte össze a jazz szeretetét az amerikai tömegkultúráéval.

Az USA Külügyminisztériuma a jazz népszerűsítésére rádióállomásokat hozott létre, amelyek adásai foghatók voltak a világ szocialista felében is. Természetesen ezeken nem csak jazzt sugároztak. A katonai rádiók (mint az AFN¹⁴ vagy a BBC) spontán és váratlan sikere már a második világháború alatt bebizonyította, mennyire fontos a szerepük a propagandában. Az ötvenes évektől az amerikai kormányok az emigráns kelet-európai szervezeteket technikával és kulturális anyagokkal, főként lemezekkel látták el, különösen a rádióállomásokat. Kiemelten támogatták az Amerika Hangja (Voice of America) műsorait, a Szabad Európa Rádiót (SZER) és a Szabadság Rádiót (Liberty Radio), hogy elérhessék egész Kelet-Európát az adásaikkal. Willis Conover, az Amerika Hangja adásainak műsorvezetője különösen nagy hatással volt a

¹⁰ Benny Goodman, aki felelősséget érzett a zenei szabadságért és a feketék egyenjogúságáért, hazaküldte az olyan zenészeket, akik nem akarták a régi vonalat képviselni és játszeni, hanem modernizálni próbálták azt (Ritter 2008).

¹¹ Többen – például John Genari amerikai jazztörténész – ide sorolják Dave Brubbecket is. Ezek a támogatott jazz-zenészek világhírnévre tettek szert, óriási tömegek előtt adtak koncerteket, a tömegekhez szóltak, és az amerikai tömegkultúrát jelenítették meg. Magyarországon monumentális jazzkoncertet először 1965-ben rendeztek, amikor Louis Armstrongot telt ház fogadta a Népstadionban.

¹² A „Jim Crow”-törvények 1876 és 1965 között voltak érvényben az Egyesült Államokban. Azokat az állami és helyi törvényeket nevezték így, amelyek a köztereken és középületekben érvényes faji megkülönböztetésekről rendelkeztek. Ezekre a törvényekre hivatkozva a feketék sokkal korlátozottabb orvosi ellátásban, oktatásban részesülhettek mint a fehérek, és csak kijelölt lakóövezetekbe költözhetnek szabadon.

¹³ Ennek az álarcnak és az azt viselő klasszikus jazzsztár-előadóinak egyfajta kritikájaként jelent meg a free jazz, amely egyre inkább az avantgárd művészetekhez közeledett (Hersch 1995).

¹⁴ Az Amerikai Katonai Rádióadó-rendszer (American Forces Network, AFN) gyökerei 1942. május 26-ig nyúlnak vissza, amikor is az Amerikai Hadügyminisztérium létrehozta az első katonai rádiót (Armed Forces Radio Service, AFRS), amely az egész európai kontinensen fogható volt.

keleti blokk jazzkultúrájára. Penny von Eschen (2004) bemutatta a konfliktusokat az amerikai kultúrában használatos „igazi jazz” és ennek a propagandisztikus jelentése között. Miközben ezek az adások híresek voltak a világ minden táján, addig Willis Conover műsorát letiltották az Államokban, amit nehezen lehet összeegyeztetni az amerikai kormányok által propagált egyenlőségi és demokratikus jogokkal.

A magyar jazz történetével foglalkozó munkák ellenben nem tárgyalják behatóan a műfaj társadalommal, valamint a politikával való kapcsolatát, és jóval a rendszerváltás után sem tudni a diszkográfiák gyűjtésén kívül előremutató, a közelmúltat feldolgozó, azzal szembenező interdiszciplináris kutatásokról. A magyar jazz zenetörténeti körülményeivel elsőként Simon Géza Gábor próbálkozott (1999), 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 (Gonda 2004). Gonda János ugyanis nem foglalkozik mélyebben a magyar jazz társadalmi és politikai aspektusainak elemzésével – igaz, ez nem is tartozik a muzikológus kompetenciájába.

A magyarországi szocialista időszakot kutató történészek gyakran jellemzik a politikai elveket önkényesként és rendszer nélküliként, a pártutasítások végrehajtását pedig esetlegesként, amelyeket a funkcionáriusok egyéni (lokális hatalmi) érdekei nagyban befolyásoltak (vö. Kenyeres 2002; Horváth 2006; Csatári 2007). 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, sőt ez bizonyos értelemben szigorúbbá, tudatosabbá vált. Tanulmányommal (és még korántsem teljes kutatásaimmal) az a célom, hogy a jazz és a politika kapcsolatára, mint 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.

3. ELŐZMÉNYEK: A MAGYAR JAZZ RÖVID TÖRTÉNETE 1950-IG

Zenetörténeti közhely, 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.¹⁵ A dzsentimentalitást tükröző tömegkultúrában ekkoriban még a cigányzeneivel kísért magyar nóta és az operett járt az élen, s ha nem is zárkózott fel

¹⁵ Elsőként 1928-ban Molnár Antal *Jazzband* című munkája.

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 az akkori modern tánczene (foxtrott, onestep, charleston, tangó és swing) és a szalonzene. A jazzes tánczene (*jazz-like*) különösen népszerű előadásmódja lett a dizőz¹⁶ 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 átírták, és az így „elnémetesített” angol és amerikai swingszámokat a német katonai rádiók folyamatosan játszották (Simon 2006). Hitler hatalomra kerülésével megszüntette ugyan a jazzoktatást Németországban, de az átideologizált lemezek a háború kitöréséig megjelenhettek.¹⁷ Magyarországon csak 1944-ben, a nyilasok hatalomra kerülése, a zsidóüldözések és a háborús pusztítások miatt hallgattak el a jazz átmenetileg.

A második világháborút követően, az 1945 és 1949 közötti rövid átmeneti időszakot a magyar jazztörténeti munkák *aranykorként* interpretálják, amely zeneileg kontinuus a harmincas évek magyar jazzéletével. Ez annak is köszönhető, hogy ekkor még nem vált szét a klasszikus jazz és a tánczene, valamint a jazzes előadásmódot még nem korlátozták adminisztratív eszközökkel. A szórakozásban hódított az amerikai kultúra, óriási népszerűségnek örvendtek a dizőzök, a big bandek és a jellemzően swinget játszó jazz-zenekarok.¹⁸ Ám mielőtt a modern jazz megjelenhetett volna hazánkban, a kommunista párt kikiktatta a jazzt a játszható zenék közül. A hanglemezgyártást 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 ellátottságában akut hiány mutatko-

¹⁶ Kabarében, kávéházban, pódiumon szereplő sanzon- és slágerénekesnő. A harmincas-negyvenes évekből például: Fényes Kató, Kennedy Babi, Kapitány Anny, Karádi Katalin.

