

**Havas Ádám Kornél**

**Budapesti Corvinus Egyetem**  
**Szociológia és Társadalompolitika Intézet**  
**Szociológia Doktori Iskola**

**Témavezető:** Hadas Miklós, DSc

**© Havas Ádám Kornél, 2018**

**Budapesti Corvinus Egyetem**  
**Szociológia és Társadalompolitika Intézet**  
**Szociológia Doktori Iskola**

**Szegény rokonok: A magyar jazzszcéna  
szerkezete és rétegződése**

**DOKTORI ÉRTEKEZÉS**

**Témavezető:** Hadas Miklós, DSc

Havas Ádám Kornél

**Budapest, 2018**

**© Havas Ádám Kornél**



## TARTALOMJEGYZÉK

<b>1. BEVEZETÉS</b>	10
1.1. A jazztanulmányok nézőpontja	10
1.2. A jazz kutatása Magyarországon	15
1.3. Szociológiai kérdésfelvetések a kortárs kutatások tükrében	18
1.3.1. Kutatások általános bemutatása	18
1.3.2. Jazz-zenészek mint kreatív munkavállalók	21
1.4. Kutatási kérdések bemutatása és a disszertáció felépítése	22
1.5. Összefoglalás	30
<b>2. ELMÉLETI HÁTTÉR</b>	32
2.1. A magyar jazzszíntér konceptualizálása: versengő koncepciók	32
2.2. Szcéna- és szubkultúrakutatások	34
2.3. Művészeti világ és mező	37
2.4. A mezőelmélet	40
2.4.1. A mezőkonstrukció modelljének váza	40
2.4.2. A korlátozott termelés és a tömegtermelés közti kapcsolatok	46
2.4.3. A mainstream és free jazz termelési módjai közötti relációk	49
2.4.4. A közönségről	51
2.5. Jelentős harcok: A posztbourdieu-i zeneszociológiai megközelítésekről	53
2.5.1. Művészetszociológia és a művészetek szociológiája	53
2.5.2. „Dolgok, amik összetartanak bennünket” – A hétköznapi élet és a zene mikroszociológiája	54
2.5.3. Homológia és mindenevők: a kultúraszociológiai erőter polarizálódásának egy aspektusa	56
2.5.4. A heteronóm pólusok kultúraszociológiája és a „kvázi-felszentelt” gyakorlatok pozíciói	59
2.6. Zenei habitus	63
2.7. A kutatás relevanciája a kritizált Bourdieu-recepciók kontextusában	66
<b>3. MÓDSZERTAN</b>	68
3.1. Jazz-zenész? Tánczenész? „Hétköznapi” zenész? – a konceptualizálással kapcsolatos néhány dilemma	68

3. 2. A „kvázi-etnográfiai” kutatás általános jellemzői .....	70
3. 3. A mezőelmélet alkalmazása a vizsgált összefüggések magyarázatában .....	73
3. 4. Önreflexiók kísérlet: az interjúkészítés és résztvevő megfigyelés körülményei és szempontjai .....	76
3. 5. Jazz és dzsender .....	78
3. 6. Az interjúvázlatról .....	80
3. 7. A kérdőíves kutatás jellemzői .....	82
<b>4. KÜLÖNBSEGTÉTELEK RENDSZERE A MAINSTREAM – FREE JAZZ DISTINKCIÓBAN .....</b>	<b>83</b>
4.1. Bevezetés .....	83
4. 2. Centrum – periféria viszonyok területi és szimbolikus dimenziói .....	85
4. 3. Műfajttörténeti lábjegyzet .....	86
4. 4. Magyar és nemzetközi referenciák .....	89
4. 5. Doxa és dogma: A tradícióhoz való viszony jelentéstartalmai .....	91
4. 6. A szimultán esztétikai hierarchia strukturális alapja .....	97
4. 7. A free pólus differenciálódása és dogmatizmusa .....	100
4. 8. Legitimitásharcok: A szimultán esztétikák technikai dimenziója .....	104
4. 9. Spontán kompozíció .....	106
4. 10. Megélhetési stratégiák és a tevékenységtípusok hierarchiája .....	108
4. 11. A kérdőíves kutatás eredményei .....	115
4. 12. Összegzés és vita .....	118
<b>5. A KORTÁRS JAZZ ESZTÉTIKAI ÉS ETNIKAI KONSTRUKCIÓI: „CIGÁNY JAZZ” ÉS ZENEI HABITUS .....</b>	<b>120</b>
5. 1. Bevezető megjegyzések .....	120
5. 2. A jazz-zenei mező felemelkedése és a muzsikuscigányok .....	121
5. 2. 1. Zenészcigányok a legitimációs erőterben, avagy hogyan kerülnek a kávéházból a (művészetek) palotájába? .....	121
5. 3. Hangokba zárt folytonosság: A zenei szocializáció motívumai .....	124
5. 4. Az erős kötések ereje: rokonsági viszonyok a zenében .....	132

5. 5. A „cigány jazz” etnikai és esztétikai konstrukciói .....	138
5. 6. Összefoglalás .....	142
<b>6. ÖSSZEFOGLALÁS .....</b>	<b>143</b>
Irodalomjegyzék.....	155
Újságcikkek .....	168
Diszkográfia.....	170
Videók .....	170
A szerző publikációs listája.....	171
Folyóiratcikkek.....	171
Recenziók .....	171
Konferencia előadások .....	172
Egyéb .....	172
<b>MELLÉKLETEK .....</b>	<b>174</b>
1. Melléklet.....	174
2. Melléklet: Fejes László (1965) „Esküvő”. Az 1965-ös Worldpress sajtófotó pályázat győztes képe. A kép nem lehetett az azonos című '75-ös Szabados album borítója, a 2002-es kiadáson már a Fejes-kép szerepel (3. melléklet).....	178
3. Melléklet: Szabados György „Esküvő” c. lemeze Fejes képével a borítón .....	178
4. Melléklet: Egri János „Moods” c. lemezének belső borítója, mely jazz-zenész fiát, ifj. Egri Jánost és lányát ábrázolja.....	179

## TÁBLÁK ÉS ÁBRÁK JEGYZÉKE

### *Táblázatok jegyzéke*

- 1. táblázat: A budapesti jazz-szintér szerkezetét strukturáló oppozíciók

### *Ábrák jegyzéke*

- 1. ábra: Zenei stratégiák legitimitáshierarchiája



## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Az értekezés alapjául szolgáló kutatás nem jöhetett volna létre a munkát és személyemet támogató barátok, jazz-zenészek és egyetemi oktatók biztatása nélkül. A zenészek közül bőven a teljesség igénye nélkül hálás köszönet illeti Tóth Mátyást, Miskolczi Márkot, Ajtai Pétert és Oláh Krisztiánt, hogy megnyitották előttem a „frontokat” és általuk olyan zenészekhez juthattam el, akikhez a közbenjárásuk nélkül csak nehezen sikerült volna. Köszönettel tartozom az interjúalanyoknak nyitottságukért és rugalmasságukért, sőt, a kutatás iránt való érdeklődésért is! Ser Ádámnak és Bozzay Csabának hálás vagyok a kutatás szakmai és anyagi támogatásáért.

Köszönöm a LFZE Jazz Tanszék vezetőjének, Binder Károlynak és Friedrich Károly tanár úrnak, hogy megnyitottak előttem a Jazz Tanszék kapuját, Párniczky Andrásnak pedig, hogy az ETŰD-ben fogadott szeretettel. A kutatással kapcsolatos konstruktív szakmai kritikákat az alábbi személyeknek köszönöm: Bruce Johnson, Zipernovszky Kornél, Arturo Rodríguez Morató, Paul Lopes és Simone Varriale. Wessely Annát és Barna Emíliát külön köszönet illeti, egyrészt a kritikák szóbeli kifejtéséért, másrészt azért, mert az opponensi bírálatokat a szűkös rendelkezésre álló időn belül elkészítették. Fáber Ágostont és Berger Viktort is megkülönböztetett köszönet illeti a fordításokkal és szakmai kérdésekkel kapcsolatos „finishben” nyújtott segítségükért. Hálás vagyok Balogh „Elcsi” Elemérnek a felém tanúsított türelméért, odafigyelésért és azért, hogy az ő sajátos szemszögéből, történeteinek révén hiteles forrásból nyerhettem betekintést a magyar jazz történetébe. Az értekezést az ő emlékének is ajánlom.

A részemről nem udvariassági formula csupán, hogy konzulensemnek, Hadas Miklósnak is köszönetet mondok: az ő állhatatos biztatása, szakmai segítése és atyai támogatása nélkül egészen biztosan nem készül el az értekezés a jelenlegi formában. Végül, a családomnak is szeretném megköszönni a kutatás során nyújtott töretlen támogatást.

Havas Ádám  
2018. április 16.

# 1. BEVEZETÉS

## 1.1. A jazztanulmányok nézőpontja<sup>1</sup>

Jelen doktori disszertáció célkitűzése az, hogy a 2014 ősze óta tartó kortárs magyar jazzszcéna rétegződését vizsgáló kutatás eredményeinek közlése által eredeti és innovatív módon járuljon hozzá a magyar és nemzetközi kultúraszociológia már meglévő korpuszához.<sup>2</sup> Az értekezés fejezetei a jellegzetesen modern társadalmi-kulturális gyakorlatként (Johnson, 2002b: 96–113) – tehát koránt sem kizárólag zenei praxisként – értelmezett, a huszadik századi társadalmi változások és kulturális hierarchiák történeti dinamizmusa folytán sajátos emancipációs utat bejáró (Havadi, 2011, 2017; Jávorszky, 2014; Zipernovszky, 2017), tengeren túlról exportált műfaj szimbolikus különbségtételekkel összefüggő különböző aspektusait világítják meg.

A *jazz studies* vagy jazztanulmányok<sup>3</sup> magyarországi kibontakozásával párhuzamosan e kutatás – Malecz (1981, 1987) munkáit leszámítva<sup>4</sup> – az első, amely szociológiai modellalkotás igényével és módszereivel készül a kortárs jazz-zenészek mint kreatív munkavállalók (Umney és Krestos 2013, 2015) megélhetési stratégiáiról, valamint presztízsküzdelméről, és elsősorban a bourdieu-i mezőkonstrukció relacionális logikájával elemzi az erőter belső hierarchiáját szervező tényezőket.

---

<sup>1</sup> A disszertáció első, bevezető fejezete részben a már publikált saját (Havas, 2017a) és társszerzős (Zipernovszky és Havas, 2017; Havas és Ser, 2017) tanulmányaim átdolgozására épül.

<sup>2</sup> A 2014 őszen általam kezdeményezett kutatáshoz Ser Ádám, a Corvinus Egyetem szociológus doktorandusza csatlakozott 2016 tavaszáig. A magyar nyelven publikált társszerzős tanulmányom (Havas és Ser, 2017) megírásához Ser segítséget nyújtott az elméleti és kortárs szakirodalmak feldolgozásában, a kérdőíves adatok elemzésében és megírásában, ezenkívül a kérdőíves és kvalitatív kutatás anyagi támogatásában. Jelen értekezés alapját adó kvalitatív kutatást néhány transzkripció elkészítésétől eltekintve teljes egészében én végeztem.

<sup>3</sup> Ahogy a Zipernovszky Kornél és általam szerkesztett tematikus, „*Jazztanulmányok*” címen megjelent 101–102-es Replika szám szerkesztői előszavában kifejtjük (Havas és Zipernovszky, 2017: 8), a jazztanulmányok kifejezést részesítjük előnyben a „new jazz studies”, vagy „új jazztanulmányok” helyett, mert a kulturális, vagy posztmodern fordulatot követően közkeletű „new jazz studies” is már régen beérett, csak úgy, mint az „új muzikológia”.

<sup>4</sup> Maróthy János nemzetközileg elismert zenetudós, a magyar (marxista) zeneszociológia és populáriszene-kutatás pionírja 1968–69-ben szisztematikus jazz-kutatást kezdeményezett, ami azonban hamar elhalt (Barna és Tófalvy, 2017: 5). A rendszerezés alatt álló Maróthy-hagyaték publikálatlan anyagai az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumában található.

A kutatási kérdések, témafelvetések bemutatása előtt, a bevezető fejezetben a témaválasztás mellett sorakoztatok fel érveket: röviden arra kérdésre válaszolok, miért legitim szociológusként Magyarországon jazzt kutatni, melyhez egyrészt a jazz studies-ként, vagy *new jazz studies*-ként elterjedt diszciplína nézőpontja(i) felől közelítek, majd a jazztanulmányok néhány szociológiai relevanciáját tisztázom nemzetközi és magyar viszonylatban. A referenciaértékkel bíró kutatások bemutatásánál főként azokra a szempontokra koncentrálok, melyek a kortárs magyar jazzszcéna kutatásánál is hangsúlyosak voltak. Ilyen szempontok a jazz kulturális legitimitások hierarchiájában elfoglalt pozíciójával, a műfajon belüli szimbolikus különbségtételek logikáját meghatározó társadalmi tényezőkel, vagy a különböző *habitusú*, eltérő esztétikai nézeteket valló jazzzenészek megélhetési stratégiáival függnek össze. Mivel a kutatott téma konstrukcióját, így a felvetett kutatási kérdéseket is alapvetően meghatározza az a jazztanulmányokban széles körben elfogadott álláspont, mely szerint a jazz nem csupán esztétikai és muzikológiai koncepciókkal leírható zenei műfaj, hanem a modernitás stílusjegyeit sajátosan magán viselő kulturális gyakorlat, először érdemes a műfaj zenén túlmutató társadalmi-kulturális jelentéseiből kiindulni.

Ahogy Gabbard is rámutat (2002: 2) a „jazz” szó első írásos említései San Franciscó-i újságok sportrovatainak hasábjain az 1910-es években még egyáltalán nem kapcsolják a jazzt valamilyen sajátos stíláris jellegzetességekkel bíró zenei irányzathoz. Noha az 1920-as évek irodalmi forrásai alapján a jazzt erőteljes szexuális asszociációkkal (Zipernovszky, 2017), illetve sokszor magával a szexuális aktussal azonosították,<sup>5</sup> az Egyesült Államok szóbeli kultúrájában már a századforduló környékén jelen volt a jazz, mint elsősorban „energiát”, „életerőt”, „lendületet”, „élvezetet” jelentő kifejezés. Ahogy a rock and roll szexuális, „deviáns” konnotációi is lassan „kikoptak”, a „dübörgő húszas évek” (*Roaring Twenties*) jazzkorszakát és a műfaj ’40-es évek közepén bekövetkezett modernista fordulatát követően fokozatosan a jazz is megszabadult a dekadens asszociációktól<sup>6</sup>, és elsősorban már zenei gyakorlatot jelölt (Johnson, 2002b). Ez az emancipációs törekvés történeti perspektívából kifejezetten a ’40-es évek közepétől, a műfajban bekövetkezett modernista fordulatot követően érhető tetten (Lopes, 2002), mikor a kulturális legitimitásért küzdő jazz, piaci kényszerektől relatíve független magaskulturális gyakorlatként igyekezett pozicionálni magát (Deveaux, 2017 [1991]), szemben a kommerciális, szórakoztató tánczenével, melyhez

---

<sup>5</sup> Lásd pl. a *saxophone-sexophone* (Zipernovszky, 2017: 69, 72) és *jazz-jism* szójátékokat (Johnson, 2002a: 34).

<sup>6</sup> Az 1917-ben készült első jazz felvételt széles körben az Original Dixieland Jazz Bandnek tulajdonítják.

sokszor a deviancia és dekadencia konnotációi társultak.<sup>7</sup> A jazztudósok és jazztörténészek pedig, főleg stílusokhoz (dixieland, szving, [be]bop, hard bop, cool jazz, jazz-rock, fúzió stb.) és nagy egyéniségek munkásságához kapcsolódó lineáris történeti narratíva kiépítésének – és nem utolsósorban – elsajátításának az igényével (Gabbard, 1995; Johnson, 2002b; DeVeaux, 1997, 2017 [1991]; Lopes, 2002)<sup>8</sup> nekiláttak a jazztörténet retrospektív konstruálásának, illetve kanonizálásának.

Bruce Johnson (2002a) kultúra-és jazztudós *The Jazz Diaspora* [A jazz diaszpóra] című tanulmányában a (1) *formális*, „textusközpontú” és az alapvetően társadalmi kontextusokat hangsúlyozó (2) *kulturális* megközelítések eltéréseit a jazz által reprezentált különféle kulturális gyakorlatok sokszínűségével magyarázza (Johnson, 2002a: 34). Eme kulturális kontextusokat hangsúlyozó, jellegzetesen interdiszciplináris nézőpont a műfaj társadalmi jelentéseit – és jelentőségét – hangsúlyozza olyannyira, hogy Johnson az ausztrál modernitás két világháború közti narratíváját a jazz fejlődésének társadalmi, kulturális, technológiai, gazdasági és politikai kontextusaiban igyekszik bemutatni (Johnson, 2000; Havas, 2017b). A jazztörténet és a jazztanulmányok közti fő különbség abban rejlik, hogy míg a mainstream jazztörténeti kutatások egy megkülönböztetett, autonóm jazztradíció megalkotásában és fenntartásában érdekeltek (Lopes, 2002: 3), addig a jazztanulmányok (*jazz studies*) a jazz-szel összefüggő intézményes, kultúrpolitikai és társadalmi gyakorlatokra fókuszálnak. A módszereit és episztemológiai pozícióját tekintve interdiszciplináris, a perspektívája pedig szélesebb, mint a sokat kritizált (Pl. DeVeaux, 2017 [1991]) történeti megközelítések diakrón nézőpontja.

A jazz kutatásában mérföldkönek számító amerikai intézmény, az Institute of Jazz Studies 1952-es létrehozása óta különböző diszciplínák – elsősorban a történettudomány, később a (kultúra)szociológia – tudományos rangra emelték ugyan a műfaj szociokulturális kontextusainak elemzését, mégis a kutatási terület bölcsőjének számító Egyesült Államokban is sokáig akadémiai undergroundnak (Buckner és Weiland, 2001) számított a jazz-szel kapcsolatos tudományos praxis. A jazz kutatása szakmai marginalizálódás

---

<sup>7</sup> Lásd pl. Becker *Outsiders* [Kívülállók] c. meghatározó művének tánczenészekről szóló fejezetét (Becker, 1966: 79–95), melyben a szerző mint „deviáns csoportot” tematizálja a jazzt is játszó tánczenészeket.

<sup>8</sup> Erről a lineáris történeti narratíváról írja Lopes (2002: 8), hogy a „jazztörténetek a népművészettől a populáris, majd a magas művészetig ívelő zenei fejlődést mutatnak be.” A fordítás az eredetiből (Lopes, 2004: 8) a sajátom: H.Á.

veszélyével fenyegetett, melyet olyan jazzszerető tudósok<sup>9</sup> kockáztattak szenvedélyükért, akik más-más szemszögből elemezték a műfaj zenén túli (szociális, etnikai, kulturális stb.) relevanciáit (Peretti, 1993). Csakúgy, mint Amerika különböző régióiban, a műfaj európai integrációja során is a helyi szociokulturális kontextusok sokszínűségének megfelelően eltérő mintázatokat öltött, és töltött be esztétikai, kulturális vagy politikai funkciókat az adott országban:<sup>10</sup>

A jazzt nem találták fel, azután nem exportálták. Abban a folyamatban jött létre, ahogy elterjedt. Úgy is mint gondolat és mint gyakorlat, a jazz az elterjedésének hordozóeszközeivel és az adott helyen talált feltételekkel való egyezkedés során jött létre. A diaszpórikus újrálétrejövések komplexitása nem egyszerűen annak következménye, hogy a jazz éppen melyik verzióját exportálták. Azok a feltételek, amelyekkel ezek az exportálások szembesültek, újraszervezték a műfajt és jelentéseit (Johnson 2002a: 39).<sup>11</sup>

Mára elméleti és módszertani orientációját tekintve is meglehetősen eltérő (al)diszciplínák tárgyaként (a kritikai zenetudományon át az etnikai kontextust hangsúlyozó *black american studies*-on keresztül a munkaszociológiáig és a kultúraszociológia fősodrába sorolható kutatásokig) különböző esztétikai, etnikai szociális és gazdasági szempontokat hangsúlyozva a jazz kutatása legitim tudományos tevékenységnek számít, nem csupán az angolszász tudományos életben.<sup>12</sup> A jazz mint társadalmi-kulturális jelenség diszciplínákat átölelő szemléletét jól illusztrálja például az is, hogy a műfajról – konkrétabban a jam sessionök világáról – született egyik legnépszerűbb kortárs szociológiai monográfiáról (Becker és Faulkner, 2009), a fogyasztói magatartás és marketing tekintélyes kutatója, Holbrook (2010) (is) recenziót írt. A növekvő interdiszciplináris érdeklődés (Davis, 2012) részben annak tudható be, hogy a jazz történeti fejlődése során megszűnt kizárólag az

---

<sup>9</sup> A jazzről író társadalomtudósok sok esetben a műfajt maguk is amatőr, profi vagy félprofi szinten művelő muzsikusként is, pl. a kultúraszociológia klasszikus tekintélyeinek számító Howard S. Becker és Robert R. Faulkner, továbbá Alfonso Montuori, George McKay, Paul Lopes, Krin Gabbard, vagy a fiatalabb generációt képviselő Mark Doffman brit kultúrakutató, jazzdobos.

<sup>10</sup> A jazz európai aspektusairól lásd pl. Simon (1990, 1999); Braggs (2016); Budds (2002); Von Eschen (2004); McKay (2005); Havadi (2011); Toynbee et al. (2014); Jávorszky (2014); Zipernovszky (2014, 2015).

<sup>11</sup> A Johnson-idézet Zipernovszky Kornél fordítása (lásd Zipernovszky és Havas, 2017: 9).

<sup>12</sup> A jazzszakirodalom széles palettájáról tanúskodik a Davis (2012) által összeállított és szelektált bibliográfia, illetve különböző „jazz diaszpóra” kutatások (Braggs, 2016), melyek a jazz lokális beágyazottságának nemzeti sajátosságokkal és etnikummal összefüggő kérdéseit kutatják.

amerikai feketék zenéjének lenni,<sup>13</sup> másrészt a kutatás egyik témáját is adó, a jazz fejlődésével kapcsolatos progresszív/avantgárd és neoklasszicista/purista<sup>14</sup> értelmezések ellentmondásaiból fakadóan (DeVeaux 2017 [1991]; Nicholson, 2005).

Ahogy DeVeaux (2017 [1991]) a konvencionális jazztörténet lineáris, esszencialista narratívájának kritizálása során rámutat,<sup>15</sup> a műfaj empirikusan megalapozott történetének megalkotásához a sokszor egymással szembenálló multietnikus és multistiláris perspektíváit is figyelembe kell venni, nem elegendő a műfaj történetében jelenlévő kaotikus stíluskavalkádot leegyszerűsítve a jazzfogalom „ernyője” alatt értelmezni. Finkelstein (1948) már a '40-es évek közepén – tehát a bebop stílus születésének és kezdeti virágzásának időszakában – három fő „vítás” területet jelölt meg a jazz-szel kapcsolatban: az (1) eredetére vonatkozó diskurzusokat, a (2) a jazz többi művészetéhez való viszonyát, valamint a (3) a kommersz és „tisztá jazz-zene” dichotómiáját. Európában a fenti főbb kérdéseken túl, melyekkel már a '60-as évektől magyar szerzők is foglalkoztak (Gonda 1965; Pernye 1964), a különböző politikai rendszerek ideológiáival és kultúrpolitikájával kapcsolatos összefüggések sajátos kérdéseket vetettek fel. Fontos különbség azonban, hogy míg DeVeaux-nak a jazzhagyomány konstruálásáról írt mérföldkönek számító tanulmánya utáni diskurzusok az Államokban termékenyen hatottak a jazz különböző aspektusainak interdiszciplináris elemzéseire, Magyarországon a 2010-es évek második felében kibontakozó törekvésekig<sup>16</sup> gyakorlatilag nem létezett árnyalt társadalomtudományi diskurzus a műfaj fejlődéséről – néhány jazzkedvelő szerző (Pernye 1964; Simon 1999;

---

<sup>13</sup> A jazz történeti narratíváját diakrón módon konstruáló hagiografikus történeti szemlélettel szemben a jazz diaszpórák kutatása szakít az Amerika-központú elbeszélésekkel és a műfajt a sajátos lokális kontextusokban vizsgálja (Zipernovszky és Havas, 2017: 9).

<sup>14</sup> A jazztanulmányokban megkerülhetetlen DeVeaux-tanulmány a következő definícióját adja a neoklasszicista alapállásnak „(...) akik ragaszkodnak a hagyomány elsődlegességéhez, és inspirációjukat, identitásukat a történelmi múlthoz kötődő összekapcsoltság érzéséből merítik, ami szembeállítja őket mind az avantgárd folyamatos forradalmával, mind a fúziós zene kommersz orientációjával” (DeVeaux, 2017 [1991]: 15).

<sup>15</sup> Dolgozatában azzal a fősodorba tartozó történeti elképzeléssel kapcsolatban tesz kritikai megállapításokat, mely a – közhelyesen Amerika klasszikus zenéjének elkönyvelt – jazz történetét az egymás után következő főbb korszakok stiláris jellegzetességeinek leírásával, valamint a hozzájuk kapcsolódó kanonizált alkotók és műveik méltatásával alkotják meg.

<sup>16</sup> A jazztanulmányok kortárs magyar törekvéseiről és előzményeiről részletesebben lásd (Zipernovszky és Havas 2017: 7–12; Zipernovszky, 2017).

Gonda 2004) – akadémikus elmélyültséget többnyire nélkülöző zenetörténeti munkáin kívül, melyek azonban kívül esnek a DeVeaux által szorgalmazott önreflexív kutatói paradigmán.

## 1.2. A jazz kutatása Magyarországon

A századforduló Amerikájának multikulturális nagyvárosaiban születő stílus Magyarországon már az 1920-as években, egyes szerzők szerint már a Monarchia idején jelen volt (Simon, 1999),<sup>17</sup> mégis, magyarországi elterjedését a változó társadalmi-politikai erőter komplexitásának szemszögéből meglehetősen kevés tudományos igényű munka dolgozta fel. A hazai folyamatokról számon tartott néhány mű közt találjuk a „Jazztanszak”<sup>18</sup> alapítója, Gonda János szintetizáló munkáját (2004), a szakmai vitákat kiváltó „vitatott magyar jazztörténetként”<sup>19</sup> is aposztrofált Simon-féle monográfiát (1999), mely a ’60-as évekig követi eklektikus módon a műfajjal kapcsolatos honi eseményeket, továbbá Turi interjúkötetét (1983), melyben az államszocializmus jazzéletének meghatározó alakjai nyilatkoznak jazz-szel kapcsolatos kérdésekről. A legújabb történeti monográfiát jegyző Jávorszky (2014) által kínált narratíva átfogóan tárgyalja a magyar jazz történeti fejlődését, valamint a meghatározó muzikusokhoz és formációkhoz köthető különböző irányvonalakat. Jóllehet művét egyfajta hibridként említik, utalva annak szakkönyv jellegére és a szélesebb közönségnek szóló kevésbé tudományos nyelvezetére, *A magyar jazz története* a rendszerváltás utáni műfaji és intézményes fejlődésről is átfogó képet nyújt. Az 1969-ben alapított Zenetörténeti Intézet Zeneszociológiai Osztályán Maróthy János által kezdeményezett rövid életű jazzkutatástól eltekintve (Barna és Tófalvy, 2017: 5) szigorúan vett társadalomtudományos munka Malecz nevéhez (1981, 1987) fűződik, aki szociológiai módszerekkel vizsgálta a jazzkoncertekre járás indítékait, a közönség ízlését és demográfiai

---

<sup>17</sup> Simon írásai e tekintetben elnagyoltak ugyan, annyi bizonyos, hogy a jazz fejlődése szempontjából fontos tánczenék – mint a cakewalk és a ragtime – elértek az Osztrák–Magyar Monarchiába.

<sup>18</sup> Az 1972-től 1989-ig fennálló Magyar Zeneművészek Szövetségének Jazz Szakosztálya fontos állomása volt a jazz honi intézményesülésének, melynek első elnöke, Gonda János, a szocialista blokk országai közül Magyarországon alapította meg az első jazz tanszéket 1965-ben, beemelve a műfajt a hivatalos oktatás keretei közé. A tanszék ma a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz Tanszéke, melyet a hallgatói szlengnek megfelelően „jazztanszagnak”, „tanszagnak” is hívok. Érdekesség, hogy Seiber Mátyás volt a világ első (!) felsőfokú akadémiai jazzprogramjának vezetője 1928-ban a Hoch Konzervatóriumban.

<sup>19</sup> A jelzőt Jávorszky Simon könyvéről írt recenziójának (1999) címéből vettem át.

összetételét a '80-as években, noha módszertanát és következtetéseinek hitelességét a kutatók fenntartásokkal kezelik.<sup>20</sup>

A magyar jazz második világháború utáni történetét a (történeti) szociológia eszköztárával Havadi (2011) dolgozta fel folyamatban lévő kutatása során, „*A magyar jazz politikai és társadalmi konstellációja az ötvenes és a hatvanas években*” beszédes alcímet viselő, a '80-as évekre is kitékintő tanulmányában. A jazz politikai-társadalmi „konstellációját” és emancipációját vizsgáló munkájában felvázolt narratíva elemei alkalmasak a jazz rendszerváltás előtti társadalmi-kulturális szerepének viszonylagos tisztázására. Kutatási kérdéseim bevezető történeti kontextualizációjának céljából főleg azok a szempontok kerülnek röviden bemutatásra Havadi történeti-szociológiai szemléletű dolgozatára is támaszkodva, amelyek valamilyen módon kapcsolhatók a kortárs jazzélet rétegződéséhez, és árnyalják az értekezés empirikus fejezeteiben elemzett mainstream-free jazz különbségtétel történeti kialakulását.

Havadi amellet érvel, hogy Magyarországon a pártállami diktatúra tudatos, szabályozó módon reagált a jazzre, mely a keleti blokk országaiban egyfajta kulturális trójai falóként (Jávorszky, 2014)<sup>21</sup> funkcionált a hidegháború idején – jóllehet a kultúrpolitikai irányítás a műfajt a burzsoá tánczene és szórakozás egy dekadens irányzatának, és nem teljes értékű műfajnak tekintette (Gonda, 2004). A „szving aranykorának” is hívott koalíciós időszak után az '50-es években a jazzt, a „kozmpopolita”, „dekadens” és „imperialista” ideológiailag konstruált jelzőivel illető (Havadi, 2011: 140) kultúrpolitika határozottan tiltotta. A vendéglátás közösségi tereiben létező műfajt a vendéglátóhelyek államosítása szinte megfojtotta, noha a művészek és játszóhelyek egy része sajátos technikákkal ideig-óráig ki tudta játszani a szigorú szabályozást. Enyhülés csak a '60-as években volt érzékelhető,<sup>22</sup> viszont ha a műfaj emancipációja szempontjából olyan fontos eseményeket veszünk alapul, mint a nagy presztízsű állami díjak odaítélését (Kossuth-, Erkel- és Liszt-

---

<sup>20</sup> Lásd Havadi Gergő (2017) Kádár-korszak jazzklub-hálózatáról írt friss tanulmányát, különösen (2017: 130, 137-139).

<sup>21</sup> A jazznagykövetek és a jazzprogramokat is sugárzó rádióállomások szerepéről lásd még Havadi (2011) és Von Eschen (2004) munkáit.

<sup>22</sup> A Dália presszó Ifjúsági Jazz Klubja is ebben az időszakban alakult (1962–1966), továbbá a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat 1962-ben kezdte el a Modern Jazz lemezzantológiai sorozatának kiadását, és az első magyar jazzfesztivált is a '60-as években, 1965-ben rendezték. A magyar jazz '60-as évekbeli korszakáról bővebben lásd pl. Szeverényi (1980) és Retkes (2012) munkáit.



díjak stb.), rádiós szereplést vagy akár közösségi terek(b)en való megjelenést, egyértelmű a műfaj periferikus helyzete.

További kutatások szükségesek annak megválaszolására, hogy a jazz miért nem vált valódi tömegeket megmozgató kulturális entitássá Magyarországon néhány világsztár, pl. Louis Armstrong (1965), Count Basie (1970) vagy Duke Ellington (1971) tömegérdeklődést kiváltó fővárosi koncertjeit leszámítva. Annyi azonban biztos, hogy a jazz legitimációjának növekedésével<sup>23</sup> fokozatosan eltávolodott a tömegkultúrától, és a komolyabb művészet presztízsére törekedett, miközben főképp a fiatalok körében nem tett szert tömegbázisra még a rendszerváltás éveiben sem. Ez utóbbi oka talán az volt, hogy az ellenkultúra kulturális orgánumai pont az egyre népszerűbb, alapvetően vokális rock- és punkzene voltak (Barna és Tófalvy, 2017; Szemere, 2001). Az egyik közkeletű hipotézis szerint, mire a politikai nyomás végre enyhült, a beat- és rockkorszak szöveges zenei irányzatai kihúzták a műfaj lába alól a talajt, mely azután egyfajta légüres térben találta magát a kulturális erőterben, ahonnan egyre határozottabban a magaskultúra státusza felé pozicionálta magát. Gonda János „alapítóatyja” hagyományát követi az LFZE Jazz Tanszékének jelenlegi vezetője, Binder Károly is, ami megjelenik az egyik általa adott interjúban (2001), melyben fő ambíciójának tekinti, hogy a műfaj a komponált zenéssel egyenrangú státuszra tegyen szert, ami – ha nem is bizonyítja, de – kellően illusztrálja a jazz populáris műfajoktól való távolságtartásának szándékát. Kutatásom jazz státuszára, kulturális erőterben való legitimációjára vonatkozó kérdései nemcsak a szcénán belüli pozíciók dinamizmusát világítják meg, de empirikus alapon is árnyalják a kortárs jazz státuszával kapcsolatos legfontosabb kérdéseket.

A jazztanulmányok honi kibontakozása és emancipációja szempontjából a Szegedi Tudományegyetem Amerikanisztika Tanszéke által kiadott *Americana* folyóirat jazztanulmányi száma,<sup>24</sup> valamint újabban a 101–102-es tematikus *Replika* szám megjelenése fontos mérföldkőnek számít. A tudományterület interdiszciplináris szemléletéhez híven e kötet a dzsendertanulmányok,<sup>25</sup> szociológia, történet-és

---

<sup>23</sup> A jazz emancipációjáról például olyan események tanúskodnak, mint a Jazztanszak alapítása, szaklapok, később weboldalak megjelenése, díjak, fesztiválok és érdekvédelmi szervezet létrehozása, valamint a '80-as évek közepétől számított viszonylagos politikai enyhülés.

<sup>24</sup> Bővebben a számról: *E-Journal of American Studies in Hungary* Special Issue On Jazz. Interneten: <http://americanaejournal.hu/vol10jazz>.

<sup>25</sup> A magyar tudományos életben a „dzsender” bevett, kanonikus szóhasználatnak számít, a társadalmi nemeknek fordított *gender* szinonimájaként használják (lásd pl. Hadas, 2011).

kultúratudomány nézőpontjait képviselő kutatók – Federmayer Éva, Bognár Bulcsu, Dolinszky Miklós, Havadi Gergő, Molnár Dániel, Zipernovszky Kornél, valamint Ser Ádám és jelen doktori dolgozat szerzőjének – munkáit publikálta.<sup>26</sup> Ha azonban a magyar populáriszene-kutatás populáris műfajokat, így részben a jazzt is átfogó szélesebb horizontja felől közelítünk a jazztanulmányok emancipációjához, a Barna és Tófalvy (2017) által szerkesztett *Made in Hungary* címen megjelent kötet is fontos mérföldkőnek tekinthető, melyben, egy a kortárs magyar jazzről szóló kvalitatív kutatás is helyet kap (Szabó, 2017: 37–47; Havas, 2018a).

### 1.3. Szociológiai kérdésfelvetések a kortárs kutatások tükrében

#### 1.3.1. Kutatások általános bemutatása

Az erőteljesen fővárosban koncentrált kulturális erőter vizsgálata során fontosnak tartottam a kutatást nemzetközi, elsősorban kortárs szociológiai kutatások dimenziójában is pozicionálni, nem is elsősorban az összehasonlíthatóság miatt (melyre forráshiány, koncepcionális eltérések és a komparatív elemzés módszertani buktatói miatt nem volt lehetőség), hanem a kutatások elméleti-módszertani megközelítéseinek átfogóbb ismerete végett. A feldolgozott kutatások a szociológiai módszertan széles arzenálját felvonultatták, igaz, merőben különböző szempontok alapján reflektáltak a műfaj társadalmi vonatkozásaira.

Az első, klasszikusnak számító, résztvevő megfigyelésen és interjúzáson alapuló szociológiai munka Howard S. Beckerhez (1951) fűződik, aki maga is jazz-zongoristaként, már a tudományos pályája kezdetén problematizálta a chicagói jazz-zenészek társas viszonyait és zenével kapcsolatos identitáskonstrukcióit. A több mint fél évszázaddal ezelőtt készült tanulmányban<sup>27</sup> jelen kutatás szempontjából is meghatározó szempontokra összpontosított: a zenészek identitására egymáshoz és a közönséghez való viszonyukban, a kommersz tánczene és az „extrém jazzt” játszó közti konfliktusokra, valamint a zenésztársaktól és közönségtől való elszigetelődés és distinkció, Becker terminusával „önszegregáció” sajátos mintázataira. A jazztörténészek számára pedig azért bírtak kiemelt fontossággal Becker észrevételei, mert szociológiai szempontokkal árnyalták a populáris és klasszikus zenei gyakorlatokat egyaránt megtestesítő „hibrid” kulturális jelenség (Lopes,

---

<sup>26</sup> Bővebben a számról lásd Zipernovszky és Havas (2017: 7–12) szerkesztői előszavát.

<sup>27</sup> Klasszikus tanulmányát a Chicagói Egyetemen 1949-ben elkészült szakdolgozata alapján írta.

2000), a jazz státuszát alakító tényezőket.<sup>28</sup> Tanulmányának egyik alapvető következtetése, hogy a zenészek tudatosan elhatárolódnak a hozzá nem értő „kockafejű” közönségtől, továbbá a zenészek közösségén belül is alacsony státusszal bírt a zeneileg alsóbbrendű, pusztán szórakoztatásért dolgozó professzionális tánczenészek tevékenysége. Chicago zenei közegében végzett etnográfiai munkáin és résztvevő megfigyelésein alapuló írásai még ma is viszonyítási pontok a kreatív munkavállalással kapcsolatos szimbolikus és anyagi konfliktusokat vizsgáló kutatások számára (Pinhiero és Dowd, 2013).

McIntyre (2001) angol nagyvárosokban végzett kiterjedt, több mint 7000 fős adatgyűjtése során (interjú, kérdőíves és fókuszcsoportos vizsgálat) a műfaj közönségének összetételét, a részvétellel kapcsolatos orientációkat, illetve a jazz népszerűségét kutatta. A kultúrafogyasztás és társadalmi rétegződésével kapcsolatos egyéb kutatásokhoz hasonlóan megállapították, hogy a (felső)középosztálybeli szabadfoglalkozásúak felülreprezentáltak a közönség körében. A kulturális mindenevők<sup>29</sup> fogyasztási szerkezetében Magyarországon is szerepet játszó (Sági, 2010) műfajjal kapcsolatos kutatásuk felvetette problémák tanulsággal szolgáltak a magyar szintér elemzése számára is. A jazz és társzművészetek közti viszony nem képezte ugyan a kutatás főcsapását, áttételesen sok információt szereztem a jazz státuszáról a klasszikus és populáris zenével való viszonyban. Az angliai kutatás tanulságai arra utalnak, hogy a jazzt egyfajta elitizmus jellemzi, mely a következő fő dichotómiákban ölt testet: (1) a tradicionális mainstream és kortárs jazz-zene ellentétében, (2) az amerikai mainstream (neoklasszikus) és európai avantgárd stílusok közti ellentétben, valamint (3) a jazzre jellemzően háttérzeneként tekintő „vacsorázó közönség” és a direkt a koncertélmény kedvéért látogató „értő” közönség közti distinkciókban.

Macdonald és Wilson (2005) skót zenészekkel végzett fókuszcsoportos kutatásának néhány aspektusa az interjúk kutatás szempontjából szolgált referenciaként. A jazzről folytatott diskurzusokban leggyakrabban a kommersz és magas művészet, az egyéni és

---

<sup>28</sup> Lopes az amerikai zenei mezőben az '50-es évek második felétől kialakuló zenei áramlatot nevezi a *modernjazz-paradigmájának*. A jazz műfaján belül különböző stílusokat játszó vegyes társadalmi összetételű zenészek különböző művészi stratégiákon keresztül kapcsolódtak az új zenei erőterhez. A klasszikus és populáris zenei mezőhöz hasonlóan a jazz is relatív autonómiával bíró erőterként jött létre az '50-es évekre. A modernjazz-paradigma hibrid természete a populáris, kommersz és magaskulturális gyakorlatok szintézisének tudható be.

<sup>29</sup> A kulturális mindenevők fogalmát Peterson (2005) vezette be arra az empirikus trendre utalva, hogy a magas státuszt egyre inkább eklektikus kultúrafogyasztási minta, vagyis kulturális mindenevés jellemzi.

kollektív kreativitás, a fősodor és újítás ellentétei jelentek meg, melyek magyar jazz kutatása során is alapvető motívumok voltak.

A kutatások egyik főáramát azon tanulmányok alkotják, melyek a zenészeket kreatív munkavállalóknak tekintik (Hesmondhalgh és Baker 2011; Pinhiero és Dowd, 2013; Umney és Krestos 2013, 2015; Kirschbaum, 2007), s így explicit módon sajátos munkaerőpiaci szegmensbe tartozóként értelmezik a szakma művelőit, akiknek a pénzkereső tevékenységét nem lehet kielégítő módon a bevett közgazdaságtani modellekkel magyarázni. E kutatások közös kiindulópontja, hogy a kreatív iparon belül a jazz-zenészeknek (a szimfonikus zenekarban játszó klasszikus zenészekhez képest is) jellemzően bizonytalanabb a megélhetésük, a stabil munka hiányából fakadóan gyakoriak átmeneti, projektalapú munkák, melyeket nagyfokú kiszámíthatatlanság jellemez, ebből fakadóan a társadalmi tőke és a támogató hálózatok (pl. család) szerepe körükben felértékelődik. Ezen megközelítések leginkább a munkaerőpiaci sajátosságokkal és a kreatív munkavállalók eltérő preferenciáival foglalkoznak, szemben a társadalmi rétegződés és szimbolikus konfliktusok összefüggéseit elemző klasszikus tanulmányokkal (pl. Bourdieu, 1984 [1979]; Peterson és Kern, 1996).