¹⁷ „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.)

¹⁸ 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 (Fílu), Kovács Andor, Herrer Pál, Zágón Iván, Szabó Gábor, Solymossy „Lulu” Lajos (Simon 1999).

zott,¹⁹ 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, és az amerikai jazz népszerűsítésének szempontjából egyedülálló Amerika Hangja *Jazz óra* című éjjeli zenés műsora. 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.²⁰ Szigeti a vele készült életútinterjúban így jellemezte Conover-t:

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-nak volt az ügynöke.²¹ Ez nem a hírszerzés, hanem egy „fellazító”, ismeretterjesztő testület volt. Ő egyébként abszolút a jazzben élt, tehát ilyen 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 pénzekkel 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 muzsikusok voltak, és akik tudtak beszélni, konferálni. Így jöhetett el ide például Louis Armstrong is '65-ben, akiről szintén azt lehet mondani, hogy kultúrdiplomata volt valamilyen módon. És ennek az ügynek egy mozgatóembere volt Willis Conover, így lett az említett Amerika Hangja című adásnak a moderátora. (Interjú Szigeti Péterrel)

¹⁹ 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 R-545-ös műsorvevőt, tekintettel a jelentős lakossági keresletre, rögtön 40 ezer darabos száriában kezdte gyártani 1955-ben a székesfehérvári üzem. A háttérpar hiánya, fejletlensége miatt a Vadásztölténygyár belefogott az elektronikai alkatrészek konstruálásába és gyártásába is (például kondenzátorok, tekercselőgépek stb.)” (Germuska 2008: 74).

²⁰ 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 összeforrt a magyar jazz történetével. Egyedülálló módon egyszerre képviseltette magát a jazz alsó és felső régióiban. Mivel már tinédzser korában folyékonyan beszélt angolul, kapcsolta tudott lépni a Magyarországra látogató jazzmuzsikusokkal, 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.

²¹ Amerikai Tájékoztatási Hivatal (United States Information Agency, USIA).

A visszaemlékezés tulajdonképpen egybevág a nemzetközi jazztörténeti munkák megállapításaival, azaz a hivatalos amerikai jazzpolitika hatását nem tudták kivédeni a pártállam nyers, tiltó rendelkezései (Von Eschen 2004; Ritter 2008). 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 úgy, mint Nyugat-Európában vagy Lengyelországban:

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, hogy a magyar avantgardisták [sic!], most nemcsak zenei téren értem, hanem egyáltalán a magyar avantgárd körök, azok a jazzt nem igazán fogadták be, és inkább 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, manapság alternatívnak nevezett dolgokat favorizáltak. Tehát például punk kultúrát. [...] Emlékszem rá, hogy az Erdély Miklóssal milyen hosszúságú vitáim voltak e témában. Ő például egyszerűen nem szerette meg a jazzt, de azért járt az Erkel utcai zenehallgatásokra. (Interjú Szigeti Péterrel)

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

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 jazz-kompozíció kombinálása. Az *avant-jazz* sokszor alig különböztethető meg a *free jazz*től, ennek ellenére abban eltérnek, hogy előbbi meghatározott zenei hagyományokban gyökerező struktúrával rendelkezik, amit olykor részben vagy teljesen, hangjegyről hangjegyre megkomponáltak (Jost 1974).

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 minősítette. Igaz, ezt a véleményét a húszas, harmincas és a negyvenes évek populáris jazz-zenéjére alapozta (Adorno 1962). 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 zongoraművészeiről írja, hogy ő már

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* [kiemelés az eredetiben – H. G.] lehetőségéhez kötik az autentikus életforma kritériumát, miközben a részvétel fogalmának mindkettejüknél az érett személyiség tudatos interpretációi és kölcsönös felvilágosodást elősegítő tevékenysége szolgál alapul. (Felkai 1999: 37–38)

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

4. AZ ÖTVENES ÉVEK ELYNOMÁSA

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 Szórakoztatózenei Központ (OSZK) irányítása és szabályozása alá került.²⁴ A jazzt végig az ötvenes években, egészen a hatvanas évek elejéig szigorúan tiltották,²⁵ mivel a „jazzes tánczene kozmopolita és még nem szakadt le az amerikai zenei ízlés köldökzsinórjáról” – írta 1950-ben a Magyar Zeneművészek Szövetsége az MDP Központi Vezetősége (KV) Agitációs és Propaganda Osztályának (APO) készített egyik

²⁴ Később, a hatvanas évektől az Országos Rendezvényszervező Iroda (ORI) szava lett a meghatározó, mivel a szerződéseket és a művészek gázsiját ők határozták meg.

²⁵ A kultúrát felügyelő politikai-hatalmi szervek Rákosiék ideiglenes hátrébe szorulása 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.)

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

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1949-ben alakult, alapító tagjai (javarészt zeneszerzők, zenepedagógusok és előadóművészek) – akik az ugyanabban az évben megalakult *Új Zenei Szemle*²⁶ szerkesztőségét is alkották – a Párt jóváhagyása mellett hosszú évtizedekig meghatározták a komolyzenei életet és kultúrát,²⁷ miközben a szervezetből kiszorították a szocialista realizmust „félreértelmező” renitens művészeket.²⁸ Az ötvenes évek kultúrpolitikájában a megbízható komolyzenészek és komponisták tehát kulcspozíciót foglaltak el, hiszen több generáció az ő ifjúsági, jellemzően szovjet mintájú szerzeményeiken, kórusműveiken nőtt föl. Fontos feladatuk volt a magyar zenei ízlés egyoldalú formálása mellett, a szovjet zeneszerzők darabjainak a nagyközönséggel történő megismertetése. Egyes művészek, sportolók 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, Lendvay Kamilló, Maróthy János, Mihály András, Ránki György, Sárai Tibor (főtitkár), Sárközi István, Szabó Ferenc, Szabolcsi Bence (elnök), Székely Endre, Szervánszky Endre, Ujfalussy József.²⁹ Az 1956. októberi forradalom alatt megszüntetett szervezet 1959-ben alakult újjá, gyakorlatilag ugyanazok-

²⁶ 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 feloszlásáig működött.

²⁷ 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, közelebbről 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).

²⁸ 1951-ben a szövetségben elvi vita bontakozott ki a forradalom eszméjét hordozó magyar zenei hagyományokról és az intonáció nemzeti jegyeiről, illetve annak a 19. és 20. század forradalmi magyar zeneszerzőinek kompozícióiban megjelenő mértékéről. Járdányi Pál – a 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 soha sem került kifejtésre (Ujfalussy 1992).

²⁹ A felsorolás nem teljes.

ból, akik 1956 előtt is a tagjai voltak.³⁰ 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.³¹

A zenei életet felügyelő szervezetek mellett a jazz hivatalos megítélését, presztízsét érvényesen mutatja az állami kitüntetésben részesítettek számaránya. A magyar jazzszcéna támogatottságának és elismertségének egy fontos mércéje emellett a – politikailag támogatott – klasszikus zenéhez való viszonya. Közismert, hogy a pártállam támogatását sokáig néhány népzenei kivül szinte kizárólag komolyzenészek és klasszikus művészek élvezték.³² 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. 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 át 1978-ban Liszt Ferenc-díjat – igaz ő maga sem jazz-zenészként, hanem nagybőgő művészként-tanárként identifikálta magát, aki néha jazzt is játszik (Turi 1983).

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,

³⁰ „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 Sárai Tiborra bízták.” (Péteri 2002: 63.)

³¹ 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.)

³² Később ide tartoztak az úgynevezett pol-beat énekesek és zenekarok is.

később, az ötvenes évek közepétől jelent meg újra az operett és a magyar nóta, de a jazzműsorok még ekkor sem tettek ki napi átlag 1%-nál többet a teljes műsoridőből.³³ Aki jazzt akart hallgatni, az csak a külföldi rádiók adásain találhatott magának műsort.

Ezek alapján természetesen nem állítható, hogy a műfaj támogatott lett volna, inkább 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, és ezért fölkarolt különböző zenészeket. Sokan ezért azt hitték, hogy a 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 szörén-szálán eltűnt. A mai napig sincsenek meg. Tehát nincsenek benne a Rádió archívumában. A 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 a tipikus, ennek a bizonyos „támogató” politikájának 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, az üzletvezetők ehhez való viszonyát.³⁴ Tehát nem volt egy tömegműfaj, és tömegrendezvényeket nem csináltak, nem véletlen, ugye? Az első jazzfesztivál Magyarországon, az 1965-ben volt, az Operettszínházban, ahova akkor befért közel ötszáz ember. (Interjú Szigeti Péterrel)

³³ Az MDP KV számára készített kimutatás szerint 1950. július 1. és december 31. között, a Magyar Rádióban a magyar zeneszerzők közül 1. Bartók Béla (2776 perc), 2. Kodály Zoltán (2041), és 3. Weiner Leó (1118) volt magasan a három legtöbbet játszott zeneszerző. (Beszámoló a Zeneművész Szövetség első évi munkájáról MOL M-KS 276-89. 386/1951.)

³⁴ 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-zenészeketől elvárták, hogy „örökzöldeket és esztrád vagy szalonzénét játszanak”. 1960-tól a hetvenes évek közepéig Szigeti maga is a vendéglátásban dolgozott, mégpedig kiemelt első osztályú vagy osztályon felüli helyeken (Interjú Szigeti Péterrel).

A jazz műfajának terhelt jelentését és rossz megítélését, a hivatali apparátus dogmatikus nyelvezetében és szóhasználatában (a pártdokumentumokban) szinte állandóan visszatérő, stigmatizáló kísérelő jelzők (*kozmpolita*,³⁵ *dekadens*, *imperialista*, *burzsoá*, *őrült* stb. jazz) szemléltetik. Ezen ideológiailag konstruált kifejezéseket alapvetően nem kimondottan a jazzre, mint teljes értékű műfajra vonatkoztatva használták, hanem általában az ötvenes években 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.³⁶

Az angol nyelvű számokat lefordították, az elnevezéseket, illetve az amerikai hangzású zenekarneveket átkereszteltették. Csányi Attila jazztörténész,³⁷ 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 kincsnek 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!” De a Hurrikán Együttesből így lett Harsányi Együttes, és azt mondták, „ha még egy amerikai számot meghallanak, akkor elveszik a működési engedélyüket!”. (Interjú Csányi Attilával)

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 ellenőrököt küldött ki, akik megfigyelték, hogy játszanak-e amerikai számot!

³⁵ 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.

³⁶ Ez általában megegyezett a magyar komolyzenészek, a kortárs zeneszerzők és a marxista társadalomtudósok véleményével (Maróthy 1966; Vitányi 1971; Vitányi 1985).

³⁷ Csányi Attila (1940–) fő kutatási területe a magyar jazzdiszkográfia-kutatás, és a klasszikus magyar jazz-zenészek életútjának, főbb tevékenységeiknek leírása.

A hottolás 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 elviccélődtek vele, azt mondták neki, hogy „Csak vidáman!” a címe. Erre az ellenőr visszakérdezett, hogy – „Ki írta? Nem amerikai?” – „Nem! Én írtam!” T. Mihály³⁸ ebből egész sportot csinált! Az összes amerikai sláger megjelent lemezen, ilyen alcímeken, és ő még pénz is szedett érte, mert a szerzői jogdíj őt illette, mivel ráírta, hogy „T. Mihály szerzeménye”. És közben meg eredetileg amerikai volt! (Interjú Csányi Attilával)

A kommunista kultúrpolitika a jazzt a háború előtti „bűnös” polgárság szórakozási mintájául szolgáló nyugati tánczenével azonosította. Ezt alátámasztják 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 felszabadulás előtt velejében *nemzetietlen* és *kozmpolita* [Kiemelés tőlem – H. G.] 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. (A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954.)

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, összetéveszteni a komolyzene embernevelő, igazi élményeket adó feladatával. De figyelmet érdemel, mert ha rossz, sokat tud rombolni az emberek érzés- és gondolatvilágában, magatartásában. (A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954.)

³⁸ Anonimizálás az interjúalanytól.