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

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

### 1.3.2. Jazz-zenészek mint kreatív munkavállalók

Umney és Krestos londoni jazz-zenészekkel folytatott interjúk kutatásuk eredményeit két tanulmányban rögzítették (2013, 2015). Először arra voltak kíváncsiak (2013), hogy főként a Londonba költöző fiatal zenészek milyen tevékenységtípusok folytán érvényesülnek, és egyúttal mennyire van jelen körükben a kooperációra épülő kollektív cselekvés. A megkérdezett zenészek többsége igyekezett távol maradni a szigorú keretek közé záró kereskedelmi szemlélettől, amely a zenét instrumentummá, a gazdasági profitszerzés eszközévé degradálja. A kutatók szerint a szakmai szolidaritás alacsony szintje és a jazz-zenészek rossz munkakörülményei a szimbolikus profitokat az anyagiakhoz képest relatíve nagyobb előnyben részesítő fiatal jazz-zenészek „fatalizmusának” tudhatók be. A jellemzően középosztálybeli háttér biztosította önmegvalósítás révén lehetőségük nyílik kihúzni magukat a munkaerőpiaci szankciók alól. A kreatív autonómia és a kollektív munkakapcsolatok dimenziójában megalkotott koordináta-rendszeren 4 foglalkozási kategóriát különböztettek meg. A kategorizálás során ahelyett, hogy mindegyik zenész munkavállalási stratégiáját külön elemezték volna, 5 reprezentatív stratégián keresztül mutatták be a típusokat.

(1) Az új belépők pozícióját a *periferikus* csoportba sorolták, ami jellemzően vendégzenészstatuszt jelent, pl. egy házigazda zenekar szervezte jam sessionön. Ide azok a zenészek tartoznak, akik kapcsolatok kiépítése céljából jellemzően alacsony bérért több formációban zenélnek. Mivel a jobb munkakörülmények és bérek kialakítására irányuló érdekvédelem gyenge, viszont nagy a túlkínálat, ezért a játszóhelyek is könnyedén tartják alacsonyan a gázsikat. Fontos, hogy a zenészek egy csoportja ragaszkodik ehhez a pozícióhoz azért, hogy minél többet játszhasson. (2) A *társulási tevékenységtípus* azokra vonatkozik, akik már rendelkeznek kiépített kapcsolathálóval zenei körökben és rendszeresen fellépnek olyan közönség előtt, amely értékeli a tevékenységüket. Ez a tevékenységtípus a gazdasági hasznokat egyéneknek vagy kis csoportoknak (zenei klikkeknek) csatornázza, valamint létrejönnek kölcsönösen támogató kis csoportok, jellemzően egy együttes tagjai, akik művészileg azonosulnak egymással. (3) Ellentétben a fenti két csoporttal, a *vállalkozói tevékenységet* űzők elidegenedtek a zenei céloktól, jellemzően céges rendezvényeken és esküvőkön, megrendelésre játszanak. (4) Az elsősorban zenés színházhoz köthető *professzionális közösségi tevékenységtípust* magas szakmai szolidaritás, biztos munkakörülmények jellemzik, azonban a művészi célok nem játszanak központi szerepet. Kutatásuk talán legkézzelfoghatóbb hátránya, hogy a szcénán belüli

stílusokhoz és zenei csoportosulásokhoz köthető szimbolikus pozíciókat nem rendelték hozzá a fenti stratégiákhoz. Tehát a mező vagy erőter belső szerkezetét figyelmen kívül hagyták a fenti típusok megalkotásakor, igaz, a zenei erőter szimbolikus rétegződésének elemzése nem tartozik a munkaszociológusok szorosan vett kompetenciái közé. Jelen kutatás újdonsága e munkaerőpiaci megközelítéshez képest épp a gazdasági és szimbolikus profitok által kijelölt térben pozicionált zenészek stratégiáinak differenciált ábrázolásában rejlik.

#### **1.4. Kutatási kérdések bemutatása és a disszertáció felépítése**

Reményeim szerint a fenti sematikus, a teljesség igényét nélkülöző bevezető összegzés meggyőzően illusztrálja, hogy milyen széles körű, kreatív módszertani megközelítések tárgyalják a jazzt mint művészeti világot (Becker, 1982; Becker és Faulkner, 2009), munkaerőpiaci szegmenst (Umney és Krestos, 2013, 2015), vagy a kulturális erőterbe sajátosan integrálódó relatív autonómiával bíró (al)mezőt (Lopes, 2000, 2002). A bevezető fejezet hátralévő részében a kutatás főbb módszereit, szempontjait, valamint az eddigi kutatási eredményeket összegzem, egyúttal az értekezés fő szerkezeti elemeit, felépítését is ismertetem.

Az összefoglalást nem számítva (6. fejezet) az 5 alapvető szerkezeti egységből álló doktori értekezésem bevezető fejezete utáni elméleti részében (2. fejezet) először kísérletet teszek a kritikai kultúrakutatás (*cultural studies*) és kultúraszociológiában használt különböző fogalmak (szcéna, szubkultúra, művészeti világ stb.) koordinátarendszerében elhelyezni a fő elméleti referenciaként alkalmazott mezőelméletet. A különféle kulturális és zenei gyakorlatok egyes szempontjait megragadó rivális koncepciók eltérő tudományos, episztemológiai beágyazottsága és az ezekhez – pl. a birminghami Kortárs Kritikai Kultúrakutatói Központ – köthető kutatói tradíciók, a vizsgálódások módszerét és kérdésfelvetéseit, tehát a szociológiai tárgykonstrukciót is meghatározzák. Noha később bemutatott okoknál fogva a relacionális logika alapján konstituálódó, specializált szakértelem monopolizálásáért és annak legitimációjáért folyó küzdelmeket (Hadas, 2001) hangsúlyozó bourdieu-i *mezőkonstrukció* modellje (Bourdieu, 1991b, 1993, 1996) mellett teszem le a voksom az empirikus elemzéseim során, kutatási gyakorlatomat, így a téma konstrukcióját nagymértékben meghatározza a kritikai kultúrakutatás etnográfiai szemlélete is (pl. Hall és Jefferson, 1975). A mélyinterjú módszer mellett a zenészek közti interakciók mikroszituációinak sűrű leírása, a beszéd- és viselkedésmódok etnográfiai vizsgálata a

résztevő megfigyelés (Grazian, 2008) alapvető fontossággal bíró módszerek a szimbolikus különbségtételek logikáját megragadni kívánó kutatásom szempontjából.

Kutatásom ahhoz a kultúraszociológiai tradícióhoz tartozik ugyanis, melyek a műfajokon belüli különbségtételek fontosságára hívják fel a figyelmet (Rimmer, 2012, Varriale, 2014, 2015; Santoro, 2013; Prior, 2013), melyekről a (kultúra)fogyasztás és társadalmi réteghelyzet kapcsolatát nagy mintán vizsgáló kutatások (Peterson, 1992; Peterson és Simkus, 1992; Chan és Golthorpe, 2007; Hanquinet és Savage, 2016; Sági, 2010 stb.) sokszor túlságosan „általános képet festenek”, figyelmen kívül hagyva az egyes műfajokon belüli distinkciók szélesebb társadalmi relevanciáit.<sup>30</sup> A kortárs jazzszéna különbségtétel-rendszerének életvitelben, esztétikai alapelvekben, társadalmi réteghelyzetben és etnikum dimenziójában is megragadható jelentéssel bíró megkülönböztető sajátosságai átfogóbb strukturális viszonyokat képeznek le, – e felvetés alapvető állítása a munkámnak és egyben a 2014 ősze óta tartó kutatásom egyik kiindulópontja.

A klasszikus és populáris zenei gyakorlatokat egyaránt megtestesítő, Lopes (2000, 2002) által hibrid „hibridjazz-paradigmának” hívott jelenségből kiindulva, valamint azt tovább gondolva a magyar kontextusban, a mező differenciált leírására teszek kísérletet. Míg Lopes a kulturális termelés mezőjének bourdieu-i tipológiáját árnyalva az amerikai kulturális erőterén belül egy sajátos (magas és populáris művészeti gyakorlatokat egyaránt inkorporáló) almező (*restricted subfield of popular art*)<sup>31</sup> geneziséét írja le, addig a magyar jazz eltérő legitimációs elvekből fakadó hierarchizálódási viszonyainak jellegzetességét – már a műfajon belül – a *szimultán esztétikai hierarchia* fogalmával próbálom meg érzékeltetni. A különböző legitimációkból táplálkozó (Bartók, Kodály, mainstream jazz, free jazz, kortárs szabad és improvizatív zene, népzene, kortárs avantgárd stb.) bináris oppozíciók kifeszítette jazz-zenei mezőt alkotó relációk szerkezete és dinamizmusa kevésbé ragadható meg a „heteronómia” (piac), „autonómia” (szimbolikus profitok) és „ortodoxia” alapelveivel

---

<sup>30</sup> Erről részletesen lásd pl. Rimmer (2012: 313) és Atkinson (2011) cikkeit.

<sup>31</sup> Lopes (2000: 173) terminusa (*the restricted subfield of popular art*) a bourdieu-i „tömeges” (*la grande production*) és „korlátozott” (*production restreinte*) termelés megkülönböztetését veszi alapul, melyet magyarra a „populáris művészet autonóm almezőjének” fordítok, az eredeti bourdieu-i terminus szövegéből, (*sous-champ de production restreinte*), ám magyarul talán döcögösebb „populáris művészet korlátozott almezője” kifejezés helyett. Ahogy az elméleti részben kifejtem, alapvetően – legalábbis rövidtávon (Bourdieu, 1993) – olyan almezőről van szó, amelyben a termelők vesznek részt, ezért meglátásom szerint az „autonóm” fordítás is megállja a helyét.

(Savage és Silva, 2013; Varriale, 2016), mint ahogy a mezőelmélet ezt sugallná. Kiváltképp a piac (heteronómia) és szimbolikus profitok (autonómia) – az esztétikai hierarchizálódás „autonóm” és „heteronóm” – alapelveinek oppozíciója bír kisebb magyarázó erővel az erőter dinamizmusára, a pozíció- és presztízsszerzés logikájára vonatkozóan, mint a történetileg kondicionált jazz-zenei mezőt strukturáló free és mainstream pólusokhoz köthető oppozíciók. „Kvázi-etnográfiai” elemzésem során pont e történetileg kondicionált kontextuális pluralitásban találok meg az eltérő legitimációs elvek és habitusok generálta osztályozott és osztályozó praxisok sajátos dinamizmusának strukturális alapját, röviden, a meződinamika logikáját a kortárs magyar jazz-zenei erőterben.

A mezőelméletből kiinduló kortárs kultúraszociológiai kutatások pl. (Rimmer, 2012; Varriale, 2015, 2016, Regev, 2013) az autonómia és piac oppozíciójának magyarázó erejét specifikálják újonnan létrejövő kulturális mezők (elektronikus zene, populáris zene kritika, jazz stb.) kontextusában (Prior, 2008, 2011). E munkák egyik közös eleme annak hangsúlyozása, hogy heteronóm (piacorientált) gyakorlatokat a hierarchizálódás autonóm pólusain is felfedezhetjük, pl. egyes avantgárd műfajok esetében, és a szimbolikus profitok megszerzéséért folytatott küzdelmeknek a „kommersznek” titulált heteronóm póluson is előfordulnak (Varriale, 2015: 14). A legkülönbözőbb populáris kulturális, illetve a kulturális legitimitások perifériáján lévő művészi gyakorlatokat (elektronikus zene, jazz, rock stb.) tárgyaló kutatások inkább a mezőelmélet gazdagságáról, annak különböző, többnyire alulkutatott populáris zenei kontextusokban történő alkalmazásainak izgalmas lehetőségeiről tesznek tanúbizonyságot, semmint arról, hogy az elmélet kisebb magyarázó erővel bírna ezekben a (populáris) zenei kontextusokban.

A kortárs populáris zenei erőterek empirikus összefüggéseinek vizsgálata alapján tehát Bourdieu-kritikus és nem Bourdieu-tagadó kutatási horizontból kiindulva azért kifejezetten izgalmas terep a (kortárs) jazz, mert a „magas” és populáris művészi gyakorlatokból egyaránt merítő „kvázi-felszentelt” (*semi-consecrated*) (Varriale, 2015: 4) műfajban a pozíció- és presztízsszerzések logikája sajátos alapelveken nyugszik. Az elméleti részben, végül, a „posztbourdieu-i” zeneszociológia diskurzusokban is pozicionálok a munkám (De Boise, 2016; Prior, 2008, 2013), azon kutatások közé sorolva azt, melyek az adott empirikus kontextusnak megfelelő finomhangolást tűzik ki célul (De Boise, 2016: 179) a mezőelmélet „paradigmáján” belül maradva, és nem negligálva az elmélet koncepcionális építményének



kutatói praxist is előíró alapelveit (Bourdieu, 1993, 1996).<sup>32</sup> Végül, a kurrens, nemzetközi szakirodalomban bevett mezőelemzéssel (Savage és Silva, 2013) (*field analysis*) összefüggő újdonságát is hangsúlyozom a kutatásomnak, mely az etnográfiai eszközkészlet mellett, a szimbolikus különbségtételeket alapvetően mélyinterjúkra támaszkodva, a diszkurzív konstrukciók alapján rekonstruálja, egy – mind magyar és nemzetközi szinten is – szociológia által meglehetősen alulkutatott területen.<sup>33</sup>

A kutatás főbb módszertanát áttekintő 3. fejezet, az elméleti rész folytatásaként is értelmezhető, mert a mezőelmélet heurisztikus ereje nem csak a bourdieu-i fogalmi háló komplexitásának elméleti kvalitásaiban rejlik, de a kutatói praxis episztemológiai alapvetéseit kijelölő *lényegileg* módszertani értékei miatt is (Savage és Silva, 2013: 118). E fejezet valódi tétjét nem csak a most is bemutatott interjúzás és terepmegfigyelés – a kutatás kimenetele szempontjából nyilvánvalóan releváns – körülményeinek részletezése adja (milyen releváns szociológiai változók mentén, kikkel, mennyi időt interjúztam, hol végeztem a terepmegfigyeléseket és mely szempont alapján, milyen kódolási elvet alkalmaztam stb.), hanem a mezőelmélet implicit és explicit módszert előíró téziseinek operacionalizálása. Vagyis az, hogy a típus- és modellalkotás igényével hogyan ültettem át, operacionalizáltam a mezőelmélet esztétikai hierarchizálódásra, pozíció- és státusszerzésekre, társadalmilag és habituálisan kondicionált ki- és elsajátítási játszmák logikáját megragadni képes módszertani-episztemológiai alapvetéseit (pl. Bourdieu, 1993). A fő kihívás abban állt, hogy a relációk terét a különböző pozíciókat betöltő jazz-zenészek megkülönböztető és megkülönböztetett osztályozási elvei alapján konstruáljam meg. Bourdieu-t parafrázálva, az interjúelemzés tétje a különböző pozíciók „egy pillantás sugarában való összesűritése volt”, mely pozíciókat az ágensek sohasem képesek felfogni a maguk totalitásában (Bourdieu, 2010: 169). Összegezve, e fejezetben a vizsgált mezőt alkotó relációk komplexitására érzékeny (interjú)elemzői módszer kialakítását részletezem, melyet kiegészít a kutatói pozícióra való reflexió és az adatgyűjtés ismertetése.

A kutatás során – az 5 „follow up” interjút nem számítva – 27, átlagosan másfél óráig tartó félig-strukturált interjút készítettem, így közel 50 órányi interjú manuálisan kódolt

---

<sup>32</sup> Elemzésem során magam is hangsúlyozottan építék Bourdieu azon írásaira, amelyben hangsúlyos szerepet kap a korlátozott és tömeges szimbolikus termelés mezőinek egymáshoz való viszonya (különösen Bourdieu, 1993: 115–120 és 125–131).

<sup>33</sup> Az esztétikai hierarchiák mezőelméletből kiinduló elemzéseinél a mélyinterjú módszer viszonylag ritkának számít a kultúraszociológia berkein belül, kiváltképp a jazz kontextusában, melynek hangsúlyozására Simone Varriale szociológus hívta fel a figyelmem, amit ezúton is köszönök neki.

transzkripcióját készítettem el, eltérő zenei irányzatot képviselő, generációt és származást tekintve is különböző jazz-zenészekkel. A 27 interjú közül kettőt 2–3 fős minifókuszcsoportban valósítottam meg. A legfiatalabb interjúalany 19 éves, a legidősebb 60 éves volt, az interjúk többségét 25 és 45 éves hangszeres zenészekkel végeztem. A módszertani fejezetben a reflexíven kezelt erősen maszkulin minta jellegéről további, részletező megjegyzéseket teszek és kifejtem, mely szempontok szerint kódoltam az átiratokat. A mező fontosabb relációit és az abban működő különböző tőkéket, más később kifejtett szempontok mellett, olyan *feltáró* kérdések hétköznapi megfogalmazásával igyekeztem megragadni, mint:

- Kik tartoznak a jazz-szcénába? Milyen szempontok szerint? Mi a szerepe ebben a Zeneakadémiának/ konzi(k)nak?
- Milyen „belépési adó”<sup>34</sup> – technikai és esztétikai elvek, képességek és készségek stb. – mentén definiálódik a jazz-zenész?
- Vannak-e különbségek a különböző generációhoz, etnikumhoz és stílusokhoz tartozó zenészek közt abban, mit tekintenek legitim jazz-zenei praxisnak?
- Milyen képességek tekinthetők tőkének az erőterben?
- Milyen kooperációs mintákat és konfliktusokat észlelnek a szcénában a jazz-zenészek, ez alapján mennyire látják azt fragmentáltnak?
- Különböző csoportok kikkel játszanak és kikkel *nem* játszanak szívesen? Miért?
- Hogyan viszonyulnak kanonikus figurákhoz (Charlie Parkerhez, Miles Davishez stb.) a jazz-zenészek és milyen szempontok alapján interpretálják e referenciákat? Említenek-e kifejezetten „ellenreferenciákat” egyes jazz-zenészek kapcsán?

---

<sup>34</sup> A „belépési adó” kifejezés alatt Wessely Annát (2012: 67) idézve a következőt értem: „*a mezőspecifikus ismeretek és kompetenciák megszerzésének költsége –, amit az egyének többnyire (legalább felsőfokú) képzésük költségeinek formájában rónak le*”. Noha egy korábbi, 2005-ös cikkében a „belépési költség”, vagy „jogcím” kifejezést preferálja, legalábbis Bourdieu (2005) Collège de France-ban tartott 2000–2001. évi előadás-sorozatának magyar verziója kapcsán a anyag fordítások egyik példajaként említi a *droit d'entrée* „belépési adónak” történő fordítását (Wessely, 2005: 230). Később már használja a kifejezést, jóllehet annak fent is olvasható magyarázata előtt, először idézőjelben (Wessely, 2012: 67). Az értekezés során e kifejezést én is idézőjel nélkül használom, a később részletesen bemutatott mezőelmélet fogalmi hálójának ismeretében ugyanis egyértelmű, hogy a mezőkonstrukció kontextusának megfelelően „belépési költségnek” is fordítható (az angolban az „entrance fee” a bevett használat) „belépési adó” mire is utal.

A mélyinterjúkat önreflexív terepmegfigyelések, informális beszélgetések és egy illusztratív kérdőíves kutatás (N= 37) egészítette ki. A kérdőíveket az Etűd Konzervatóriumban és a Liszt Ferenc Zeneakadémia Jazz Tanszékén töltöttem ki<sup>35</sup> fiatal jazz-zenészekkel, és Ser Ádámmal közösen elemeztem (Havas és Ser, 2017). A kvantitatív rész azonban csupán kiegészítése a főként félig-strukturált interjúk elemzésére építő kutatásnak, mely az interjúvázlatban szereplő kérdésfelvetéseket árnyalta. A lekérdezések során fontosnak tartottam jelen lenni a képzőhelyeken, így az esetlegesen felmerülő kérdésekre egyrészt helyben tudtam válaszolni, segíteni a kitöltőt, illetve így meggyőződhettem róla, hogy az osztályok ahol a kitöltés zajlott valóban kitöltik azokat.

A terepmegfigyeléseket jazz klubokban (pl. Budapest Jazz Klub, Opus Jazz Klub), élő jazz-zenét rendszeresen programon tartó kávéházakban és különböző bárokban végeztem. Az egy időben a Hadik, Központ és Magvető kávézókban jazz koncerteket szervező, számos jazz zenésszel már jóval a kutatás megkezdése előtt baráti ill. jó viszonyt ápoló kutatói pozíciómat, a bennfentesség folyamatának mérföldöveit is e fejezet során részletezem önreflexív módon. A tengernyi informális beszélgetésről és különböző, (főleg zenészek közti interakciókat érintő) résztvevő megfigyeléseimről terepnaplót vezettem: a mellékletben közölt interjúvázlat kérdéseit tehát folyamatosan megkérdőjeleztem, illusztráltam, vagy alátámasztottam etnográfiai tapasztalataimmal. Kutatásom jó példája továbbá a magyarul „megalapozott” és „alapozott elméletnek” is fordított (Kucsera, 2008) „grounded theory” módszerének (Glaser és Strauss, 1967; Glaser, 1992), mely a bejövő adatok és elmélet folyamatos reflexióval kísért összevetését hangsúlyozza, vagyis kutatási kérdéseim az évek során, amit a magyar jazzszénában töltöttem folyamatosan finomodtak, a tapasztalataimat újra és újra beépítettem a soron következő interjúkba és megfigyelésekbe.