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 megküzdehetünk az ifúságban található jazz befolyással [Kiemelés az eredetiben – H. G.]. (A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954.)

A magyarországi jazz az ötvenes évekig a vendéglátás tereiben és a szórakoztatóiparban élt – 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 (Jávorszky és Sebők 2009). 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 száműzetésbe 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.³⁹

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 (így a jazzszcéna) lebontásának. 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 jazzízű (jazz-like) tánczenének, ám – később látni fogjuk – ezt a fővárosi tanácsstagok közül sem gondolták így mindannyian:

A lokálműsorokra még 1950-ben is jellemző nyíltan ellenséges számok eltűntek a műsorokból. A fejlődés azonban nem volt kielégítő és a műsoros és zenés szórakozóhelyeken – 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. (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1952. június 6.)

³⁹ Keleti Márton *Dalolva szép az élet* című agitprop filmvígjátékában (1950) például a Pongrácz Imre által játszott negatív főhős, „Szing” Tóni csónadrágban táncolt a jazzre, és munka helyett dézsmálta a népgazdasági vagyont, majd csatlakozott egy jazzkedvelő karnagy reakciós mozgalmához.

A párt számára jelentős probléma volt 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 borralalóra hajtó vendéglátós zenésszel:

A Tanácshoz tartozó Budapesti Vendéglátóipari Vállalat eszpresszójánál, 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 borralaló 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 részvegek. A „népizenekarok” jelentős része népi zeneszámot csak ritka esetben játszik. Programjuk főleg búslakodó műdalokból, vagy táncszámokból áll, gyakran egészen *jazzes* előadásmódban [Kiemelés az eredetiben – H. G.] (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1952. június 6.)⁴⁰

A kultúrát felügyelő politikai-hatalmi szervek Rákosiék ideiglenes hátrébe szorulása után is ellenségesen tekintettek az egykori fővárosi polgárság által kedvelt jazzre: „Harcolni kell a Budapesten túltengő jazzkultusz ellen. Fokozatosan csökkenteni kell az ilyen zenekarok számát, létszámát a népi zenekarok javára.” (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB ülések, 1953. okt. 22.) A népművelési miniszter 11-252/1953. számú rendelete, illetve a Fővárosi Tanács VB 1953. január 8-i határozata alapján létrehozták a Budapesti Műsorirodát (BUMI),⁴¹ amelynek többek között meg kellett volna regulálnia a jazzzenészeket. Ám ez mind a BUMI-nak, mind pedig az 1954-től helyére lépő Budapesti Népi- és Táncczenei Központnak meghaladta a kapacitását, mivel

⁴⁰ 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.

⁴¹ 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.)

elsősorban a munkaközvetítés kötötte le a figyelmüket, illetve a zeneileg képzett káderek hiánya pedig egyenesen megbénította a munkájukat.⁴²

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 „hottolást”. Mindenesetre a tanácsi jegyzőkönyvek szerint a tanácstagok egy része éberem őrködött a szocialista vendéglátás tisztasága fölött, és rendszeresen megfordult különböző éjszakai szórakozó helyeken.

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 Kenedi Babit⁴³ 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.

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.⁴⁴ A helyi szintű végrehajtás inkonzisztenciája 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

⁴² Így folytatódik a VB elé került szociális hangvételű jelentés: „Akadályozzák a munkát az Iroda helységviszonyai is. A munkaközvetítési feladat, tekintettel arra, hogy kb. 450 zenész munkanélküli 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 szervezethez hasonló intézmény.” (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.)

⁴³ Helyesen, angol nyelven írta a nevét: Kennedy Babi énekes, dizőz, aki a negyvenes évek végén a Váci utcai Kedves presszóban is fellépett, később gyakran zongorán is játszott.

⁴⁴ A jazzről és a „könnyű műfajról” 1959-től már részlegesen a nyilvánosság előtt, szakértők, zene tudósok bevonásával folytatott vita néhány zenei folyóirat (*Magyar Zene, Muzsika, Parlando* és a *Valóság*) hasábjain.

állampolgár ideáljával, a kultúrpolitikai vezetés pedig nem egy esetben felhagyott a számonkéréssel (Csatári 2007).

A Fővárosi Tanács VB egyik ülésének felszólalásából például kiderül, hogy Pongrácz Kálmán, az 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 [mulató] 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 napal 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 kevéssé vitatkozik ezekkel az igényekkel. (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.)

A vendéglátás tereiben megbúvó és a tánczenét kényszerű kompromisszumként 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 szólószongora felállítás, ami szintén nem kedvezett a jazz fejlődésének. Aki tudott, emigrált, vagy külföldre ment dolgozni, nem volt olyan muzsik, aki meg tudott élni hivatásos zenészként a jazzból.

Am a politikai vezetés akarata és a propaganda ellenére sem sikerült teljesen kiiktatni a polgári világból átmentődött szórakozási szokásokat és értékeket (Havadi 2006). A kíméletlen elnyomás ellenére a zenészek (legalábbis azok egyes csoportjai) megtalálták a kiskapukat a jazzeléshez és egyben a boldogulásukhoz. Több visszaemlékező megemlített olyan, jellemzően külföldiek, elsősorban az itt tartózkodó nyugati diplomaták, vendégművészek által látogatott helyeket, ahol megengedték, helyesebben elnézték a jazzes játékmódot. 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 tanács apparátus gondolkodásába. A kultúra irányítására kijelölt káderek képzetlensége, zenei ismereteinek hiánya, a párt határozatainak szó szerinti követése vagy a „könnyű műfajjal”

és az ifúsággal 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 valamilyen munkahelyén (presszókban, bárókban, szállodai éttermekben) záróra után. 1957-től a *jam session*ok 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 részt vevő muzsikusok ingyen játszottak, és ilyenkor a fogyasztás is megnőtt. Retorzióként 1958-ban a Rádió *Könnyűzenei Híradójában* „kiszerveztette” 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 muzsikálást. A hivatalos elismertetésre egészen 1962-ig kellett várni, ekkor alakult meg ugyanis az Ifúsági Jazz Klub a Dália presszó helyiségeiben, Kertész Kornél vezetésével.⁴⁵

5. A HATVANAS ÉVEK: A JAZZ LEGALIZÁLÁSA, INTÉZMÉNYESÜLÉSE

A változás első jeleire először a Magyar Kommunista Ifúsági 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 – komoly-

⁴⁵ Az Ifúsági Jazz Klub kezdetben hallatlan népszerűségnek örvendett az alternatív kultúrára éhező fiatalok és a jazz-zenészek körében. A klub heti egy alkalommal működhetett, és a nyitás előtt hosszú sorokban kígyóztak az érdeklődők, mivel addig a szimfonikus és az esztrád zenén, a magyar nótán, illetve az operetten kívül nem lehetett mást műsorszerűen hallgatni. A klub megnyitása tulajdonképpen az ifúsági 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 fegyvelmezést és nevelést is jelentett. Az intézmény a nagy érdeklődés lanygulása és a doktriner vezetés miatt először elköltözött a Fényes Elek utcába, majd 1966-ban végleg bezárták. A klub népszerűségvesztésének fő oka a fiatalok igényeinek és ízlésének megváltozása volt, megjelent időközben ugyanis a *beat*. Kertészről és a Dália presszóról lásd bővebben: Turi (1983), Jávorszky és Sebők (2009).

zenei irányultságú – műfajként írták le. 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 tartozó ifjúsági szervezetnek, amely kezdetben a kulturális kérdések megítélésében szigorú ideológiai fegyelmet várt el a tagjaitól (Csatári 2007). A KISZ deklaráltan szakítva elődszervezetének kizárólag a szocialista realizmus egyedüliségét hirdető dogmatikus ifjúságpolitikájával, már 1957-ben nekilátott a fiatalok „kulturális nevelésének”, és az ezeknek teret adó szocialista klubokba 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 vezetőségeit kommunista művészekből* [kiemelés az eredetiben – H. G.] állítjuk össze. Szükségesnek látszik egyes értelmiségi szakmák részére hasonló klub létrehozása. (A KISZ kulturális munkája. PIL IV.289.13. 14/1957.)

A klubok vezetőségéhez hasonlóan a KISZ szigorúan csak a megbízhatóság és a párthoz való lojalitás alapján válogatta meg az első jazzszaklap 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. (Javaslat az Ifjúsági Jazz Klub Híradó megjelenetésére. PIL IV.289.13. 28/1963.)

A KISZ Budapesti Bizottsága könnyűzenei kultúrát és az 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 volt, hogy 1963-ban az odalátogató szovjet vendégek tiszteletére rendeztek koncertet az Egyesült Államokban. Benny Goodman zenéjét szovjet zeneszerzők – köztük Hacsaturján, Sosztakovics, Kabalevszkij – hallgatták meg, és gratuláltak hozzá.⁴⁶ A jazz legalizálásában a nyugat felé nyitó szovjet politika adott ténylegesen szabadabb

⁴⁶ A *Magyar Ifjúság* vonatkozó cikkében [*Magyar Ifjúság* 1962. 7(40): 4.] – zárójelben – beszámolt arról, hogy Goodman lánya nem szereti a jazzt, hanem rock and rollt hallgat.

utat. Miután a Szovjetunióban elfogadottá vált a jazz, azután engedett a szorításon a magyar kultúrpolitika.⁴⁷

Korábban már bemutattuk, 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 idevonatkozó direktíváit (Csatári 2007). De összességében a zenészek számos retorziónak 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.⁴⁸

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.⁴⁹ A jazz politikai elfogadásáért és intézményes (formai) integrációjáért cserébe nagy árat fizetett, mivel fokozatosan elveszette tömegbázisát az ifjúság körében, és tudatosan egyre inkább eltávolodott mind a beatrajongó fiatalok, mind az esztrád örökzöldeket, operettet és magyar nótát követő idősebb generációk tömegkultúrájától.⁵⁰ Továbbá, a jazz sajátos átélése, a magaskultúrához és polgári aktivitásokhoz (zenei ismeretekhez és tanulmányokhoz, klubélethez), kozmopolita (polgári), valamint a nyíltan nem politizáló, ám a politikai ellenzékiiség-

⁴⁷ 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 gyümölcscsé« változtatni a dzsesszt. Szükség van rá, jó szolgálatot tehet az ifjúság esztétikai nevelésében.” (N. N. 1961.) S ha ő így vélte, akkor itthon is javallott volt enyhíteni a szorításon, hamarosan pedig már az vált a céljá, hogy mérsékeljük a *baráti országokkal* szembeni lemaradásunkat jazzügyben.

⁴⁸ 1972 áprilisában Los Angelesből érkezett egy koncertszervező iroda ajánlata, amelyben munkavállalási engedélyt és azonnali, három hónapos amerikai turnét, valamint lemez felvételét kínálták 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 válaszlévlél keltezésének napja volt –, azon túl nem. Lényegében tehát a *Syrius* a tagok tudta nélkül fosztották meg a külföldi szereplés lehetőségétől. A *Syrius* történetéről bővebben lásd Budai (2006).

⁴⁹ 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 és Sebők (2009).

⁵⁰ 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 zenekar-vezetői és a korszak lehetőségeit megragadó menedzseri munkájának.

hez kapcsolódó értékei (Gonda 2004) nagyban meghatározták a jazzt befo-gadni és érteni képes közönség létszámát, illetve a fenti értékeket tagadó ha-talom reakcióit.

A szakirodalmi forrásokban és visszaemlékezésekben gyakran olvasható, hogy a jazz a hatvanas években átkerült a *tűrt*, esetenként a *támogatott* kate-góriába (Jávorszky és Sebők 2009). A hétköznapi általánosításokkal szemben azonban helytelen a pártállam időszakában egy-egy művészeti ág, zenei műfaj vagy akár egy zenei szubkultúra és a hatalom viszonyát leíró – az Aczél György nevéhez kötött – *támogatott*, *tűrt* és *tiltott* jelzőket kizárólagosan és statikusan értelmezni. Ahogy a hatvanas években, úgy már korábban is voltak támoga-tott és voltak tiltott zenészek is.