A doktori disszertáció empirikus részeit a 4. és 5. fejezetekben kifejtett elemzések adják. A *Különbségtételek rendszere a mainstream – free jazz distinkcióban* című 4. fejezetben a műfajon belüli distinkciók és rétegződés összefüggéseinek esztétikai, tradícióértelmezéssel és meghatározott esztétikai pozíciókhoz kötött megélhetési stratégiáival kapcsolatos szempontjait elemzem, ahol a free és mainstream jazz különbségtétel (distinkció) alapvető, strukturális fontosságú tényezőnek bizonyult. Az interjúelemzések során a fejezetben a mellett sorakoztatok fel érveket, hogy a „tisztá” free és mainstream pólusok jól rekonstruálható oppozíciós rendszerré állnak össze (lásd az 1. táblázat oppozíciós párjait), melyek alapvetően meghatározzák az esztétikai praxisokat és a

---

<sup>35</sup> Amiért köszönet illeti Binder Károly, Friedrich Károly és Pánczky András tanár urakat.

presztízsszerzés alapelveit. A fejezetben elemeztem pl. a különböző pozíciók jazz-tradícióhoz való viszonyát, rekonstruáltam kiket tekintenek referenciának a magyar és a nemzetközi jazzvilágból, milyen szempontok alapján, majd a tradícióértelmezésekhez kapcsolódó praxisokat kondicionáló osztályozási elveket és racionalizálási stratégiákat vizsgáltam. E fejezetben csak érintettem a legalább az 1970-es évekre visszavezethető, akkor már (fesztiválokban, szaklapokban, koncerthelyek formájában stb.) *intézményesedett különbségtétel* strukturális-történeti alapjának kérdéskörét, nevezetesen a free és mainstream jazz szélesebb társadalmi és etnikai meghatározottságát, vagy finomabb – és elemzéseim során főleg ezt használok – szóhasználat: *kondicionáltságot*. A jóval etnografikusabb 5. fejezetben árnyalom majd tovább az itt megfogalmazott egyik fő *hipotézist*, mely szerint a – főként cigányzenész családból – származó roma jazz-zenészek mainstream jazz-szel kapcsolatos esztétikai dogmatizmusa a társadalmi erőterben való legitimációval, és a történetileg kondicionált, esztétikai praxisok generáló elveként tételezett *zenei habitusokkal* van összefüggésben. A cigányzenész felmenőkkel rendelkező, de már (mainstream) jazzt játszó magyarcigány zenészek számára a magas kultúra asszociációval rendelkező jazz-zene a társadalmi integráció egyik meghatározó kulturális aspektusa.

A különböző pozíciókat elfoglaló zenészek fontosabb referenciáinak és jazzkánon-interpretációjának kvalitatív elemzése alapján továbbá kísérletet teszek az alapvető fontosságúnak tételezett jelenség, a *szimultán esztétikai hierarchia* államszocializmusra visszanyúló történeti-strukturális alapjának megragadására is. E hosszabb fejezet záró részében a *kreatív munkavállalóknak* tételezett free és mainstream jazz pozíciók megélhetési stratégiáiban való eltéréseit és összefüggéseit is vizsgálom, vagyis azt, hogy a heteronómia és autonómia strukturáló elvei milyen stratégiákban jelennek meg – már nem a szimbolikus distinkciók és esztétikai referenciák, illetve zenei „szekták”, vagy táborok létrejöttében –, hanem a megélhetéshez szükséges praxisok szintjén. E módszer a fent bemutatott munkaszociológiai kutatásokhoz (Umney és Ketsos 2013, 2015) képest annyiban újdonság, hogy a megélhetési stratégiákat a hierarchizált viszonyrendszer és szimbolikus különbségtételek kontextusában értelmezi: tehát a mezőnek tételezett jazzszcéna viszonyrendszereinek szerkezetéből indul ki. Továbbá, mintegy illusztrációképpen itt közlöm a kérdőíves kutatás eredményeit is.

Végül, *A kortárs jazz esztétikai és etnikai konstrukciói: „cigány jazz” és zenei habitus* című 5. fejezetben, az etnikumhoz köthető jelentéssel bíró megkülönböztető sajátosságok diszpozicionális elemeit (értékelési, észlelési és kognitív sémáit) a bourdieu-i habitusfogalom nyomán alkotott *zeneihabitus*-koncepcióval (Rimmer, 2012) vizsgálom,

különös tekintettel a zenei szocializáció, rokonság, életstílus és az esztétikai distinkciók szempontjaira. Noha a foglalkozással definiált társadalmi csoport, a „zenész cigányság” fontos szerepet tölt be a populáris zene fejlődésében Magyarországon, a szociológia módszereivel idáig nem elemezték e dominált etnikum domináns (urbánus, többnyire „magyarcigány” jazz-zenész) frakciójának kulturális legitimitások hierarchiájában betöltött pozícióját a kortárs jazz szemszögéből. A sűrű leírásokban, interjúelemzésben és számos egyéb forrás – videók, interjúk, de CD borítók és számcímek szimbolikájának – interpretációjában gazdag alfejezetekben, a következő *hipotéziseket* is megpróbálom árnyalni:

- A cigányzenészek számára a jazz olyan terep – szemben a többnyire a többségi társadalom közép és felső rétegeiből rekrutálódó ügyvédi, vagy orvosi pályákkal (Gáti 2010) – ahol a zenéből élés generációs tradíciója biztosította zenei diszpozíciók és kompetenciák átörökítése folytán, *nem csupán kompetitív viszonyba kerülnek a többségi társadalom tagjaival, de föléljük is tudnak kerekedni.*
- Továbbá, a „cigány jazz” esztétikai és etnikai konstrukcióinak vizsgálata során arra kérdésre keresem a választ, hogy a jazz-szel összefüggő esztétikai kérdések mennyiben etnicizáltak Magyarországon, valamint mennyire tekinthető „tőkének” a származás a jazz kontextusában.

Elemzésen egyik fő következtetése szerint, a mainstream és free jazz distinkció kontextusában a zenei praxisokat és jelentéssel bíró hierarchizáló különbségtételeket generáló zenei habitus a cigány származású jazz-zenészek körében a rokonság közvetítette, zenei szocializáció során kondicionált zenei „anti-intellektualizmusban” ragadható meg, – szemben az autonóm művész ethoszát hangsúlyozó, tudós referenciákra építő „intellektualizáló” praxisokkal és (ön)értelmezésekkel.<sup>36</sup> Ezen felül habitusvariációkat is megkülönböztettek az öndefiníció során a *vérvonalat* és *genetikát* (!) hangsúlyozó, a zenei készségeket „doxikus tapasztalatként” megélő „fanatikus” jazz-zenészek<sup>37</sup> és a cigány jazz-

---

<sup>36</sup> Ehhez lásd pl. a „fanatikus”, professzionista jazz-zenész és a zenei szempontokon túlmutató „autonóm művész ethoszának” ellentétét 4. fejezetben.

<sup>37</sup> „Fanatikus” alatt, ahogy a későbbi elemzésemből részletesebben kiderül (5. fejezet) a jazz köré szervezett életstílust értik.

zenészek eme „arisztokratikusnak” tételezett csoportjának „zenei rasszizmusától” (sic!) távolságot tartó szélsőséges cigány származású jazz-zenész pozíciók, illetve csoportok között. Mindkét empirikus fejezet során igyekszem hangsúlyozni, hogy az értekezés során megkülönböztetett különbségtételek hierarchizáló rendszerének különböző aspektusai nem egy merev és zárt erőter szerkezetének képét festik le, de egy dinamikus erőteret és „relációrendszert”, ahol a presztízs- és pozíciószerzések a 4. és 5. fejezetekben kifejtett dimenzióin túl átjárások is lehetségesek. Mindazonáltal, a disszertáció során a mellett (is) érvelek, hogy a mélyinterjúkból, illetve megfigyelésekből rekonstruált „szélső pólusok” megfelelő analitikus eszköznek bizonyulnak a mező szerkezetének szociológiai megragadásához.

Az elemzésből a fenti kutatási szempontokon és kérdéseken túl a kortárs budapesti szcéna szerkezeti sajátosságai mellett fontos – további kutatásokat igénylő – háttértényezőként kirajzolódnak a jazz klasszikus zenéhez képesti alárendelt státuszával összefüggő intézményes aspektusok, valamint a jazz legitimitás-küzdelmei a kortárs kulturális erőterben.

## 1.5. Összefoglalás

A *bevezető* fejezetben először a jazztanulmányok nézőpontja felől közelítettem a kortárs jazzszcéna rétegződését vizsgáló, főként kultúraszociológiai referenciákra támaszkodó „kvázi-etnográfiai” kutatásomhoz. Fontosnak tartottam hangsúlyozni, hogy a nagy presztízzsel bíró egyetemeken oktató, kb. 70 éve létező és intézményesült diszciplína a jazzre mint zenén túlmutató kulturális gyakorlatra tekint, melynek tanulmányozása – szemben pl. a zenetudományi nézőpontokkal – számos etnikummal, rasszal, kultúrpolitikával, zeneiparral és általánosabb kulturális distinkciókkal összefüggésekre mutat rá. A „jazztudós” (*jazz scholar*) valójában egy történet-, társadalom- és kultúratudományok módszertani és elméleti megközelítéséből táplálkozó, a műfajjal önreflexív viszonyban lévő kutató, aki a jazzen keresztül igyekszik megragadni különböző, a fenti területekkel összefüggő kérdéseket és jelenségeket. A kutatás során képviselt elméletileg orientált szociológiai kutatás nézőpontjával a jazztanulmányok megközelítése annyiban analóg, amennyiben meggyőződésem szerint a társadalmi-kulturális jelentőségéhez képest meglehetősen alulkutatott magyar jazz műfajon túlmutató összefüggéseit és relevanciáit hangsúlyozza.

Magyarországon egészen az utóbbi évek néhány jelentékeny kezdeményezéséig<sup>38</sup> nem alakult ki tudományos diskurzus a műfaj jelentőségéről, ahogy jóval magasabb legitimitással bíró, nemzetközileg is méltán világhírű komolyzenéről sem készülnek (zene)szociológiai kutatások, kortárs irodalomszociológiai, vagy átfogóbb művészetszociológiai kutatásokról nem is beszélve.<sup>39</sup> Azt nem tudom, hogy a szociológia állítólagos hármass válságával (Szelényi, 2016), a közgazdaság és racionális döntés-elméletének kolonizáló tendenciáival való igazodással (Hadas, 1998), pályázat- és forráselosztással (Somlai, 2001), a politikai és gazdasági erőtereknek való kitettségével, a történetileg kondicionált „paradigmafüggéssel” – paradigmavaksággal? – (Hadas, 1992), vagy a közép-európai szociológia kognitív esélyének esetleges „elszalasztásával” (Wessely és Csepeli, 1992) van összefüggésben, de a művészet- és kultúraszociológia viszonylag marginális pozíciót tölt be a magyar tudományos erőterben. Annyi legalábbis bizonyosnak tűnik, hogy más nemzetek (amerikai, brit, német, francia stb.) szociológiájával ellentétben, a magyar (társadalom)tudományosság nem „emésztette meg és dolgozta újra” (Prior et al., 2017: 4–5) a kutatásom számára referenciaértékű, a nemzetközi (kultúra)szociológiában nagy presztízsű, „mainstream-nek” számító mezőelméletet.<sup>40</sup> Ebből kifolyólag a lokális specifikumra, sajátos történeti fejlődésből fakadó társadalmi-kulturális kontextusokra, valamint a szociológia művelésének nemzeti hagyományaira a kutatói praxis során reflektáló „magyar Bourdieu-ről” nem beszélhetünk, ahogy ezt tehetjük pl. Anglia, Németország vagy az USA esetében. A mélyinterjúkra és etnográfiai módszerekre támaszkodó kutatásom, erre a „magyar Bourdieu” létrehozására és a „mezőelemzés” (*field analysis*) emancipációjára irányuló hiánypótló hozzájárulásnak is tekinthető, – reményeim szerint legalábbis.

---

<sup>38</sup> Ezek közé tartoznak a már említett *Americana e-journal* és *Replika* tematikus különszámok, a *Made in Hungary* Routlegde kötet (Barna és Tófalvy, 2017) stb.

<sup>39</sup> A diszciplínáról széles ecsetvonásokkal festett borús képet meglátásom szerint jól illusztrálja Wessely Anna beszámolójának itt kiragadott rövid részlete egy az ELTE TÁTK és TÁRKI szervezésében 2008/2009-ben megvalósított kutatásról (*A kortárs magyar művészet társadalomszerkezete*): „*Ha ma lenne pénzügyi lehetőség empirikus művészetszociológiai kutatásra, akkor azt a kutatást folytatnám, bővíteném ki, amelyet...*” (Wessely, 2012: 65).”

<sup>40</sup> Sőt, mintha Bourdieu kapcsán a „tárgydekonstrukció” hamarabb menne végbe (lásd pl. Hadas, 2002, 2015), mint a tárgy- vagy témakonstrukció, ha csak az empirikus kutatásokat vesszük alapul. A mezőelmélettel is kacérkodó munkák ezt legalább annyira látszanak alátámasztani, mint a munkák hiánya, illetve egyes magyar fordítások egyébként a disszertációban is tárgyalt komoly hiányosságai. lásd Hadas (2002) és Wessely (2005).

## 2. ELMÉLETI HÁTTÉR

### 2.1. A magyar jazzszíntér konceptualizálása: versengő koncepciók<sup>41</sup>

Varriale (2014: 50) zene és társadalom kapcsolatának három olyan dimenzióját különíti el, amelyek a kortárs zeneszociológiai irányzatokban is megjelennek. E három „dimenzió” a (1) zene esztétikai autonómiájával és társadalmi cselekvést befolyásoló képességével, a (2) zene társadalmi különbségekbe való beágyazottságával, (3) valamint a zene globális

---

<sup>41</sup> Az *elméleti fejezet* legelején kénytelen vagyok egy hosszabb lábjegyzetben *A művészet szabályainak* (Bourdieu, 2013 [1992]) angol (1996) és magyar (2013) fordításaival kapcsolatos néhány orientáló megjegyzést tenni. Az értekezésem szempontjából a *Kulturális termelés mezője* (Bourdieu, 1993) mellett alappreferenciaként szolgáló művet először angolul Susan Emanuel fordításában olvastam. E fordítás minőségéről, felhasználhatóságáról egyrészt Hadas Miklós konzulenssemmel folytatott megbeszélések, másrészt a szakma által hitelesnek tekintett Ádám Péter- és Léderer Pál-féle korábbi Bourdieu-fordítások alapján győződhettem meg „*amelyek nyomán Bourdieu terminusai meghonosodtak a magyar szaknyelvben*” (Wessely, 2005: 229). A magyar verzió 2013-ban jelent meg Seregi Tamás fordításában, aki a fordítás kéziratát röviddel megjelenés előtt maga bocsájtotta rendelkezésemre, amit ezúton is hálásan köszönök neki. A doktori értekezés során itt részletezett okoknál fogva egyes szósz szerinti magyar idézetnél a Seregi-féle fordításra támaszkodom, egyébként következetesen az angol 1996-os verziót használom. Bizonytalan franciatudásom folytán az eredeti fordítására nem vállalkozhattam, az angolra fordított verzió az értekezés fejezetei szempontjából fontos, egyes hosszabb passzusait pedig nem állt szándékomban úgy lefordítani, hogy már létezik magyar fordítás, amely azonban – amennyire meg tudom ítélni – kevésbé érzékeny a bourdieu-i szociológia nyelvezetének finomságaira, illetve a fogalmi hálót meghonosító és alkalmazó társadalomtudósok (pl. Ádám Péter, Léderer Pál, Ferge Zsuzsa, Wessely Anna, Hadas Miklós, Babarczy Eszter, vagy Fáber Ágoston) fordítói-szerkesztői és/vagy szerzői munkássága nyomán létrejövő magyar szociológiai diskurzusra. A diszpozíció terminus „*hangoltságnak*” (pl. 2013: 146), a tiszta termelés pólusa „*tiszta alkotás pólusának*” (2013: 141), vagy a differenciálás „*megkülönböztetésnek*” (2013: 143) fordítása ilyen példák, nem beszélve a magyar szakirodalomban általában tömegtermelésként vagy tömeges termelésként bevett „*nagytermelés*” fordítói megoldásról (ami egyébként megfelel a „*grande production*” eredeti franciának). A szemiotikai zűrzavart kerülendő, megfelelő franciatudás hiányában a hosszabb szósz szerinti idézeteknél a Seregi-féle verziót használom lábjegyzetekben jelezve az esetleges módosításokat. Az angol verzió egyes részeinek fordítását azért sem közlöm minden esetben saját fordításomban, mert a transzdiszciplináris, terminusokban tobzódó, többszörösen összetett és bővített mondatokkal operáló bourdieu-i nyelvezet fordítása során akkor is a gyakorlott – többek közt Sartre *Lét és a semmi* c. művét is lefordító! – Seregi magyar fordítását venném alapul, ha az irodalomtudományi és esztétika-filozófiai háttérrel bíró fordító egyes megoldásai nem is adják vissza a bourdieu-i paradigma lényegét a mű kontextusában. A fordítással kapcsolatos egyes megjegyzéseimről ugyan igyekeztem kikérni (pl. már Bourdieu-t fordító) szakértők véleményét, ami nem sikerült minden esetben. Az esetleges értelmezési hibákért ettől függetlenül maximálisan vállalom a felelősséget. Az angol verzió saját fordításainál az eredeti szöveget lábjegyzetben közlöm a könnyebb összehasonlítás kedvéért.



terjesztésével függ össze, mely irányzatok közt persze számos átfedés is tapasztalható a kutatások orientációjától függően (Marshall, 2011). A „mezővel” párhuzamosan az „erőtér”, „szcena” és „színtér” fogalmait is alkalmazom elemzésem során, mely leginkább a második típusba, vagyis a (szimbolikus, gazdasági stb.) különbségtételekkel kapcsolatos megközelítések közé sorolható.<sup>42</sup> Ez utóbbin belül is megkülönböztethetünk műfajok közötti, társadalmi egyenlőtlenségekkel összefüggő státuszküzdelmekre (Lopes, 2002) koncentráló, és egyes *műfajokon belüli* variációkat (*intra-genre variations*) előtérbe helyező kutatásokat (Rimmer, 2012). E fenti két kategória közül kutatásom az utóbbiba esik, mivel a műfajon belüli distinkciókat igyekszem feltárni, mi több, modellszerűen bemutatni a kortárs jazzszíntér hierarchizált viszonyrendszerében. Az elméleti fejezetben a DiMaggio és Becker nevével fémjelzett institucionalista és interakcionista megközelítéseket (Maanen, 2009), Bourdieu homológia-tézisének kritikáit (Peterson, 1992, Peterson és Simkus, 1992; Lamont, 1992), az erről kialakult diskurzust (Peterson, 2005; Atkinson, 2011), valamint a – magyarázó változóként tételezett – zene társadalmi mozgalmakban betöltött szerepéről szóló irodalmakat (pl. Frith, 1996) nem tekintem át részletesen.<sup>43</sup>

Egy zenei stílushoz köthető kulturális közösség elemzésére számos, a különböző társadalomtudományokban gyökeret vert fogalom áll rendelkezésre. Az elemző helyzetét nem könnyíti meg, hogy a rendelkezésre álló versengő koncepciók (Hesmondhalgh, 2005) széles tárházán kívül (szubkultúra, mező, ifjúsági kultúra, neotörzs, szcena, művészeti világ, miliő stb.)<sup>44</sup> sok esetben egy adott fogalom alatt a kutatások különböző (etnikai, kisebbségi, kulturális) csoportokat értenek (Kacsuk, 2005). A fő elméleti referenciaként hivatkozott *mezőelemzés* melletti elköteleződést a fenti koncepciókhoz köthető kutatási irányzatok mérlegelése előzte meg. A kutatás szempontjából fontos kérdésként merült fel a kultúraszociológiában jelentős tradícióval bíró „mező”, „művészeti világ”, „szcena”<sup>45</sup> és

---

<sup>42</sup> Lásd pl. Rimmer (2012), Lopes (2000) vagy Varriale (2015).

<sup>43</sup> Lásd 2.5. fejezet vonatkozó részeit a homológia-tézis (kvalitatív) kritikáiról és a mikroszociológiai megközelítésekről (Hennion, 2007; DeNora, 2010).

<sup>44</sup> A chicagói iskoláig visszanyúló szubkultúra-elméletekről lásd Kacsuk (2005), Cohen (1972) írásait vagy a Gelder és Thornton (1997) szerkesztette tanulmánykötetet. A mező, művészeti világ, szcena, neotörzs és ifjúsági kultúra szociológiai koncepcióiról sorrendben lásd Bourdieu (1993, 2003, [1972]), Becker (1982), Straw (1991), Bennett (1999) és Bennett és Hodkinson (2012).