Az elfogadottság és támogatottság mérőeszközeként felfogható a Magyar Rádióban és később a Magyar Televízióban közvetített vagy sugárzott fellé-pések száma, illetve hossza; a Rádió által szervezett jazzfesztiválokban való fel-lépések, vagy az állami monopóliumú Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV) által kiadott jazzhanghordozók megjelentetésének gyakorisága.⁵¹ A hatvanas évek közepétől a jazz intézményesülésével, a Magyar Rádiónál Kiss Imre feladata lett a jazzműsorok készítése, szerkesztése, illetve a jazzfesztivá-lok szervezése és lebonyolítása. A legfoglalkoztatottabb és széles médiameg-jelenést élvező jazzisták jellemzően más területeken is kiemelkedtek: felsőok-tatási intézmények professzorai, tanárai, foglalkoztatott komponisták, akik kapcsolatrendszerük, szakértelmük révén sikeressé váltak.⁵²

A kedvező változások ellenére a hatalom még a hatvanas évek közepén sem nézte jó szemmel a jazzt, illetve 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 Osztályának tett jelentéséből is:

Egyfelől egy értelmiségi, alkalmazotti réteg következetesen a komolyzene rajon-gója, másfelől a fiatalság nagy része a nyugati dzsessz kritikátlan hódolója. Rontja a közízlést a vendéglátóiparban foglalkoztatott zenészek műsora, mert produkció-ik gyengék, megoldatlan művészeti irányításuk, valamint a vendéglátóipar anyagi érdekeltsége szabja meg a műsorokat. (Jelentés a munkásifjúság ideológiai- és kul-turális nevelésének néhány kérdéséről. MOL M-KS 288-35. 10/1964.)

A konszolidálódó Kádár-rendszer az ötvenes évekkel ellentétben már na-gyobb figyelmet szentelt a szórakoztató zenének (és hatásainak), ezen belül a

⁵¹ Az MHV állami monopóliumának megtörésére egészen a nyolcvanas évek közepéig kellett várni. Ekkor a változást – egy ideig a Soros Alapítvány pártfogásába vett – győri Adyton Egyesület lemezkiadásai jelentették valamelyest, mely *Jazz Studium* névvel új, alternatív jazz-szaklapot is indított – sajtómegjelenéshez juttatva így az avantgárd irányzatot.

⁵² A hatvanas-hetvenes években ilyen gyakran foglalkoztatott és a médiában propagált jazzmu-zikus, illetve együttes volt Benkó Sándor és zenekara, a Bergendy-zenekar, Gonda János, Pege Aladár, Szakcsi Lakatos Béla és Vukán György.

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 cserében támogatott, míg másokat csak megtűrt vagy egyenesen ellehetetlenített. Ám ez sokszor nagyon esetlegesen történt. Néhány zenész és zenekar kiemelkedhetett a 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 a jazz 1965-ben, a volt szocialista országok közül elsőként Magyarországon 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 magas-kultúra, a komolyzene felé törekedett.⁵³ Mindezek fő okaként – az eddig feltárt történelmi értékkel bíró dokumentumok és más források (például az általam készített interjúk) szerint – a dogmatikus hivatalos kultúra elnyomása, a kapuóri pozíciókba helyezett káderek⁵⁴ provinciális gondolkodásmódja, illetve a modern jazzt értő közönség hiánya említhető meg. Szintén a jazz súlytalanságára lehet következtetni a szaklapok hiányából és megjelenésük időszakosságából.⁵⁵

A KISZ *az ifjúság kommunista nevelésének irányelveiről* 1964-ben készített egy terjedelmes jelentést az MSZMP KB Kulturális Osztálya részére. A riportban leírják a párt határozatait, és irányelveit szigorúan követve, „tapintatosan” próbálják befolyásukat növelni, nevelő politikájukat érvényesíteni a fiatalok körében a szórakozásaik, szokásaik terén.

A Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség célja *a magyar ifjúság kommunista nevelése*, ezért minden KISZ-szervezet számára fontos politikai kérdés, hogy az ifjúság

⁵³ A jazz, ellentétben a lázadó és külsőségekre építő beattal vagy a rockkal szemben, nemcsak egy zenei stílust képviselt, hanem egy művészeti entitást, gondolkodási sémát jelentett. Kapcsolatot létesített az irodalommal, a festészettel és más kortárs művészeti ágakkal.

⁵⁴ Ilyen kapuórként, nagy befolyással rendelkezett a Magyar Rádióban Kiss Imre műsorszerkesztő – eredetileg orgonista – a jazz, Erdős Péter (MHV) a pop-rock területén. Kiss Imre még a rendszerváltás után is, egészen 1994-ig dolgozott a Magyar Rádiónál, a médiaháború időszakában Csics László elnökségét támogatta, ám a választások nem hoztak neki szerencsét. A jazzélettől ezután visszavonult, illetve a szcénában hivatalos minőségében volt jelen.

⁵⁵ A jazznek 1963-ig nem volt önálló sajtóorgánuma. Az első szaklap a Dália megindulása után jelenhetett meg *Ifjúsági Jazzklub 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.

hol, hogyan és mivel tölti szabad idejét?! [kiemelés az eredetiben – H. G.] A növekvő szabad idő célszerű és hasznos eltöltésének okos, tapintatos segítése és szervezése az ifjúsági szövetség tömegkapcsolatának és tekintélyének fokmérője lett, jórészt ezen múlik, hogy a KISZ valóban az ifjúság többségének kedvelt, vonzó szervezetté váljon. A szabad idő alakulásának és felhasználási lehetőségeinek ismerete, az ifjúság érdeklődésének állandó tanulmányozása és kielégítése nélkül ifjúsági szövetségünk nem tudja betölteni társadalmi hivatását, nem tudja kivívni, megtartani és tovább erősíteni a fiatalok szeretetét és bizalmát. (KISZ KB Intéző Bizottságának jelentése: A szabad idő felhasználásának tapasztalatai a művelődés, pihenés, szórakozás néhány fontos területén. MOL 288. 35 8/1964. 3.)⁵⁶

Tíz fő területet különítettek el, ahol fontosnak találták az ifjúság tudatos nevelését: 1. Olvasottság 2. Film 3. Színház 4. Zene 5. Képzőművészet ízlésvilága 6. Rádió és televízió 7. Művészeti tevékenység 8. Modern társastánc 9. Sport és testnevelés 10. Kirándulás, turisztika és táborozás. Ennek megfelelően elvárásokat, irányelveket fogalmaztak meg az érintett minisztériumok, a Magyar Rádió és Televízió, a Szakszervezetek (SZOT), a Tömegszervezetek (Magyar Testnevelési és Sportszövetség, TIT) és egyéb, például vendéglátóipari vállalatok felé.