<sup>45</sup> A szcénakoncepció a populáriszene-kutatás diszciplínájában (is) is kulcsfogalom. A zenét különböző szempontok szerint kutató különböző (al)diszciplínák (pl. zeneszociológia, kultúraszociológia, etnomuzikológia stb.) között a határ sokszor elmosódik.

„szubkultúra” terminusainak alkalmazhatósága. Az interjúk kutatás előrehaladott szakaszában, mikor elegendő belső információ állt rendelkezésre a budapesti jazzélet stílusok és generációk szerinti szegmentálódásáról, már tudatosult, hogy leginkább az első három kerül az érdeklődés fókuszába, főként azért, mert a szubkultúra-fogalom kultúraszociológiai konnotációi (Thornton, 1995; Bennett, 2000; Kacsuk, 2005) kevésbé ragadják meg a vizsgált közösség interjúiban markánsan megjelenő belső fragmentáltságát és a színtér határának elmosódását. Az elemzések során alkalmazott elméleti koncepciók kritikai kiválasztását megfigyelések és interjúk előzték meg. A számos elmélet és megközelítés közül főleg azokat említem az elméleti fejezetben, melyek a budapesti jazzszcéna konceptualizálásához és kutatási kérdések szempontjából kifejezetten fontosak voltak.

## 2. 2. Szcéna- és szubkulturakutatások

Lássuk először a szubkultúra fogalma kapcsán felmerülő néhány fontosabb megfontolást. A birminghami Kortárs Kritikai Kulturakutatói Központ<sup>46</sup> kapcsolódó, mára kanonizált szerzők (Cohen, 1972; Hall és Jefferson, 1975; Hebdige, 1979) az általuk vizsgált (mod, motoros, punk, teddy boy stb.) szubkulturák viszonyait szélesebb hierarchizált osztálykonfliktusok színrevitelének tekintették (Ritzer és Smart, 2003; Ritzer, 2010).<sup>47</sup> A munkásosztály oktatásában személyesen is résztvevő Richard Hoggart és Raymond Williams „alapítóatyák” a kritikai kulturakutatásban (*cultural studies*) a társadalmi változás egyik instrumentumát látták, mely az első közt tételezte legitim kutatási témának az ifjúság kultúráját és vizsgálta a médiaapparátus szerepét a hatalmi viszonyok fenntartásában és újratermelésében. Az ifjúsági szubkulturákat többnyire ellenhegemón mozgalmakként értelmezték, mely a domináns osztályokat kiszolgáló, az elnyomó viszonyokba való viszonylagos *beleegyezést* fenntartó mediatisált kultúriparral szemben osztályalapon pozícionálta magát. A Frankfurti Iskola „passzív közönség-koncepciójával”,<sup>48</sup> valamint a

---

<sup>46</sup> A Központot (Center for Contemporary Cultural Studies – CCCS) Richard Hoggart hozta létre 1964-ben.

<sup>47</sup> A CCCS-hez kapcsolódó (szubkultúra)kutatói irányzatokról Ritzer és Smart (2003) mellett Kacsuk (2005) is átfogó összefoglalást nyújt, tárgyalva a fogalomhoz köthető kritikai és alternatív megközelítéseket.

<sup>48</sup> Adorno tömegkultúra-kritikáját jól illusztrálja a következő idézet „*a tömegkultúra hamis szükségletek ébreszt, fogyasztói pedig kábítószerfüggők módjára habzsolják önnön szellemi leépülésük szerét*” (idézi Wessely, 2003: 17), de más „tömegműfajt”, így az akkori jazzt sem kímélő írásaiból is bőven idézhetnénk (pl. Adorno, 1978).

tömegkultúra differenciálatlan, emancipációs potenciállal nem rendelkező homogén – sokszor elitista – elképzéseivel szakítva, a kulturális gyakorlatok ideológiai, etnikai, később társadalmi nemekkel és szexuális orientációkkal összefüggő reprezentációk kritikai olvasatát kínálták (Ritzer és Smart, 2013). Hebdige (1979) *Subculture: The Meaning of Style* [Szubkultúra. A stílus jelentése] című műve jelen kutatás szempontjából annyiban fontos referencia, hogy az egyes szubkultúrák etnográfiai elemzésénél, az etnikai dimenzió mellett külön hangsúlyt fektet a közösségek tagjainak külső reprezentációira, a megjelenésre, valamint a viseletek szimbolikus jelentéstartalmaira is.<sup>49</sup> A jazzszíntér relációinak feltérképezése során is fontos szempontként szerepel az egyes pozíciók pl. nyelvi reprezentációinak vizsgálata, ugyanis ezek a kódrendszerek a mező különböző pozíciói közti distinkciók és jelentéssel bíró kulturális gyakorlatok meghatározó aspektusai.

A '90-es évek európai kultúrakutatásának új hullámához tartozó Sarah Thornton (1995) elméleti újításairól érdemes még szót ejteni, hiszen a *Club Cultures* [Klubkultúrák] innovatív megközelítése alapvetően a jelen kutatás szempontjából is meghatározó bourdieui fogalmi rendszerbe illeszkedik. A mű szerzője Bourdieu tőkefogalmát (1999 [1986]) emeli át a klubkultúrák területére, hangsúlyozva a belső különbségtételrendszerek és hierarchiák (centrum-periféria viszonyok) szerepét egy adott (szub)kulturális közegben. A szubkulturális tőke fogalma a kutató pozícióját tekintve is markánsan felmerül, ahogy később kifejtem, a több mint három éve tartó kutatás során a szcéná attitűdjei, az interjút készítő belső tudása, el- és felismertsége „szubkulturális tőkéje” fontos belépési adónak bizonyult a szcénán belüli csoportokhoz.

A szcénát mint teoretikusan megalapozott koncepciót először Straw (1991) alkalmazta koncepciózus módon a társadalom- és kultúratudomány területén.<sup>50</sup> Azóta a fogalom a populáriszene-kutatás, (kultúra)szociológia és ifjúsági kultúrával foglalkozó kutatások bevett elméleti koncepciójának számít (Bennett, 2004), melyet – Bennett és Peterson (2004) tipizálását alkalmazva – lokális, transzlokális és virtuális kontextusok széles skáláján alkalmaznak. A szcénát megelőzően a „közösség” (*musical community*), művészeti világ (*artworld*) és szubkultúra fogalmakat alkalmazták a zenei közösségek és a társadalmi élet kapcsolatainak értelmezésére (Bennett, 2004), fogalmanként más-más szempontokat

---

<sup>49</sup> Hebdige olyan referenciákkal támasztja a kritikai kultúrakutatás marxista, strukturalista szemléletű birminghami tradícióját, mint Eco és Barthes (lásd a kötet magyarul megjelent részletét: Hebdige (1995, [1979])).

<sup>50</sup> Shanks pl. használja a fogalmat a rock 'n' roll közösséggel kapcsolatos elemzésében (1988), melyre a fogalmat szélesebb tudományos körben megalapozó Straw is hivatkozik (1991: 373).

hangsúlyozva (Frith, 1981; Weinstein, 2000). A térben viszonylag lehatárolt „in situ” gyakorlatokra fókuszáló „közösség” szaknyelvből meglehetősen kikopott fogalmával ellentétben a szcena inkább a különböző irányzatokhoz köthető közös szimbolikus, nyelvi, kulturális és ideológiai szempontokat hangsúlyozza, eleinte lokális urbánus kontextusokban (pl. Cohen, 1991). A szcena alapvetően egy fenomenológiai koncepció,<sup>51</sup> mivel egy-egy zenei stílushoz tartozó széleskörű jelenségegyüttest ír le: Kik hallgatják az adott zenét? Milyen társadalmi összetételű csoportok járnak koncertekre? Van-e közös nyelvhasználat, a szcénára jellemző szleng? Milyen kulturális szokások köthetők a szcénához? Mennyire különül el az adott szcena (és milyen szempontok mentén kapcsolódik) más zenei szcénákhoz? Van-e átfedés az egyes szcénák közt? Túl a lokális szcénákon, pl. „philadelphiai rave szcena” (Anderson, 2009), a nemzeteken átívelő közös kulturális kódrendszert használók laza közösségeit a rajongói kultúra (*fandom*) ernyője fogja össze. Jóllehet a szcénakoncepció a késő modern társadalmak zenei színtereinek nemi, etnikai, politikai és társadalmi sokszínűségét adekvátan leíró fogalom, a társadalmi egyenlőtlenségekből fakadó *konfliktusok* hatalmi dimenzióit kevésbé veszi figyelembe (Varriale, 2014). A két koncepció közti alapvető különbség az, hogy míg a szubkultúra feltételez egy mainstream kultúrát – érvel Straw (1991) nyomán Bennett és Peterson (2004) –,mellyel szemben a szubkultúra tagjai megkülönböztetik magukat, addig a szcena koncepciója a kollektív jelentéskonstrukció közösségalkotó szempontjait helyezi előtérbe, jellemzően mikroszociológiai és etnográfiai elemzések során.

A fenti kötet szerzőivel egyetértésben a szcénát a bourdieu-i mezőfogalommal (1993, 1996) és a Becker által meghonosított művészeti világ (Becker, 1982) koncepciójával összeegyeztethető elméleti keretnek tekintem, mert a fogalom egy zenei stílus körüli, adott (földrajzi vagy virtuális) térben vegyes összetételű társadalmi csoportok tagjainak kulturális gyakorlataira utal, akik valamilyen módon azonosulnak a zene közvetítette kulturális kódokkal, szokásokkal, esetleg politikai-ideológiai nézetekkel (Bennett, 2004). A kutatási orientációtól függően, a budapesti jazzszíntér egy olyan globális szcena részeként is értelmezhető, melyet a számos irányzatot és leágazást egyesítő zenei műfajhoz köthető egyének laza közössége (rajongók, közönség, jazz-zenészek, a zeneiparban dolgozó

---

<sup>51</sup> Wessely Anna szóbeli közlése nyomán.

szakemberek, kritikusok, kiadók stb.) alkot,<sup>52</sup> akik számára a homogénnek tekintett mainstream kultúrával *szemben* történő explicit meghatározottság nem kulcsfontosságú kollektív identifikációs elem. Noha a szcéna- és szubkultúra-koncepciókkal az irányzatok és műfajok köré szerveződő közösségek fontos jellemzői ragadhatók meg, a *mezőkonstrukció* komplexebb modellt kínál a szimbolikus különbségtételrendszerek életstílusokkal és társadalmi egyenlőtlenségekkel összefüggő reprodukciós logikájának megragadásához. Ebből kifolyólag az empirikus elemzés során a mezőelméletből, valamint az azt kvalitatív módszerrel alkalmazó kultúraszociológiai trendekből indulok ki (lásd pl. Varriale, 2015; Rimmer, 2012; Atkinson, 2011 etc.). Összefoglalva: míg a szcéna fenomenológiai koncepció, addig a „mező” analitikus konstrukció, mely a társadalmi jelenségek és kulturális gyakorlatok *modellezését* teszi lehetővé. A dolgozat empirikus fejezeteinek célja pedig a kortárs jazz-zenei mező hierarchizált viszonyrendszerének modellszintű megragadása.

### 2.3. Művészeti világ és mező

Becker és Bourdieu munkásságában (számos megkerülhetetlen eltérés ellenére is) közös, hogy szociológusként mindketten a maguk módján szakítottak a műalkotás idealizálásának, „földfelettségének” karizmatikus ideológiájával (Grazian, 2008; Prior, 2011) – bár merőben eltérő módon és más hagyományokból kiindulva.<sup>53</sup> Sarkosan fogalmazva, míg Bourdieu-nél (pl. Becker kritikái szerint) az individuum cselekedetei „misztikus” erőhatások mechanikus következményei, addig Beckernél kvantifikálható, kooperációra épülő kapcsolathálók eredője a műalkotás. Ahogy Prior (2011: 123) kifejti, Beckernél a kreativitást felváltja a „munka”, a művészi inspirációt a „konvenciók” és a kollektív szakmai szabályokra épülő munkakapcsolatok. Becker (1974) a közvetítő láthatatlan személy(ek) kooperációra épülő kollektív gyakorlatait hangsúlyozza, melyek lehetővé teszik az alkotás létrejöttét. A kooperációs hálók és láncok szerepének egyik legátütőbb metaforája a hollywoodi filmipar. A kooperációra épülő összművészet gyakorlata során a művészeti érték létrehozása nem (csak) a rendezőnek köszönhető, de – mint az Becker szerint az *Óz, a csodák csodája* című film készítése kapcsán kiderül – egy bizonyos döntő dramaturgiai ötlet a film zenéjéért

---

<sup>52</sup> A „jazz-zenész” kifejezés konzekvens használata az értekezés során – szemben a tánczenész és „hétköznapi zenész” kifejezésekkel (Becker és Faulkner, 2009) – a vizsgált szcéna lokális jellegzetességéből is fakad (lásd 3.1. fejezet).

<sup>53</sup> Lásd Becker interjút a mezőfogalomról (Becker és Pessin, 2006) és Bourdieu explicit kritikáját a beckeri megközelítésről (Bourdieu, 1996: 205).

felelős szakembereknek volt tulajdonítható (Becker, 1982). A *művészeti világ* koncepció alapvetően interakcionista nézőpontot képvisel, és azokat a tényleges kollektív gyakorlatokat, interakciókat, kooperációs mintákat helyezi előtérbe, melyek a műalkotás (koncert, film, irodalmi alkotás stb.) konkrét létrejöttéhez szükségesek. E „próza” megközelítésnek mindenképp előnye, hogy a fogyasztók számára többnyire láthatatlan, háttérben zajló interakciók és intézmények összefonódásaira, a műalkotás létrejötte szempontjából tevékeny apparátus szerepére és a szakmai szocializáció fontosságára felhívja a figyelmet, azonban a koncepció heurisztikus ereje ezzel ki is merül, mert a kooperatív interakciókat tartja a szociológiai elemzés tárgyának a műalkotás létrejöttének szempontjából, figyelmen kívül hagyva az erőtér „objektív” szerkezetét, amelyben az konstituálódik. A *Művészet szabályainak* művészeti világról szóló (egyetlen) passzusát hosszabban idézve:

(...) a *művészetvilág*<sup>54</sup> [kiemelések az eredetiben: H.Á.] fogalma, amely az Egyesült Államokban használatos a szociológiai és a filozófiai mezőben, egy teljesen ellentétes társadalomfilozófiából származik, mint amelyben az Írok Köztársaságának eszméje lakozik, ahogy azt Bayle bemutatja, és visszalépést jelent a mező elméletéhez képest (...). Howard S. Becker abból a feltevésből, hogy „a műalkotások az összes olyan cselekvő összehangolt tevékenységének eredményének foghatók fel, akik együttműködése szükséges ahhoz, hogy a műalkotás az legyen, ami”, arra a következtetésre jut, hogy a vizsgálatnak mindazokra ki kell terjednie, akik hozzájárulnak ehhez az eredményhez, vagyis „azokra, akik kitalálják a művet (...), akik kivitelezik (...), akik a szükséges anyagi eszközöket szolgáltatják (...), és akik a mű közönségét alkotják (...)”. Anélkül, hogy módszeres kifejtésébe bocsátkoznánk, mi a különbség a „művészetvilág” látásmódja és az irodalmi vagy művészeti mező elmélete között, csak annyit jegyeznek meg, hogy az utóbbi nem redukálható egy *populációra*, vagyis bizonyos számú individuális ágensre, akiket egyszerű *interakció*, pontosabban *kooperáció* kapcsolna össze. Ebből a tisztán leíró és felsoroló jellegű taglalásból többek között azok az *objektív viszonyok* maradnak ki, amelyek meghatározó összetevői a mező struktúrájának, és irányítják a változatlanul tartásáért vagy átalakításáért folyó harcokat (Bourdieu, 2013: 225–226).

---

<sup>54</sup> Seregi a bevett használatnak megfelelő beckeri „művészeti világot” fordítja „művészetvilágnak”, mely Danto (1964) koncepciójára utal: Becker művészeti világa szociológiai, Danto művészetvilága művészetfilozófiai fogalom más-más implikációkkal.

Bourdieu megalapozta a posztmarxista szociológiai vizsgálódást zene és társadalom kapcsolatáról (Prior, 2011), főleg a habitus, a mezőelmélet és a kulturális tőke fogalmai révén. Beckerrel együtt a kortárs kultúra- és zeneszociológia legtöbbet idézett szerzői, mert a műalkotásokat társadalmilag meghatározott erőterben, kapcsolathálók kontextusában értelmezik, igaz, mint említettem, meglehetősen eltérő aspektusból. Bourdieu kulturális és művészeti mezőkön elsősorban pozíciók strukturált tereit érti, melyekben a különböző *habitusú* – tudattalanul inkorporált viselkedési, gondolkodási, értékelési és érzékelési sémák rendszerével rendelkező – ágensek a szimbolikus profitok elosztásának monopolizálásáért küzdenek egymással. Amint a következőkben megpróbálom részletesebben is bemutatni, a mező olyan (gazdasági, szimbolikus és legitimációs) harcok és konfliktusok terepe, ahol a legitim művészet definíciójának megalkotása érdekében az ágensek pozíciószerzései az (1) általuk „birtokolt” tőkekombinációkkal (gazdasági, kulturális, szimbolikus, társadalmi), (2) a mező szerkezetével (a többi pozícióval), (3) a külső, politikai és gazdasági erőter strukturáló erejével és az osztályozható és (4) egyben osztályozó praxisokat generáló társadalmilag kondicionált habitusokkal vannak összefüggésben.<sup>55</sup>

A Bourdieu kultúraszociológiájában alapvető mezőfogalomnak (Bourdieu, 1993, 1996) olyan interpretációjával dolgoztam, amely magában foglalja az elmélet fő heurisztikus erejét adó relacionális logikát, egyúttal összeegyeztethető a szcena fentebb kifejtett fogalmával is, mely egy zenei stílus identitás- és közösségformáló erejét hangsúlyozza (Lewis, 1992; Kahn-Harris, 2007). Ez a megközelítés egyúttal megengedő a városi szubkultúra-kutatásokra és antropológiai munkákra jellemző mikroszituációk etnográfiai sűrű leírásának módszerével is. Ugyan a mezőelmélet komplex fogalmi hálójának összeegyeztethetősége a szcena és szubkultúra fogalmaival itt bővebben nem kerül kifejtésre, megjegyzendő, hogy az említett fogalmak szintézisére a populáriszene-kutatásban és zeneszociológiában több példát is találni (Straw, 1991: 385; Kahn-Harris, 2007; Kacsuk, 2015).<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Ez az általam felsorolt négy szempont esetleges, természetesen minél inkább beássuk magunkat a meződinamika alapelveibe (Bourdieu 1993; 1996) különböző, pozíciószerzéseket meghatározó strukturáló erővel bíró szempontokat definiálhatunk (a mező történetét, a „pénz és művészet” oppozícióját, a generációk szerepét, strukturális homológiákat, az egyes almezők differenciálódását stb.).

<sup>56</sup> Lásd pl. Kahn-Harris extrém metálról írt monográfiájának „A szcena és habitus” (*The Scene and Habitus*) című alfejezetét (Kahn-Harris, 2007: 70) vagy Straw (1991: 385) megengedő attitűdjét a mező- és szcenakoncepció alkalmazását illetően.

## 2.4. A mezőelmélet<sup>57</sup>

### 2.4.1. A mezőkonstrukció modelljének váza

A kutatás megvalósítását– operacionalizálási eljárásait, episztemológiai alapvetéseit, a szociológiai tárgy- és témakonstrukciót stb. – alapvetően meghatározó mezőkonstrukció modelljének bemutatása, gondolhatnánk, az egyik leginkább – zenei zsargonnal élve – „kézben lévő” szegmense a doktori értekezésnek. Azonban ez koránt sincs így; a megközelítés sajátosságát tekintve sem jelentéktelen adalék, hogy az empirikus elemzés(ek)e)t követően futok neki annak a fejezetnek, amit a könyvtárnyi Bourdieu-t interpretáló (őt méltató, tagadó, „szociológiai terroristának” bélyegző, árnyaló, esetleg az általa képviselt *reflexív* praxist „gyenge programként” értékelő stb.) kiterjedt szakirodalom ismerete alapján könnyűszerrel meg lehetne írni. A fejezet „munka végére hagyása” részint abból a meggyőződésből fakad, hogy bármily átfogó leírását is adná a mezőelemzés absztrakt alapelveinek egy szerző, az egyáltalán nem volna *elégészes* feltétele a különböző szociológiai hagyományokat „egymás ellen kijátszó” (Wessely, 2005: 224) és szintetizáló, a konstruktivista strukturalizmus skolasztikus kategóriájába sorolt paradigma, vagy, „konceptuális építmény” ihlette érvényes és izgalmas empirikus elemzések létrehozásához.

A bourdieu-i szociológia „*elméletalkotást, az empirikus kutatást és a statisztikai elemzést minden lépésben metodológiai reflexióval ötvöző*” (Wessely, 2005: 218) munkamódszeréből azon szempontokat igyekszem hangsúlyozni, melyek a kvalitatív kutatásom módszerére vonatkozóan alapvető fontosságúak voltak. Tehát inkább pragmatikus-összegző alfejezet írása mellett döntöttem, ahelyett, hogy a különböző szociológiai (durkheim-i, Weberiánus, strukturalista, marxista, fenomenológiai, stb.) irányzatok szintézisére építő bourdieu-i konstruktivista strukturalizmus részletes rekonstruálását tűztem volna ki célul a bourdieu-i életmű kontextusában.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> A disszertáció kereteit meghaladná a mezőelmélet kritikai recepciójának részletes bemutatása. A mezőelméletet érintő kultúraszociológiai diskurzusok, így a Bourdieu kultúraszociológiáját „gyenge programként” aposztrofáló (Alexander és Smith, 2002) és az állításait kritikai szempontból interpretáló Gartman (2007) évrendszere sem kerül itt részletes bemutatásra. Ehelyett a kutatás legfontosabb elméleti hátteréül szolgáló mezőelmélet művészetszociológiai alkalmazásának kimerítő bemutatása a cél.

<sup>58</sup> Az életmű szempontjából jelentős paradigmák, mérföldkövek és művek általam ismert két leginkább átfogó magyar nyelvű összegzéseit lásd Hadasnál (2001) és Wesselynél (2005), melyek a bourdieu-i szociológiába való egyfajta „bevezetéként” is értelmezhetők. Továbbá a *Language and Symbolic Power* (1991) [Nyelv és szimbolikus hatalom] és a *The Field of Cultural Production* [A kulturális termelés mezője] hosszabb



A bourdieu-i szociológiát általánosságban szokás a szociológia tudományát születésétől fogva végigkísérő dualizmusok (pl. individuum és kollektíva, szubjektív és objektív, az állandó és a változás stb.) meghaladására tett kísérletnek is értékelni (Thompson, 1991). A mezőelmélet vázát sematikus összefoglaló fejezetben először Bourdieu cselekvéseméletében alapvető fontosságú *habitusfogalom* kifejtésével kezdem, mely a strukturalista determinizmus és a teleologikus-instrumentalista racionális cselekvés elméletének episztemológiai ellentéteit igyekszik meghaladni. A strukturalizmus ahistorikus (történeti változásra érzéketlen) szemléletének meghaladása arra utal, hogy a cselekvés nem levezethető objektív strukturális kényszerekből, e mellett Bourdieu a racionális döntésemélettel szembeni határozott fellépése<sup>59</sup> során a haszonmaximalizálást mint praxisokat generáló egyetlen alapelv ökonomista szemléletét is kritizálja (Hadas, 2001). Panofsky (1986) művének, „Gótikus építészet és a skolasztikus gondolkodás” fordításakor érik meg benne az Arisztotelészig visszanyúló habitusfogalom szociológiai megfogalmazása. Bourdieu társadalmi praxeológiájában a cselekvések kontextuálisan meghatározott, improvizatív és intencionális, a „játékérzethez” hasonlítható dimenziói kifejezetten hangsúlyosan vannak jelen:

A habitus az észlelési, gondolkodási, cselekvési és értékelő sémáknak a családi, az iskolai, a szakmai stb. szocializációban elsajátított tudattalan rendszere, a megfigyelhető gyakorlat és a mögötte rejtőző vagy benne kifejeződő kollektív struktúrák közötti összefüggés megteremtője (Wessely, 2005: 224).

A fenti, sűrű definíció minden eleme fontos. Tudattalanul elsajátított (inkorporált) tartós diszpozíciók rendszeréről van szó, amely az improvizatív igazodások logikáját követő cselekvések (praxisok) generáló elve. Az egyes mezőkben való cselekvések értelmezhetők a sport, illetve a játék analógiájára: a játék hevében nincs idő pontos számításokat végezni, a cselekvő azt teszi, ami a többi pozíciót betöltő *agenssel* alkotott viszonyrendszere, valamint felhalmozott tőkéje alapján leginkább optimális számára. Mivel az elmélet egy társadalmi praxeológia részét képezi (Bourdieu, 1977), a habitus a(z) (egyéni) gyakorlatok, valamint a bennük kifejeződő kollektív struktúrák között közvetít. Vagyis, a habitus

---

szerkesztői előszavai (Thompson, 1991; Johnson, 1993) is átfogóan mutatják be a bourdieu-i szociológia fogalmi hálójának legfontosabb fogalmait és elméleteit (mező, habitus, tőkekonverziók stb.).

<sup>59</sup> Lásd pl. a magyarul is olvasható „Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke” címet viselő cikkét, melyben az ún. „human capital” elméleteket kritizálja, több ízben kihangsúlyozva, hogy a cselekvés (pl. pályaválasztás) nem magyarázható pusztán haszonmaximalizálásból kiinduló teleologikus cselekvésekkel.

„strukturált, strukturáló, struktúra” (Bourdieu, 1984). Strukturált struktúra, mert a társadalom strukturális viszonyait, a tőkeeloszlások struktúráját jeleníti meg, ugyanakkor a relacionális térben a társadalmi struktúra által kondicionált habitus a társadalmat is alakítja, ezért egyúttal strukturáló struktúra is. Egy korábban illegitim cselekvési mód kiharcolhatja magának, hogy idővel legitim cselekvési módként tételezzék a mező pozícióit elfoglaló ágensok. Ezzel azonban a mező korábbi koordinátáit is átírják, következésképpen a lehetőségek tere is megváltozik, amelyhez – a „játék analógiájára” – improvizatív módon igazodik a mezőt alkotó többi ágens. Ettől válik dinamikussá a relacionálisan konstituált társadalmi univerzum, amit Bourdieu mezőként definiál.

Bourdieu értelmezésében a modern társadalmak differenciált társadalmi tevékenységek körül létrehozott relatív autonómiával bíró mezők viszonyrendszerében ragadhatók meg. A pozíciók megszerzéséért és megtartásáért folytatott küzdelmek csatateréül szolgáló viszonylag önszabályozó (Wessely, 2012) erőteret a pozíciók olyan „objektív viszonyok hálózata” alkotja (Bourdieu és Wacquant 1992: 97), amely megfelel azon tőkeeloszlások struktúrájának, melyek által a mezőben sikert lehet elérni. Alapvető továbbá, hogy a mezők mindig valamilyen specializált szaktudás szerint jönnek létre, és e tudás legitimációja érdekében harcok folynak rivális csoportok között. A mezőként definiált társadalmi mikrokozmoszt, legyen az a vallás, a művészet vagy a tudomány, az adott (művészeti, tudományos stb.) cselekvés legitim definíciójának monopolizálásáért folytatott harcok jellemzik. Az irodalmi mező működését és struktúráját pl. az író legitim definíciójáért folytatott harcok kontextusában értelmezhetjük a mezőlogika alapján. A sajátos szabályrendszerrel rendelkező differenciált társadalmi univerzumok alatt tehát az uralkodó hatalmi viszonyok megváltoztatására vagy megőrzésére, konzerválására irányuló küzdelmek történetileg kondicionált<sup>60</sup> strukturált tereit értjük. A domináns pozíciók (mely lehet egy intézmény, pl. az Akadémia, vagy akár egy egyén is, pl. Baudelaire a 19. század második felében) a monopóliumuk megtartására, újratermelésére törekednek, míg az újonnan jövő „eretnek” generáció e hatalmi pozíciók megdöntésére és betöltésére, vagy új pozíciók megteremtésére törekszik (Hadas, 2001; Hilgers és Mangez, 2014; Maanen, 2009). Ahhoz, hogy valaki egyes mezőkben részt vegyen a *játékban*, szükség van mezőspecifikus

---

<sup>60</sup>A strukturalista doxa ahistorikus szemléletével szemben Bourdieu a mezők történeti meghatározottságát hangsúlyozza, vagyis a jelenségeket kialakulásuk története alakítja (Bourdieu, 1996; Bennett, 2005). A korábban hivatkozott mű, *A művészet szabályainak* alcíme is ezt hivatott alátámasztani: „Az irodalmi mező genezise és struktúrája”.

kompetenciák (referenciák, tipikusan vezéralakokkal fémjelezte „izmusokban” való jártasság, tanulás során elsajátított szaktudás, vagy titulusok stb.) elsajátítására, *belépési díjra*, vagy „adóra” (*droit d’entrée*) „*amit az egyének többnyire (legalább felsőfokú) képzésük költségeinek formájában rónak le*” (Wessely, 2012: 67). A mezőben hatások kiváltásához elengedhetetlen, hogy a cselekvőket a domináns pozíciókat betöltők felismerjék: azzal, hogy a domináns autoritások az ellenük küzdő eretnek „fiatalokat” támadják, egyúttal a felismertséggel járó legitimációt is biztosítják a „parvenü” csoportok számára. Míg a vallási mezőben például a vallási javakért, vagy, ahogy Bourdieu a weberi vallásszociológiából átveszi, az „üdvjavak” monopolizálásért folyik a harc (Bourdieu, 1991b), addig egy új „izmus” kialakulása az irodalomban, vagy a képzőművészetben is jól megragadható a mezőelmélettel (Hadas, 2001), hiszen azokat a küzdelmeket hangsúlyozza, amelyek során egy intézményesült pozícióval szemben fellépők, a szabályok, tétek megváltoztatását követelik.

Egy adott korszak esztétikai hierarchiájának művészetszociológiai elemzéséhez elengedhetetlen szempont a műalkotások *szimbolikus* és *anyagi termelőinek* megkülönböztetése, hiszen a műalkotás akkor létezik, ha vannak, akik felismerik és értéket tulajdonítanak neki (Bourdieu, 1993). Az esztétikai hierarchia – művészeti ágakon belül és művészeti ágak között – a szimbolikus és anyagi profitok elosztásáért vívott harcok során alakul ki, az akadémia és intézményes *felszentelés*, az újságok, kritikusok *szimbolikus szankciói* és a piac személytelen mechanizmusainak dimenzióiban. Továbbá, szakítva a művészettörténet szerinte hagiografikus hagyományával, az egyes erőterek cselekvőit az összes többi cselekvővel alkotott viszonyában értelmezi, mert a műalkotás teremtőjét és az általa létrehozott műalkotást a mezőt alkotó relációi kreálják. A kánonalkotás bourdieu-i művészetszociológiája úgy leplezi le a teremtetlen teremtő romantizált, idealista képét, hogy a másod- és harmadrangú alkotók viszonyrendszerében értelmezi a műalkotások létrejöttét. A bourdieu-i művészetszociológiai elemzés sajátossága tehát abban rejlik, hogy a műalkotás *értékébe vetett hit termelőit*, a legitimitást biztosító felszentelő apparátusokat, és a mezőt alkotó pozíciók közti viszonyokat is figyelembe veszi elemzése során, ami nála tudatos módszertani elemként van jelen (Bourdieu, 1993). Ehhez kapcsolódik Bourdieu további fontos megfigyelése, mely szerint egy művészeti mező kialakulása együtt jár az „*anómia intézményesedésével*”, ami azt jelenti, hogy a művészet legitim definíciójának monopolizálásáért küzdő ágensek közül – hosszú távon legalábbis – senki sem gyakorol abszolút hatalmat a szimbolikus profitok elosztása fölött (Bourdieu, 1996: 132). A mező történeti dinamizmusát a *tradíció ellen való lázadás tradíciójának* dinamizmusa adja, mely

az erőviszonyok történeti perspektívából történő változására utal, melynek logikáját a *Kulturális termelés mezője* című műben is lefektetett alapelvekkel ragadhatjuk meg. Bourdieu arra a történeti folyamatra utal, amely során a fiatalabb, akadémiai („polgári”) legitimációval nem bíró, jellemzően kevesebb gazdasági tőkét birtokló generáció idővel megdönti a konzervatív ortodoxiát képviselő, saját művészet- vagy tudománydefiníciójukat ahistorikus módon univerzálisnak feltüntető előző generáció monopolpozícióit: vagyis, az újonnan jövők, ahogy írja, a „*doxát dogmává alakítják*” (Bourdieu, 1996: 185).

A művészet mezőelméleten keresztül való értelmezése azt jelenti, hogy minden egyes műalkotást az egész mezőt átszövő viszonyok manifesztációjának tekintünk. Magában a műalkotásban „*sajátos módon koncentrálódnak a mezőben ható erők és szabályok*” (Bourdieu, 1996: 37), így a műalkotás létrejötte a mezőben uralkodó szabályok szükségszerű következménye. Kissé sarkítva, míg a *Kulturális termelés mezőjében* (Bourdieu, 1993) a bőséges empirikus történeti példák, a mezőelmélet szofisztikált fogalmi apparátusának gyakorlati jelentőségét illusztrálják, addig a *Művészet szabályaiban* (1996 [1992]) a szerző szisztematikusan elemzi francia irodalmi mező létrejöttét („genezisést és struktúráját”) a hosszú 19. század utolsó harmadában. Egy szofisztikált történeti-szociológiai elemzésnél azonban többről van szó, mivel a *Művészet szabályai*, a mezőelméletből kiinduló művészetszociológia – meggyőződésem szerint – „erős programját” is paradigmátikus igényvel hirdeti,<sup>61</sup> melyet tudatos „paradigmaexpanzióként” hajt végre például a társadalmi nemek területén (Hadas, 2015).<sup>62</sup>

Bourdieu művészetszociológiájában a kulturális termelés mezőjét szervező két legfontosabb ideáltipikus alapelv a *heteronómia* és *autonómia* elvei, vagy egyszerűen – ahogy egy alfejezet címe is jelzi a *Művészet szabályaiban* – a „művészet és pénz” ellentétének strukturáló ereje. A heteronómia alapelve azt jósolja, hogy a művészeti mező eltűnne, ha kizárólag külső, gazdasági és politikai hatásoknak lenne kitéve. Ha a mező csak piaci hatásoknak lenne alárendelve, a „műalkotás” eme szélsőséges esetben elvesztené esztétikai értékét, feloldódna a kommerszben, vagyis a társadalmilag kondicionált észlelési, gondolkodási és értékelési sémák (diszpozíciók) helyébe a piacon vagy a politika szférájában

---

<sup>61</sup> Lásd pl. „*Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához*” (Bourdieu, 1998a) c. magyarul is elérhető tanulmányát, illetve Bourdieu (1996), különösen (Bourdieu, 1996: 177–209).

<sup>62</sup> A nyelv területén pedig a *Language and Symbolic Power* című munkájában (Bourdieu, 1991) alkalmazza a habitus és mező fogalmait. E munkában – megítélásom szerint – „vegyszeríti” módon érhető tetten Bourdieu tudományos stratégiája, amennyiben a különböző szerzők (pl. Chomsky és Habermas) elméleteit interpretálja és kritizálja a nyelv hatalmi relációkban betöltött funkciója kapcsán.

elért gazdasági siker lépne. Ezért kulcsfogalom Bourdieu művészetszociológiájában a *mező autonómiafoka* (vagy a mezőhatárok kodifikáltságának szintje), ugyanis a történeti fejlődés következtében almezők szerint differenciálódó kulturális termelés mezőjében, a különböző művészeti ágak a piacnak való direkt alávetettség és a kizárólag a *termelők számára történő tiszta termelés* pólusai közt feszülő strukturált térben helyezkednek el.

Művészeti mezőről akkor beszélhetünk, ha létezik egy külső, gazdasági és politikai hatásoktól valamelyest önálló, saját szabályoknak és esztétikai kritériumoknak alárendelt erőter, ahol vannak olyan művészek, akik csak azok értékítéletét fogadják el, akiket maguk is értékelnek (Bourdieu, 1993).<sup>63</sup> Minél inkább képes felfüggeszteni, vagy megfordítani a domináns hierarchizálódás elvet, annál inkább teljesíti be saját autonómiáját mint „mező” (Bourdieu, 1993). Ezt hívja Bourdieu a kulturális hierarchizálódás autonóm alapelvének (*autonomous principle of hierarchization*), amely szerint a műalkotások és stílusok közti hierarchiát a műfaj szerinti szimbolikus elismerés, vagy presztízs kondicionálja, ami az által keletkezik, hogy műértők, kritikusok, művészek, galériatulajdonosok, producerek stb. elismerik és értékelik a műalkotásokat a „szimbolikus javak piacán”. A mező határát és autonómiafokát tehát a két „tiszta” szélsőséges eset; a piaci nyomásnak és közízlésnek teljes mértékben kitett, kommerszben feloldódó „kulturális termék” tömegtermelése (*large-scale-pruduction*), és a csak a műértők által fogyasztott és értékelt műalkotások korlátozott termelése (*restricted production*) jelöli ki, mely történeti perspektívából a műnemek közti legitimitás- és presztízskülönbségeknél is fontosabb strukturáló erővel bír:

(...) A műnemek közötti ellentét vesztit strukturáló erejéből az egyes almezőkben jelenlévő két szélső pólus közötti ellentétet szemben: létezik a tiszta termelés pólusa, amelyen az alkotóknak egyre inkább csak a többi alkotó a vevőjük (...) és létezik a nagytermelés pólusa, amely a nagyközönség elvárásainak van alárendelve (Bourdieu, 2013: 141).

---

<sup>63</sup> A következő idézet a *Művészet szabályaiból*, amely Baudelaire úttörő szerepét tárgyalja az irodalmi mező létrejöttében, jól szemlélteti a fentieket (Bourdieu, 1996: 65): „1861-ben a *Romlás virágainak* második kiadását mind a sajtó, mind a közönség könnyen fogadja, de irodalmi körökben a szerzőjét megalapozza, ahol még mindig számos ellensége van. (...) Baudelaire az avantgárd legszélsőségesebb pozícióját testesíti meg, amely fellázad minden, elsősorban irodalmi tekintély és intézménnyel szemben” (fordítás angolból a sajjátom: H.Á.).

A mezőspecifikus tőkékkel rendelkezők által érvényesített domináns művészetdefiníció (autonómia alapelve) tehát nem automatikusan (értsd: rövid távon) vonja magával a tömeges sikert,<sup>64</sup> sőt, a piaci logika felforgatásával történeti genezisének tekintve egy zéróösszegű játszává alakul a pénz és művészet világában való érvényesülés (lásd pl. Baudelaire szerepét a francia irodalmi mező kialakulásában). Modelljében Bourdieu a korlátozott és a tömeges termelés mezőjét is a fogyasztók és termelők társadalmi helyzetével, az általuk birtokolt erőforrásokkal (tőkekombinációkkal) *strukturálisan homológ* almezők szerint differenciálja. A tömegtermelés (vagy Seregi fordításában „nagytermelés”) mezője – a korlátozott termelés mezőjének szerkezetével is homológ módon – a polgári („burzsoá”) és a kommerciális („populáris”) művészet almezői szerint differenciálódik:

(...) azok a szerzők, akiknek sikerül biztosítaniuk maguknak a világi sikert és a polgári elismerést is (az akadémiai), társadalmi származásukban és életútjukban, illetve életmódjukban és irodalmi hajlamaikban is különböznek azoktól, akik az úgynevezett populáris sikerre vannak ítélve, mint például a népies regények szerzői, a bohózatírók vagy a chanson-szerzők (Bourdieu, 2013 [1992]: 242).

A „tisztá termelés”, vagy a hierarchizálódás autonóm alapelve alapján meghatározott korlátozott termelés mezőjében pedig különbséget tesz két eltérő termelési mód strukturálta almező, a felszentelt avantgárd és újonnan jövő „eretnek” avantgárdok között, akik az *„eretnecség modelljét követve, akár egy régi legitimációs elvhez való visszatérés nevében”* (Bourdieu, 2013 [1992]: 241) kétségbe vonják a „felszentelt avantgárd” érvényét. Sarkítva, Bourdieu modelljében alapvetően három, a fenti alapelvek szerint strukturált „piacot” különíthetünk el: a tisztá termelés piacát, a tömegtermelést és a közepes legitimitású kulturális termelési mezőt.

#### 2.4.2. A korlátozott termelés és a tömegtermelés közti kapcsolatok

Bourdieu a *Kulturális termelés mezőjében* is külön fejezetet szentel a két hierarchizálódási alapelv kapcsolatának (Bourdieu, 1993: 125), melyben külön hangsúlyozza a kulturális

---

<sup>64</sup> Bourdieu szerint a történelemtudomány reflektálatlanul az autonómia alapelvét fogadja el domináns kultúra-definíciónak, amikor a piacnak termelő, később feledésbe vesző művészeket sok esetben nem tart számon, noha a művészet-szociológiai elemzés lényege pont az volna, hogy a többi „termelő” relációjában vizsgálja az „idő próbáját kiálló” legitimnek tételezett műalkotások létrejöttét (Bourdieu, 1993).

alkotások elemzésének módszertani megfontolásait is. Az egyik fontos elem a legitimációt biztosító, felszentelő intézményeket egyesítő relációk elemzése. A *közepes legitimitású művészetet (l'art moyen)*<sup>65</sup> Bourdieu a tömeges termeléshez sorolja, amennyiben a kulturális alkotásokat teljesen a fogyasztók, a közönség igényei definiálják: a munkák termelésének elvét a lehető legszélesebb közönség elérése jelenti. Az idesorolt termelési gyakorlat a közönség „kulturális és társadalmi összetételének általánosítására” törekszik (Bourdieu, 1993: 127), akkor is, ha különböző fogyasztói szegmenseket (fiatalokat, férfiakat, nőket, sportolókat stb.) céloz. A tömegtermelés és korlátozott termelés tiszta pólusai szerint strukturált kulturális termelés mezője átfogja a kortársaknak szóló avantgárd műveket, a felszentelés „útján lévő” avantgárd munkákat, a domináns osztály nem-értelmiségi frakcióinak szánt „polgári” művészet alkotásait, a közepes legitimitású (pl. fotó), a kispolgárság (pl. operett) és a piacnak leginkább kiszolgáltatott tömegkultúrát, ami a „társadalmilag semlegesített alkotások összessége” (Bourdieu, 1993: 127).