A beszámoló részletesen foglalkozik a tánczene és áttételesen a jazz helyzetével. A modern tánczenénél (beat) már jóval igényesebb – a hatalom számára szalonképessé tett – jazzt preferálták, és próbálták ellenpontként, a KISZ által kínált alternatívaként népszerűsíteni a fiatalok körében – mint később kiderült, teljesen eredménytelenül:

A modern tánczene [kiemelés az eredetiben – H. G.] térhódítása érthető és természetes, de nem egyértelműen öröndetes jelenség. Halványítja ugyan a „régijó békeidőket” idéző századeleji 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 kintűntek, de amikor az *igényesebb dzsessz* [kiemelés tőlem – H. G.] interpretálására vállalkoztak, fokozatosan csökkent közönségük. Nem így egyes igénytelenebb 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* [kiemelés az eredetiben – H. G.]. 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

⁵⁶ Az anyagban szó esik az Ifjúság a szocializmusért mozgalom, az Országos Népművelési Intézet megalapításáról.

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

A hatvanas évektől az ifjúságpolitika tudatosan próbálta használni a jazzt a lázadó beat- és a rockzene ellensúlyozására. Leválasztva a vendéglátásról, a műfajt átértelmezve, kulturális alternatívaként, kvázi forradalmi fegyvereként (Finkelstein 1961; Nagy 1962) kívánta vonzóvá tenni a fiatalok körében – ami nem talált különösebb visszhangra.

A fiatalok örömmel fogadják a színvonalas tánc- és dzsesszzenét, tömegesen látogatják a KISZ rendezvényeit, és az elmúlt években alakult ifjúsági dzsesszklubok tapasztalatai mutatják, *hogy a tánczenénél jóval igényesebb dzsessz* [Kiemelés tőlem – H. G.] 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 [kiemelés az eredetiben – H. G.]. [...] A hivatásos szórakoztató és tánczenészek művészeti és szakmai irányítását választászték 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 jazz-zenészeket, 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; illetanítás stb.) (MOL M-KS 288-35. 8/1964.)

A fenti dokumentumból kivilágló kulturális enyhülés, a szimbolikus Ifjúsági Park és annak tulajdonképpeni téli helyszínékként 1962 októberében megnyitott, tisztán csak jazzmuzsikát játszó Ifjúsági Jazz Klub engedélyezése egyben a jazz és közönsége szabályozását célozta meg,⁵⁷ és a zenészek megosztá-

⁵⁷ A futballmérkőzéseket és a szervezett május elsejei felvonulásokat leszámítva lényegében nem volt hely és alkalom, ahol több ezer ember egyszerre összegyűlhetett volna. A korszak politi-

sát 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 művészeti támogatást általában a szervezett és (a hetvenes évektől egyre lazábban) ellenőrzött klubélet. 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. A jazzoktatásba sem alulról, sem pedig onnan a zenei felsőoktatásba nem volt átjárás vagy kapcsolat, 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,⁵⁸ amellyel a hatalom passzív eszközökkel mellé állt, felkarolta ezeket a kezdeményezéseket, kifogva ezzel a szabadság toposzának szelét a jazz vitorlájából. Szintén 1965-ben adott ki az MHV először jazzlemez, Gonda János és együttese lehetett elsőként a nyertese a politika és jazz általa képviselt kiegyezésének.

A vizsgált források tehát azt mutatják, hogy a fordulat nem azért történt, mert a hatalomnak alapvetően megváltozott volna a véleménye 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 jazzszcénát, és egy sajátos intézményrendszerben (ifjúsági 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.

kai vezetése félt, gyűlölte, s így kerülte is a tömegesedést, mert tudat alatt is veszélyt látott benne. Így ha életre is hívott tömegeket vonzó eseményeket, azokat kontrollálni akarta (Balázs 1994).

⁵⁸ Szabó Sándor jazzgitáros egy 1985-ben megjelent interjújában kemény kritikával illette a nyolcvanas évek jazzoktatásának irányelveit, maradinak értékelve azt: „[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.)

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, mint a 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.⁵⁹ Az optimista, dallamos swing helyett a diszharmonikus hangzás, a 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 ezek az értékek a rendszer bukásáig szemben álltak a kommunista párt által képviselt ideológiával.

6. ÖSSZEGZÉS

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 mítoszt hivatott erősíteni.

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. (Gonda 2004: 11)

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

A korszak jazzéletét megközelítő nemzetközi irodalom bőséges és sokoldalú.⁶⁰ A hazai ezzel szemben igencsak szűk, jellemzően egyoldalú (zeneelméle-

⁵⁹ Elsősorban a bebop, a cool, hardbop, az ötvenes évek végén megjelenő free irányzat, majd a hatvanas évek végétől színre lépő fúziós (jazz-rock) alműfajokban (Jost 2003).

⁶⁰ A nemzetközi irodalomban rendkívüli hatású és megkerülhetetlen teoretikus munkák például Jost (1974, 2003), Broecking (1995), Hersch (1998) és Von Eschen (2004).

ti), társadalomtörténeti értékét tekintve pedig elavult vagy szakszerűtlen – ami tükrözi a magyar jazzélet reflektálatlanságát és zártságát (Losonczi 1969; Malecz 1981, 1987). 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 műsor-politikai dokumentumai. Más, általam most nem elemzett dokumentumokból – például az állambiztonsági iratokból – kiderül, hogy a hatvanas évektől titkoszolgálati ellenőrzés (ÁBTL Gara M-37332. 15–137.) 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 (ÁBTL Gerendás M-22437. 52.). Ám más műfajokhoz képest (beat, rock) elenyésző iratanyag került elő a jazzszcénáról, mivel nem kezelték veszélyforrásként, így nem merült fel állambiztonsági megelőzési feladatként – maximum továbbra is gyanúsán szemlélték (Szőnyi 2005). Ennek ellenére a vonatkozó állambiztonsági iratok is további kutatásokat igényelnek. A korszak jazzszcénájának feltárása tehát még korántsem teljes.

A jazz hazai legalizálásával nem tarthatta meg forradalmi mítoszát. A KISZ irányításával a rock and roll és beat ellensúlyozására megpróbálták átideologizálva népszerűsíteni a fiatalok körében – mintegy „öregítve” őket, ám a 15–20 éves késéssel a hatvanas években hozzánk beérkező modern (absztrakt) jazz erre alkalmatlan volt, másrészt a fiatalok a jazz avítt formáitól eltávolodtak. A forradalmiság kultusza így a beatre és rockzenére hagyományozódott.

Végül, de nem utolsósorban 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 – széles körű volt, ám akkor vált újra legálisan is elérhetővé a fiatalok szélesebb csoportjai számára, amikor kitört a beatforradalom (Vajnai 2005; Jávorszky és Sebők 2009).

HIVATKOZÁSOK

- Adorno, T. W. (1962) *Introduction to the Sociology of Music*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bakan, J. (2009) Jazz and the „Popular Front”: „Swing” Musicians and the Left-Wing Movement of the 1930s–1940s. *Jazz Perspectives*, 3(1): 35–56.
- Balázs M. (1994) Az Ifipark. *Budapesti Negyed*, 2(1): 137–150.
- Broecking, C. (1995) *Der Marsalis-Faktor: Gespräche über afroamerikanische Kultur in den neunziger Jahren*. Waakirchen – Schaftlach: Oreos.
- Budai E. szerk. (2006) *Szétért álmok: A Syrius együttes története*. Üröm: Stean Hungária.
- Csatári B. (2007) A KISZ könnyűzenei politikája. *Múltunk*, 52(3): 67–103.
- Felkai G. (1999) Jürgen Habermas és Keith Jarrett: Az összehasonlító kulturális elemzés egy esete. *Szociológiai Figyelő*, 11(1–2): 24–39.
- Finkelstein, S. (1961) A jazz. *Valóság*, 4(1): 42–51.
- Germuska P. (2008) A magyar fogyasztói szocializmus zászlóshajói: Hadiipari vállalatok civil termelése, 1953–1963. *Korall*, 9(33): 62–80.
- Gonda J. (1963–1964) A jazz. *Muzsika*, 6(1): 14–21; 7(1): 27–32.
- Gonda J. (1965) *Jazz: Történet, Elmélet, Gyakorlat*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Gonda J. (1982) *Mi a jazz?* Budapest: Zeneműkiadó.
- Gonda J. (2004) *Jazzvilág*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Havadi G. (2006) Az „Új népi szórakozóhely”. *Fons*, 13(3): 315–354.
- Havadi G. (2010) Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években. *Korall*, 10(39): 5–31.
- Hersch, C. (1998) *Democratic artworks: Politics and the arts from Trilling to Dylan*. Albany (NY): State University of New York.
- Horváth S. (2006) Ifjúsági lázadás a hatvanas években? Önteremtés és beavatás: Feljegyzések a galeriból. *Fons*, 13(1): 21–59.
- Jávorszky B. Sz. és Sebők J. (2009) *A magyar rock története. 1.* (3. kiadás) Budapest: Népszabadság Zrt.
- Jost, E. (1974) *Free Jazz*. (Studies in Jazz Research 4.) Graz: Universal Edition.
- Jost, E. (2003) *Sozialgeschichte des Jazz*. (2. kiadás) Frankfurt am Main: Zweitausend-eins.
- Kenyeres I. (2002) A superman hippik és a tanácstalan rendőrök. In Majtényi Gy. és Ring O., szerk. *Közel-Múlt: Húsz történet a 20. századból*. Budapest: Magyar Országos Levéltár, 135–154.
- Libisch K. (1985) Amatőr vagyok...: Életrajzi portré Szabó Sándor gitárosról. *Polyfón*, 1(4): 19.
- Losonczy Á. (1969) *A zene életének szociológiája*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Malecz A. (1981) *A jazz Magyarországon*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont – Népművelési Intézet.
- Malecz A. (1987) *Zenei ízlés Magyarországon: Tanulmányok, beszámolók, jelentések*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

- Maróthy J. (1966) *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- N. N. (1961) „Szükség van jó dzsesszre?” Egy érdekes szovjet vélemény. *Élet és Irodalom*, 5(14): 12.
- Nagy P. (1962) Beszéljünk a jazz-ről. *Parlando*, 4(1): 9–11.
- Pernye A. (1962) A jazzről. *Valóság*, 5: 57–70.
- Pernye A. (1964) *A jazz*. Budapest: Gondolat.
- Péteri L. (2002) Légy résen! Támad a burzsoá avantgardizmus: Magyar zenészek gyümölcöző moszkvai tanulmányútja. *2000*, 14(3): 63–68.
- Ritter, R. (2008) *Jazz – a Cold War Weapon?* Kézirat, megjelenés előtt.
- Simon G. G. (1999) *Magyar Jazztörténet*. Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság.
- Simon G. G. (2006) Jazztilalom a harmadik birodalomban. *Jazzkutatás*. Elérhető: <http://jazzkutas.eu/article.php?id=66> (Hozzáférés 2010. február 1.)
- Szőnyi T. (2005) *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990*. H. n.: Magyar Narancs – Tihanyi Rév Kiadó.
- Turi G. (1983) *Azt mondom jazz: Interjúk magyar jazzmuzsikusokkal*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Ujfalussy J. (1992) „Járdányi ügy” a Magyar Zeneművészek Szövetségében (1951). *Magyar Zene*, 33(1): 14–18.
- Vajna T. (2005) A magyar dzsessz hányattatásai: A Dália papjai. *HVG*, 27(51–52): 119–122.
- Vitányi I. (1971) *A zenei szépség*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Vitányi I. (1985) Jazz. *Jazz Studium*, 5(4): 11–15.
- Von Eschen, P. M. (2004) *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.

További források

Levéltári források, interjúk

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.

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.
Politikatörténeti és Szakszervezeti Levéltár (PIL)
IV.289. 13. A Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1957–1964.
Interjú Csányi Attilával, készítette Havadi Gergő, 2008, Budapest. (A szerző tulajdonában.)
Interjú Szigeti Péterrel, készítette Havadi Gergő, 2008, Budapest. (Az Oral History Archívum tulajdonában.)

Folyóiratok

- Élet és Irodalom*, 1961.
Ifjúsági Jazzklub híradója, 1962–1964.
Jazz Studium, 1984–1990.
Jazz Tájékoztató, 1974–1981.
Magyar Ifjúság, 1961–1965.
Magyar Zene, 1992.
Muzsika, 1961–1964.
Parlando, 1962.
Polifon, 1985–1986.
Új Zenei Szemle, 1950–1956.
Valóság, 1961–1963.