A közepes legitimitású művészet, amely kipróbált és alátámasztott technikákra támaszkodik, sajátos viszonyban van a tiszta művészet pólusával: a gazdasági és politikai hatalom szimbolikus újratermelése mellett a művész mentesülhet a komoly, politikai és gazdasági ügyekben való véleménynyilvánítás alól:

A „művészet a művészetért” és a közepes legitimitású [middle brow] művészet közt feszülő oppozíciónak, mely az ideológiai síkon a művészet iránti elköteleződés idealizmusa és a piacnak való alárendelődés cinizmusa közti ellentétte alakul, nem kellene elfednie a tényt, hogy a hatalom és pénz kiváltságosainak sajátos kulturális legitimitásának ellenzése csak annak elismerésének még egy útját jelenti, hogy az üzlet az üzlet (Bourdieu, 1993: 128).<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Az angolban „middle brow art-nak” fordított *art moyen*-t, mely „közepes” és „átlagost”, de főnévként „eszközt” is jelent, Bourdieu különböző kontextusokban használja. Az értekezés során a kifejezést – jobb híján – *közepes legitimitású* vagy közepes legitimitással bíró művészetnek fordítom, mert a középosztályok művészeti és fogyasztói gyakorlatáról van szó, szemben a nagypolgárság kultúrájával. Alternatívaként felmerültek még a „középfajú”, „középosztályos”, „könnyen hozzáférhető” kultúra és „midcult” koncepciók is. A „középfajú” kifejezést – a tragédia és komédia közé eső – színpadi műfajként szokás említeni, a „középosztályos” jelző túlhangsúlyozza a társadalmi osztályt, amely termeli és fogyasztja az ide sorolt alkotásokat, a „könnyen hozzáférhető” – meglátásom szerint – nem elég árnyalt megfogalmazás (kiknek könnyen hozzáférhető? Mi definiálja a „hozzáférést”? stb.), a „midcult” pedig „minősítés és nem osztályozás” – az utóbbi megjegyzést Wessely Anna szóbeli közlése nyomán rögzítettem.

<sup>66</sup> A magyar fordítás az angoltól sajátom – H.Á.: „*The opposition between art for art's sake and middle-brow art which, on the ideological plane, becomes transformed into an opposition between the idealism of devotion*”

A mezőelméletet átható politikai gazdaságtani szemlélet az, amiért Bourdieu-t tekinthetjük a „művészet közgazdászának,” aki a materiális erőforrásokon túl a javak szimbolikus termelését, a termelésben résztvevők valóságkonstrukcióit és a történetiséget relacionális episztemológiával igekszik megragadni, anélkül, hogy egyfelől a történeti redukcionizmus, másfelől a strukturalista ahistorizmus csapdájába esne. A különböző (gazdasági, kulturális, szimbolikus, társadalmi) tőkék konverziójának gazdasági szemlélete a hosszú távú történeti átalakulások perspektívájából is tetten érhető Bourdieu modelljében: a *rövid távú* anyagi veszteségek, mely a tiszta termelés strukturálisan kondicionált feltétele, hosszú távon gazdasági sikerre konvertálhatók. Bourdieu az öregedés biológiai és művészeti módjait is megkülönbözteti jellemzően szociológiai nézőpontból, pl. mikor különböző műfajú könyvek eladási statisztikáit elemzi, empirikusan is megragadva az eltérő kulturális legitimitással bíró alkotások gazdasági dimenzióját (megtérülését).

Bourdieu elismeri, hogy az alapvetően „heteronóm”, közepes legitimitású kultúra arra van ítélve, hogy a legitim kultúrával való „objektív” viszonyban határozza meg magát, továbbá „képtelen megújítani technikáit és témáit a magaskultúrához való fordulás nélkül” (Bourdieu, 1993: 129). A „szent” és „profán” (művészet és pénz, autonómia és heteronómia, „tiszta termelés” és tömeges termelés, nemes és vulgáris, népszerű/szórakoztató és intellektuális stb.)<sup>67</sup> oppozíciója a kulturális termelés mezőjének három alapvető piaca közötti viszony szerkezetének meghatározásán túl azt is befolyásolja, hogy a legitimitáshierarchia különböző szintjein elhelyezkedő kulturális (al)mezőkön belül az alkotók hogyan hierarchizálják saját maguk és mások munkáját. Minél inkább távolabbra kerül a művészek egy csoportja a legitim művészet birodalmától, annál inkább hangoztatják érdemeiket mint technikailag képzett *szórakoztatóipari szakemberek*, szemben az „intellektuális” művészet (szerintük) zavaros kísérletezésével. Bourdieu szerint a szilárd legitimitációval nem bíró, valahol a „nemes” és vulgáris” között lévő közepes legitimitású kulturális gyakorlatok – mint pl. a fotózás – folyamatosan szembesíti a résztvevőit saját legitimitációjuk kérdésével. A felszentelő intézményekkel, kifejezetten az oktatással

---

*to art and the cynicism of submission to the market, should not hide the fact that the desire to oppose a specifically cultural legitimacy to the prerogatives of power and money constitutes one more way of recognizing that business is business.”*

<sup>67</sup> Bourdieu művészetszociológiai írásaiban a „művészet és pénz” ellentétére a fenti szinonimákat is használja. A zárójeles megjegyzést ez indokolja.



szembeni lázadásukban tulajdonképpen saját kirekesztettségük érhető tetten, ami nem összetévesztendő az egyes kulturális (al)mezők autonóm pólusait betöltő újonnan jövő (és nem felszentelt!) avantgárd művészek akadémiai ortodoxiával szembeni fellépésével.

#### 2.4.3. *A mainstream és free jazz termelési módjai közötti relációk*

A termelési módok strukturálta almezők kapcsolatáról szóló fejezetet olvasva lehetőség nyílik azt összeolvasni a kortárs jazzszcéna rétegződését meghatározó tényezőkkel a heteronóm (piaci) és „tisztá” termelés közti viszonyok szemszögéből. A mainstream és free jazz *pólusok* oppozíciója által strukturált, a zenei mezőben relatív autonómiával bíró jazz magyar kulturális mezőben betöltött pozíciójának megragadása során fontosnak tartom a *közepes legitimitású* és *hibrid* jelzők hangsúlyozását. A kulturális felszentelés határán lévő (a populáris kultúrából és a magas legitimitású művészeti gyakorlatokból egyaránt merítő) jazz Magyarországon ugyan jelen van a magas kulturális legitimitációt biztosító intézményekben, és magas állami kitüntetések formájában is elismerik a műfaj képviselőit, a klasszikus zenéhez való viszonyát tekintve azonban páriastátusszal bír. Már nem „szórakoztat” tömegeket – a beat korszak vokális zenéinek előretörése óta erre nem sok esély kínálkozott (lásd pl. Havas és Ser, 2017; Havadi, 2011, 2017) –, ugyanakkor felszentelt kulturális gyakorlatnak sem tekinthető a (kortárs) klasszikus zene, Kurtág, Ligeti, vagy akár az Eötvös-darabok elismertségének és presztízisének szemszögéből.

A Zeneakadémia intézményi korpuszában elfoglalt alárendelt pozíciója a Köztelek utcai Jazz Tanszék és a felújított Liszt Ferenc téri épület kontrasztjában meglehetősen látványosan objektiválódik, továbbá a jazz, a klasszikus és a népzenei tanszakok közti forráselosztás, valamint az infrastruktúra szempontjából is „szegény rokonoknak” tekinthetők a kulturális intézményrendszer berkein belül.<sup>68</sup> A jazz erőterén belüli distinkciók szempontjából viszont – és az empirikus fejezetek során erre fókuszálok – felfedezhetünk két *termelési módot*, melynek struktúrájára és működésére nem a pénz és művészet oppozíciója van legnagyobb hatással, hanem a különböző legitimitásokra épülő ki- és elsajátítási gyakorlatok, melyek során immár félévszázados távlatban termelődik újra a free/mainstream különbségtétel.

---

<sup>68</sup> A Nemzeti Kulturális Alap által kiírt pályázatoknál a jazzt (a világzenével együtt) rendre a könnyűzenei kategóriába sorolják. Jellemzően az NKA Könnyűzene Kollégiuma ír ki olyan pályázatokat, melyre jazzzenészek pályázhatnak, ami – az értekezés során nem elemzett nemzetközi és magyar kritikai recepción túl – jól szemlélteti a jazz státuszát a kulturális és zenei intézményrendszeren belül.

Ha a *Kulturális termelés mezőjében* részletezett bourdieu-i mezőkonstrukció logikája felől nézzük a jazz műfaján belüli termelési módok közti különbségeket, akkor a mainstream jazz volna az intézményes felszentelés legitimációjával rendelkező (Akadémia, díjak) almező, míg a free jazzt játszó – akik közül sokan kritizálják a felszentelő apparátusként funkcionáló Zak-ot annak mainstream paradigmaelfogultsága miatt – lennének az eretnek, újonnan jövők, akik a mainstream ortodox hatalmát az „autonóm művészet” nevében ásnák alá. A(z) (zene)akadémiai ortodoxia legfőbb ellenzői mellett, egyben ők alkotnák a piacnak legkevésbé kitett, vagyis leginkább autonóm csoportot, amely legitimációs harcok során új pozíciókat teremt meg, vagy (idővel) elfoglalja a mező domináns pozícióit. A helyzet nem egészen így fest, noha elmondható, hogy a mainstream jazz zenei struktúráját tekintve<sup>69</sup> valóban befogadhatóbb a konvencionális populáris stílusokon vagy rádiózenén „edződött” fülnek, mely még (tudat alatt) fel-felismeri a musicalek világának dallamait a jazz sztenderdek<sup>70</sup> témáin, jellemzően a kevésbé modern kompozícióknál.

A jazz-zenei mező két eltérő termelési módjának sajátosságai nemcsak az előállított művészi produktum zenei jellemzőinek elemzése révén, hanem a zenét fogyasztó társadalmi csoport, vagyis a közönség társadalmi összetétele alapján is vizsgálhatók. A muzikológia textusközpontú megközelítése szempontjából a free és mainstream jazz közti talán legfontosabb különbség abban keresendő, hogy a free jazz értő befogadásához és értékeléséhez a mainstreamjazz-esztétika szempontjain kívül társadalmi és ideológiai referenciák elsajátítása is szükséges. A befogadó közönség szempontjából, a „free zenészek” a jazz-zenei mezőn belül is egy szűkebb – a mainstream közönségénél jóval homogénebb (művész) értelmiségi – rétegnek játszanak. Az átjárások ellenére szinte semmilyen interakció a free és mainstream csoportok vagy „táborok” között, amelyek játszóhelyek szerint is elkülönülnek egymástól. (Csak néhány zenészt sorolnak az irányzatok közt „átjáró” művészek közé: Dresch Mihályt, Oláh Kálmánt és Ávéd Jánost.) A mainstream/free distinkció történeti kialakulásának szempontjából – nagyjából a ’70-es évektől – állandósult ez a struktúra. A két tábor számára mintaként szolgáló – társadalmi háttér, a városi tér

---

<sup>69</sup> A jazz sztenderdekben pl. vannak „témák”, dallamok, valamint a tempótartás alapfeltétel, a sztenderdek meghatározott váltakozó részekre oszthatók („A-rész”, „B-rész” stb.), és a strukturális egységek ismétlődése jellemzi az ide sorolható kompozíciókat.

<sup>70</sup> A sztenderdek alatt már megkomponált harmóniaköröket értek, melyek a jazz-zenészek repertoárját képezik, és amelyeket a közönség is sokszor (fel)ismer. Ez utóbbi nem csoda, hisz számos sztenderddé lett kompozíció (pl. All the things you are, Autumn leaves, Fly me to the moon, Juts friends stb.) korábban popsláger vagy musicalszám volt.

szimbolikájában való elhelyezkedés és a zenei referenciák tekintetében is más minőséget megtestesítő – első generációs *profetikus alakok*<sup>71</sup> már jórészt meghaltak, azonban a különbségtételek rendszere újratermelődik a jazz-zenei mező mainstream és free jazz pólusai között. A '70-es éveket követő évtizedek során a Parnasszusról nem taszították le a mainstream zenészeket az újonnan jövő „eretnek”, „kulturális felszentelés útján” lévő avantgárd zenészek. A *szimultán esztétikai hierarchia* koncepciója ezt a relációt igyekszik megragadni, nem eltagadva a meződinamika alapelveinek érvényességét, inkább kihasználva annak magyarázó erejét a kortárs jazz kontextusában. A következő alfejezetben a művészeti praxis szempontjából sajátos termelési módokként leírt mainstream/free különbségtételt a közönség szempontjából, pontosabban a befogadás módjai felől közelítem meg, reflektálva a legitimációt kölcsönző és a mezőben tőkeként funkcionáló zenei referenciákkal összefüggő termelési módok és a befogadás modalitásai közti strukturális homológiákra.

#### 2.4.4. A közönségről

A jazzben a „szent” és „profán” kettőssége sajátos módon van jelen: egyrészt – főként a mainstream póluson – a *techné* identitásképző szerepe különösen fontos, egyúttal a szórakoztató „tánczenész” toposzától is elitista módon távolságot tartanak, melyet sokszor „arisztokratikusnak” értékelnek maguk a mainstream zenészek is (pl. egyesek háta mögötti „grófúr” megszólítás erőteljesen erre utal). A jazz a magaskultúrán innen, de a közepes legitimitású kultúrán már „túl van”. Továbbá, ahogy a következő fejezetben a *populáris művészet autonóm almezője* kapcsán (Lopes, 2002) kifejtem, egy olyan belülről is differenciált almezőről van szó, melyben az ortodoxiával való szakítás logikája, és az ahhoz való ragaszkodás évtizedekre visszanyúló konfliktusként van jelen. Az autonóm pólushoz a tekintetben közelebb álló free jazz-zenészek, hogy a termelők egy kisebb csoportjának hoznak létre a „spontán kompozíció”<sup>72</sup> fogalmával megragadható „műveket” (szemben a sztenderdjátékkal) mégsem döntenek meg, ássák alá a mainstream jazz legitimitását. Ahogy a fenti fejezetben utaltam rá, viszonyuk inkább egy állóháborúhoz hasonlít, amelyben egymást eltérő esztétika szempontok szerint osztályozzák. A kulturális legitimitások hierarchiájának

---

<sup>71</sup> A mainstream táborokon belül pl. Ablakos Lakatos Dezső, Pege Aladár, a free szcénán belül egyedül Szabados György ilyen profetikus személy.

<sup>72</sup> A koncepcióról lásd az értekezés 4.9. alfejezetében írtakat. Röviden arról van szó, hogy valós időben születik meg a zene és nincsenek előre megkomponált részek.

különböző szintjeiből merítő „két termelési mód”, amit a free és mainstream jazz oppozíciója jelöl, egyben a populáris kulturális gyakorlatokkal szembeni lázadás két eltérő típusaként is értelmezhető, melyet a közönség differenciálódásával és befogadástípusok szerinti rétegződéssel próbálok illusztráció szintjén megragadni.

A szórakoztató tánczenével magát tudatosan szembehelyező mainstream jazz a szélesebb közönség elvárásait nem teljesítheti, a zeneileg tipikus esetben képzetlen közönség viszont az ehhez szükséges diszpozíciók (értékelési, érzékelési és kognitív sémák) hiányában képtelen befogadni az előadások tétjeit. Meglátásom szerint ugyanakkor a jazzklubok vacsoravendégeit a jazzt egyáltalán nem hallgató túlnyomó többségtől nem a (zenei) diszpozíciók megléte vagy nemléte különbözteti meg leginkább, hanem a jazz kommersziális zenei gyakorlatokból való relacionálisan konstruált szimbolikus *távolságának* a felismerése. Pontosabban, a „presztízs érzete”, vagyis a mainstream jazz képviselte vélt vagy valós presztízshez való osztályhabitus kondicionálta (reflektálatlan) fölületes ragaszkodás.

Az Opus, vagy Budapest Jazz Club (nagy)polgári „kultúrsznob” közönségének „tetszése” a felszentelés karizmatikus ideológiájával (Zeneakadémia, díjak, a szakma és állami díjak elismerések biztosította kulturális legitimáció) való formális azonosulásban ragadható meg – mely maga is társadalmilag kondicionált –, *szemben* a zene „szakértői” hallgatásával, mely a „strukturális zenehallgatás” adornói (1998) tiszta kategóriába tartozna. Az egyébként külön nem kutatott zenehallgatási típusok nyilvánvalóan leegyszerűsített bináris megkülönböztetése a populáris zenétől való távolságot hivatott illusztrálni, melynek a befogadás modalitásaival kapcsolatos megfigyelések csak egy aspektusát képezik.

Sarkosan fogalmazva, egy popkoncerten nincs ekkora távolság kiváltságos értők, „strukturális zenehallgatók” és „jó hallgatók” között: egy Kispál koncerten az – összehasonlíthatatlanul nagyobb – közönség feloldódik a kollektív eufóriában egy-egy slágert hallgatva. A *Giant Steps* című Coltrane-sztenderd (Coltrane, 1960) szaxofonszólójának élvezetéhez munka révén elsajátított *diszpozíciók* szükségesek, ha csak nem egyes alapharmóniák, vagy „téma” felismerésének sikerélményét tekintjük par excellence esztétikai tapasztalatnak, ennek esetlegességeitől (pl. valaki lemezboltban dolgozik eladóként és akarva-akaratlanul felismer dallamokat, zenei struktúrákat stb.) azonban e vállaltan egyszerűsítő modell tisztasága kedvéért most eltekintek. Természetesen ezek erősen sarkított példák, mert a populáris zene élvezetéhez, egy koncerten tapasztalt „kollektív eufória” élményéhez – pl. a dalszövegek megtanulásához – is szükséges „munka”, viszont a bonyolultabb harmóniákra épülő, énekszólamot mellőző jazzkompozíciók még

fölületes befogadásához is jóval több befektetett időre van szükség – még a fent említett Coltrane-darabnál jóval kevésbé összetett kompozíciók esetében is.

A freejazz-zenészek azok közé a „termelők” közé tartoznak, akik képesek legitim distinkciókat tenni a mainstream jazzben is. A koncertek során egy szűkebb, értelmiségi közegnek játszanak, elutasítva a közönségnek tett gesztusokat, melyek egy profi mainstream zenésznél jelen vannak, pl. a játszott számok megválogatásában (a lassabb balladák és intenzívebb sztenderdek arányának megválasztásában), a színpadi jelenlétben, egy minimális dresszkódban, vagy a közönséggel való kapcsolattartásban, mely viselkedési mintákat a profi zenész attribútumának tekintik.<sup>73</sup> A freejazz-zenészek gyakorlata egyfajta kettős lázadásban ragadható meg; egyrészt a mainstream jazz-szel szembeni lázadásban, mely a fent felsorolt gesztusok „profán” külsőségeit is tagadja, továbbá művészi gyakorlatuk során még inkább tágitják a mediánfogyasztó várakozási horizontja és a zenei struktúra, ill. annak befogadásához szükséges értékelési sémák közt feszülő tért, mely a populáris zene és mainstream jazz viszonyában is igen széles. Az „értő” közönség mellett a fenti kategorizálást alkalmazva az értők és kultúrsznobok strukturálisan homológ alakzatait figyelhetjük meg. A szakértők, vagy „strukturális zenehallgatók” ez esetben egy szűkebb „szabad zenei kört” jelentenek, kiknek „kultúrsznobjai” egy markánsan – magas kulturális tőkéjük folytán – eltérő értelmiségi frakcióból kerülnek ki (egyetemisták, bölcsesek, szociológusok, nyelvészek, művészek, lektorok stb.), akik semmivel sem értenek jobban az adott zenéhez, mint a mainstream közönség „kultúrsznobjai”, csak ők eltérő osztályhabitusok és tőkekombinációjuk révén a free jazz reprezentálta legitimitásokhoz „vonzódnak.”

## **2.5. Jelentős harcok: A posztbourdieu-i zeneszociológiai megközelítésekről**

### *2.5.1. Művészetszociológia és a művészetek szociológiája*

Különösen az ezredfordulótól kezdve, a kultúraszociológia tudományterülete jelentős elméleti és módszertani változásokon ment keresztül (Atkinson, 2011; Born, 2010; De La Fuente, 2010), melyek a zene szociológiai kutatásaira is hatással voltak (Prior, 2011; 2013; De Boise, 2016; DeNora, 2004). Ha valaki poszt-Marxista kultúraszociológia narratívájának megalkotását tűzné ki célul, elengedhetetlen volna számot adnia arról, hogy a

---

<sup>73</sup> Az interjúim alapján a profi és amatőr zenész közti különbséget a zenei kvalitásokon túl – mely alapvető fontosságú – az előadói, tulajdonképpen a piacon való érvényesüléshez szükséges képességek alapján vonják meg.

művészetszociológia három legtöbbet hivatkozott művének (Bourdieu, 1984, 1993; Becker, 1982)<sup>74</sup> koncepcióit hogyan interpretálták és alkalmazták különböző szerzők eltérő empirikus kontextusokban, akár a zene szférájában. A kölcsönösen elismert különbségek ellenére is,<sup>75</sup> e két szerző „*elkötelezetten szociológiai megközelítése*” (Prior, 2011: 122), pontosan Becker művészeti világ koncepciója és Bourdieu mezőelmélete, központi szerepet játszott „felmagasztalt nagy egyéniségek” művészi gyakorlatainak varázstalanításában (Bourdieu, 1993; Grazian, 2008) olyannyira, hogy egyes szerzők a művészet szociológiáját a társadalmi és kontextuális tényezőkre történő redukcionizmussal vádolják (De La Fuente, 2007: 410; Zolberg, 1990).<sup>76</sup>

E „*tiszta művész iránti hagiografikus lelkesültséggel*” (Bourdieu, 2013: 170) szakító kultúraszociológiai gyakorlatot az a konvencionális felfogás jellemzi, hogy az esztétikai tárgyak fogyasztását, termelését, terjesztését és értékelését társadalmi relációk hálózatai határozzák meg. Munka és kreativitás, kooperáció és egyéni inspiráció, stiláris innováció és konvenció ellentétei ezt az episztemológiai alapállást jól szemléltetik, ahogy Prior is felhívja rá a figyelmet (Prior, 2011: 123). Röviden, De La Fuente találó koncepcióját megidézve (De La Fuente, 2010: 8) a műalkotások „szocialitásokba” (*socialities*) vannak beágyazva. Másfelől, a beckeri és bourdieu-i munkákat kritizálók szerint a művészet szociológiai tanulmányozása (szemben a művészetszociológiával)<sup>77</sup> passzív tárgyaknak tekinti a műalkotásokat, ahelyett, hogy a strukturális jellemzőkben és érzelmi hatásokban rejlő erőt és potenciált hangsúlyozná (DeNora, 2000; Frith, 1996).

#### 2.5.2. „*Dolgok, amik összetartanak bennünket*” – *A hétköznapi élet és a zene mikroszociológiája*

A posztbourdieu-i zeneszociológiai diskurzusból DeNora és Hennion fenomenológiai-mikroszociológiai indíttatású megközelítései a zene érzelmi, szemiotikai és szituatív aspektusait hangsúlyozzák. Hennion (2007) erős kritikát zúdít Bourdieu-re azt állítva, hogy

<sup>74</sup> De La Fuente (2007: 4) által megnevezett három legtöbbet hivatkozott mű Bourdieu *Distinkciója* (1984 [1979]), Az 1993-as *A kulturális termelés mezője* (*The Field of Cultural Production*), valamint Becker (1982) *Művészeti világok* (*Art Worlds*) című műve.

<sup>75</sup> Lásd pl. Becker és Pessin (2006), továbbá Bourdieu (1996: 204-205).

<sup>76</sup> Saját fordításomban: “A vallás mellett egyik más területet sem rombolta úgy porig a kritikai szociológia, mint a művészet szociológiáját” (Latour, 2005, idézi Prior, 2011: 123).

<sup>77</sup> Lásd De La Fuente által is alkalmazott megkülönböztetést a művészet szociológiája (*sociology of art*) és művészetszociológia (*art sociology*) között.

az ízlést kizárólag státuszharok kontextusában képes értelmezni, figyelmen kívül hagyva ez által az esztétikai tapasztalat individualitását, az élményszerűséget, az esztétikai tárgy sajátosságát és ami a legfontosabb a „fogyasztó” aktív, jelentéskonstrukcióban meghatározó szerepét:

(...) azt hiszed, hogy szeretsz dolgokat, mikor nem, [csupán] a miliőd, a származásod, a képzettséged melyek lehetővé teszik, hogy értékeld azokat. Vagy még inkább, à la Bourdieu, magának ennek az illúzióknak a mechanizmusa az, ami alakítja a preferenciákat. Ez a megközelítés teljesen passzív képet fest a determinizmusról (Hennion, 2007: 102).<sup>78</sup>

A neves kortárs szerző megközelítésének lényegét jól illusztrálja az „ízlés mint tulajdonság” (*taste as property*) kontra ízlés mint „cselekvés” (*taste as activity*) opozíciója. Bourdieu-nél a műélvezet nem autonóm esztétikai tapasztalat, hanem státusz- és pozícióharok instrumentuma. Hennion a homológia-tézist is kritizálja a zenei élmények szituativitását hangsúlyozva. Például a „milyen zenét szeretsz hallgatni?” kutatási kérdés rosszul van megfogalmazva, mert nem egyeztethető össze az egyén valós gyakorlatával, aki számára nem valami felsőbbrendű kánon kiválasztása, vagy megalkotása a tét, hanem a hangulatának, pszichológiai/érzelmi állapotának leginkább megfelelő alkotás kiválasztása. Tehát a körülmények, a leginkább szubjektív kondíciók elmeállapotok szituatív valóságában nyeri el jelentését a zenemű, melyet hallgató és a zene maga együtt hoz létre. Másfelől a zene baráti, családi stb. közösségeket összetartó kollektív gyakorlatok eszköze is lehet (Hennion cikkének címe *Those Things that Hold us Together*), egy lehetőség arra, hogy megbeszéljük mi közös bennünk, mit szeretünk vagy éppen mit tartunk ízléstelennek, de nem életstílus-osztály(ok)ba sorolt társadalmi pozícióink újratermelésének, teljes összefüggéseiben csak az omnipotens szociológus által ismert instrumentuma.

Frith-el, és Hennionnal egyetértésben, DeNora is a zene hanghatáson alapuló tulajdonságaira (*sonic properties*), érzelmi erejére hívja fel a figyelmet, valamint a mindennapos zenehallgatás (DeNora, 2000) dialektikus természetének vizsgálata során ő is a fogyasztó *aktív*, „koprodukciós” szerepét tekinti meghatározónak a zenei jelentés megteremtésében (Varriale, 2016: 164). Az egyébként Adornóról is elismert monográfiát jegyzőt DeNora *Music in Everyday Life* [Zene a mindennapi életben] c. könyvét a zene

---

<sup>78</sup> Fordításomat vesd össze a szöveg angol verziójával: „(...) you think you love things, when no, it is your milieu, your origin, your formation that makes you appreciate them. Or even more, à la Bourdieu, it is the very mechanism of this illusion that forms the preference. This is a completely passive vision of ‘determinism.’”

mindennapi tevékenységeket, rituálékat, hangulatot és szokásokat meghatározó szerepének szenteli, ahol a szociológia mellett pszichológiai és szociolingvisztikai referenciák alapján teoretizálja a társadalmi rend esztétikai dimenzióját. A pszichológiából pl. átveszi az „affordancia” fogalmát, mely alatt a zenei darabokban a hallgatók számára rejlő szemiotikai és érzelmi lehetőségeket érti. Noha Hennion és DeNora megközelítései elmozdítják a fókusz egyén és kultúra egyenrangú viszonyának mikro-dinamizmusa és az esztétikai tapasztalat „kontextuális autonómiája” felé, kevésbé képesek számot adni társadalmi pozíció és kulturális aktivitás, ill. a hierarchizált szimbolikus különbségtételek logikájáról, melyek a műalkotások szerkezetét és tartalmát is befolyásolják, túl a kultúrafogyasztó egyének szándékain és szubjektív esztétikai tapasztalatán.<sup>79</sup>

### *2.5.3. Homológia és mindenevők: a kultúraszociológiai erőter polarizálódásának egy aspektusa*

A relacionális esztétikai tapasztalatok és jelentéskonstrukciók mikro-dinamikája felé (Benzecry és Collins, 2014; DeNora, 2000; Hennion, 2007) történő eltolódást hangsúlyozó „(D)distinkción túli” posztbourdieu-iánus kutatások mellett (Varriale, 2016), a homológia tézissel (Hanquinet és Savage, 2016; Chan és Golthorpe, 2007; Peterson, 1992; Veenstra, 2010 stb.) és a mezőelmélettel kapcsolatos (Prior, 2008; Regev, 2013) Bourdieu-kritikus trendekről érdemes még szót ejteni. Az amerikai kultúraszociológia egyik leginkább meghatározó alakjának, Richard Peterson „kultúratermelésből” kiinduló (*the production of culture perspective*) (Santoro, 2008) első írásaitól kezdve (Peterson, 1992; Peterson és Simkus, 1992) egyre inkább elterjedt a „kulturális mindenevőkkel” kapcsolatos empirikusan igazolt elképzelés társadalmi (osztály)helyzet és kultúrafogyasztás viszonyáról. Az ízlés és osztályhelyzet statisztikai kapcsolatára, valamint az összehasonlíthatóság módszertani kihívásaira megkülönböztetett figyelmet szentelő Peterson (2005) nagymintás kutatásai során kimutatta, hogy – szemben Bourdieu elképzelésével, melyet a ’60-as évek Párizsban gyűjtött adatokra alapozott és ezekből „általánosított” – a magas társadalmi státuszt *eklektikus* kultúrafogyasztás minták jellemzik, és nem kizárólag egysíkú magaskulturális („highbrow univore”) érdeklődés.

---

<sup>79</sup> A két nézőpont közti különbséget szemléltetendő, egy számomra kedves példával élve, élezhetsz valaki Vinterberg *Születésnap* c. filmjét a nélkül is, hogy a dán filmes mező szerkezetét behatóan ismerné, azonban az ún. dogmafilmek esztétikája már kevésbé érthető meg az Hollywood jelképezte amerikai filmkészítés klisé konvencióival szembeni lázadás kontextusán kívül.



Az '60-as és '70-es évek generációs váltása során a magas társadalmi státuszú ügyvéd pl. nem csak operába, vagy hangversenyre jár, de mellette jazzt és rock zenét is hallgat. Az alacsonyabb státuszú népesség pedig inkább kulturálisan egysíkú („univore”) és a tipikusan olyan kispresztízsű („lowbrow”) zenétet preferálja, mint a rap, vagy a country. Az eklektikus fogyasztási „pattern” tehát Peterson kulturális mindenevőkkel kapcsolatos tézise szerint a magas státuszú társadalmi csoportokat jellemzi, melynek (statisztikai) kimutatásához a Bourdieu által hangsúlyozott, de részleteiben külön nem elemzett<sup>80</sup> *zenei preferenciák* különösen jól használható szociológiai indikátorok.

Ez a felfedezés meglehetősen polarizálta a kultúraszociológiai erőteret: a fent is felsorolt szerzők védtek, árnyalták, vagy alátámasztották egyik vagy másik réteghelyzet és kultúrafogyasztás kapcsolatát leíró tézis helytállóságát különböző empirikus kontextusokban és eltérő módszerek alkalmazásával.<sup>81</sup> A „homológia” kontra „mindenevők” dichotómia felől nézve, az értekezésem inkább azon „kvalitatív ellentámadások” szellemében íródott (lásd pl. Atkinson, 2011), melyek Bourdieu elméletének árnyalt, átfogó és nem kilúgozott-leegyszerűsítő alkalmazását tűzik ki célul egyes műfajokon belüli distinkciók kvalitatív módszertannal való elemzése során. Atkinson (2011) például a zenei ízlés társadalmi genezisének interjúelemzésre épülő vizsgálata során amellet érvel, hogy Bourdieu *Distinkció*ban lefektetett kulturális különbségtételekkel kapcsolatos tézisei igazolhatók, ha a (disz)preferenciák (!) mellett az adott zenei műfajokhoz való különböző interjúban megnyilvánuló viszonyulási módokat („modalitásokat”) is figyelembe veszi a kutató.<sup>82</sup> Például Ságínál (2010)<sup>83</sup> a „dzsesszkoncertek” látogatása az „opera mellett” a

---

<sup>80</sup> Legalábbis a kritikák szerint Bourdieu nem elemezett zenei erőtereket olyan alapossággal, mint az irodalmi, vagy festészeti mezőt (pl. Bourdieu, 1996).

<sup>81</sup> Nem véletlen, hogy Peterson (2005) külön figyelmet szentel az összehasonlíthatóság problémájának. További tendencia még, hogy a kvalitatív kutatások nagy része jellemzően a homológia-tézis mellett tör lándzsát (pl. Atkinson, 2011), míg a kvantitatív kutatások sokszor triumfálnak a '60-as évek Párizsából nyert adatok „külső érvényességének” az általánosíthatósággal kapcsolatos vélt vagy valós hiányosságai fölött (pl. Lamont, 1992). Mások, mint Veenstra (2010) ennél óvatosabb állásponton vannak és a bourdieu-i gondolkodás heurisztikus erejét hangsúlyozzák a homológia-tézist tesztelő nagymintás kutatásoknál is.

<sup>82</sup> Atkinson (2011) életúttal és életstílusokkal kapcsolatos interjúk alapján rekonstruálja osztályhelyzet és zenei preferenciák homológ viszonyait bristoli fiatalok körében.

<sup>83</sup> A *Bevezetőben* említett ELTE TÁTK és TÁRKI összefogásával megvalósuló művészetszociológiai kutatás (Wessely, 2012) egyik eredményéről van szó, mely Bukodi (2007, 2010) írásai mellett a kulturális szegmentáció összefüggéseit tárgyalja elméletileg megalapozott módon, reflektálva a Peterson által is osztályozott kultúrafogyasztási típusokra.

kulturális mindenevőknél nagyobb arányban van jelen (slussz-passz), vagyis – ahogy tipikusan a klasszikus zene is – meggyőző szociológiai indikátora a magas társadalmi státusznak. Ebből a szempontból nézve meglehetősen extrémnek hathat majd négy éven át kizárólag ilyen „rétegzenével” foglalkozni, mint a jazz, noha pont arról van szó, hogy „*egy jól konstruált egyedi eset, megszűnik egyedi lenni*” (Bourdieu és Wacquant, 1992: 77),<sup>84</sup> vagyis egy-egy műfajon belüli megkülönböztetett különbségek és legitimitáshierarchiák vizsgálata a kutatott tárgyon (látszólag) *kívül* eső társadalmi viszonyokat képezhet le.<sup>85</sup> A különböző irányultságú Bourdieu-kritikus vagy Bourdieu elméleteit empirikus kontextusokban alkalmazó kutatások újabb és újabb fogalmak térnyeréséhez vezetnek, melyek aztán a nemzetközi kultúraszociológia erősen kompetitív, többpólusú erőterében méretettnek meg.<sup>86</sup> Ahogy Varriale (2014: 57) is rámutat, nincs egyetértés abban, hogy a populáris zene kedvelése feltétlenül a „kulturális mindenevőkre” lenne jellemző. Míg korábban a „mindenevők” eklektikus (zene)fogyasztási mintái a kulturális tolerancia indikátorai voltak, újabb tanulmányok azt hangsúlyozzák (pl. Rimmer, 2012), hogy à la Adorno (1998), a „*zenével kapcsolatos magatartások típusainak*”, illetve zenei interakció vizsgálata legalább olyan fontos, mint egyes műfajok belső differenciálódását nem ismerő – ahogy az osztályozott csoportok osztályozható osztályozó gyakorlataira sem reflektáló – szociológusok által azokhoz mégis tipikusan státuszkategóriákat rendelő műfajok közti feltételezett hierarchikus viszonyok vizsgálata.

---

<sup>84</sup> 'A particular case that is well constructed, ceases to be particular' – fordítás az angolból saját: H.Á.

<sup>85</sup> Vö. Bourdieu (1990) fotóművészetről írt könyvével, melyben eltérő státuszú egzisztenciáknál kérdezett rá, hogy egy-egy tárgy pl. mennyire „legitim” tárgya lehet egy fényképnek, és elemezte milyen szerepet tölt be a fotózás pl. családi eseményeken arra a következtetésre jutva, hogy a fotózás közepes legitimitású művészet a legitimitások hierarchiájában.

<sup>86</sup> Atkinson (2012) például a Bourdieu-höz való viszony alapján megkülönbözteti a francia szociológus örökségének követőit és kritikus tagadóit (*critical repudiator*), nem beszélve Bourdieu munkásságát az inszINUÁLÁSTól sem visszariadva „szociológiai terrorizmusnak” címkéző Verdés-Leroux (2001) könyvéről, mely kis jóindulattal sem sorolható az Atkinson által „tagadóknak” kategorizált Miche'le Lamont-hoz, vagy Crossley és Bottero hálózatelemzési megközelítést képviselői cikkeihez (pl. Bottero és Crossley, 2011).

#### 2.5.4. A heteronóm pólusok kultúraszociológiája és a „kvázi-felszentelt” gyakorlatok pozíciói

Ahelyett, hogy az esztétikai tapasztalatok sokszínűségét hangsúlyozó megközelítéseket és kutatási trendeket értékelném,<sup>87</sup> vagy kísérletet tennék egy „gyakorlatilag megalapozott” és „empirikusan árnyalt” (De Boise, 2016: 179) zeneszociológia kontúrjainak felvázolására, a továbbiakban a kutatásom szempontjából kifejezetten hasznosítható, a bourdieu-i mezőkonstrukció alkalmazásával összefüggő kultúraszociológiai diskurzusra koncentrálok. Ezen zeneszociológiai munkák kontextusában a megközelitésem alapvetően azokhoz a kutatásokhoz sorolható, melyek differenciálják a mezőelméletet különböző – tipikusan a 20. század második felében létrejövő – populáris zenei kontextusokban, ahelyett, hogy eleget tenne egy „posztbourdieu-i zenekutatási agenda” kidolgozásával kapcsolatos egyre növekvő igényeknek (lásd pl. De Boise, 2016). Egy mindent átfogó zeneszociológiai kutatási paradigma kidolgozásával kapcsolatos alapvető szkeptikus álláspontomon túl, inkább azt igyekszem hangsúlyozni, hogy a késő- vagy „folyékony” modernitás (Bauman, 2000) különböző legitimitású referenciáiból táplálkozó kulturális erőterek empirikus kontextusaiban a mezőkonstrukció modellje kiválóan működtethető. Ez akkor is így van, ha a meződinamikára vonatkozó egyes hangsúlyokat máshová is teszi az elmélet alapelveiből kiinduló kutató, pl. olyan „félíg-felszentelt” mezők (Varriale, 2015) elemzése során, melyeket Bourdieu maga nem elemzett mélyrehatóan termékeny életművében. Az egyik legélesebb kritikát Bourdieu-vel kapcsolatban Hesmondhalgh (2006) fogalmazza meg egy tanulmányának beszédes címet viselő fejezetében („*Mintha a kulturális ipar létre sem jött volna*”),<sup>88</sup> melyből érdemes hosszabban is idézni:

Minden erejével együtt, azonban a kulturális termeléssel kapcsolatos bourdieu-i szociológiának meghatározó korlátai vannak, ha a kortárs kulturális termelés területének elemzésre gondolunk. Egyszerűen megdöbbentő milyen kevés mondanivalója van Bourdieu-nek a tömeges, „heteronóm” kommerciális kulturális termelésről, nem csak e terület kortárs világban betöltött hatalmas társadalmi és kulturális fontosságát tekintve, de annak a korlátozott termelés

---

<sup>87</sup> Ahogy részben tette pl. Varriale (2014, 2016), Prior (2013) és DeBoise (2016).

<sup>88</sup> A fordítás az angolból „*Like the cultural industries never happened*” (Hesmondhalgh, 2006: 217) a sajátom: H.Á.

almezőjének viszonyaira vonatkozóan meghatározó szerepe miatt is, amely utóbbi világos, hogy Bourdieu-t jobban foglalkoztatta (Hesmondhalgh, 2006: 217).<sup>89</sup>

Az angol kultúratudós éles kritikája – melyet főleg a *Művészet Szabályaira*, de Bourdieu más kultúra- és művészetszociológiai munkáira is alapoz – meglehetősen explicit módon a kulturális termelés „heteronóm”, piaci-kereskedelmi hatásoknak kitett területeinek mély elemzéseit kéri számon Bourdieu-n. Néhány pozitív példától eltekintve – ide sorolja Hesmondhalgh pl. Bourdieu (1998b) televízióról és francia sajtóról szóló elemzéseit – a populáris kultúra elemzésével kapcsolatos relatív ignoranciájának az elméletre nézve is következménye van. Saját empirikus kutatásra épülő korrekciókat azonban a szerző itt nem eszközöl, helyette a mezőelmélet és az elsősorban angolszász interakcionista, institucionalista és kritikai média-tanulmányokkal kapcsolatos nézőpontok szintézisét, és a korporatív alapon szerveződő modern tömegmédia intézményeinek differenciált elemzéseit javasolja.

Lopes modern amerikai jazzről írt – történeti-szociológiai – esettanulmánya már jól példázza a kulturális mező bourdieu-i modelljének empirikusan megalapozott differenciálását, illetve „expanzióját” (Lopes, 2002: 167). Munkájában elsősorban arra volt kíváncsi, hogy a populáris és klasszikus zenei gyakorlatokból egyaránt merítő – Lopes kifejezésével élve – *hibridjazz-paradigma* milyen pozíciót tölt be az amerikai kulturális termelés mezőjében. A francia mester munkásságát komolyan véve, elemzése során a zenei mező szerkezetéből és intézményrendszeréből kiindulva felteszi a kérdést, hogy a jazz kulturális hierarchiában betöltött pozíciója mennyire megragadható Bourdieu kulturális termelési mezőre vonatkozó tipológiájával. Érvelése szerint, a *populáris művészet autonóm almezője*<sup>90</sup> egy relatív autonómiával bíró pozíció az amerikai kulturális termelés mezőjében, mely történeti konstruáltságánál fogva sem a korlátozott termelési almezőbe, sem a

---

<sup>89</sup> Az idézet ismét saját fordításom, melynek eredeti angol verzióját is közlöm a két verzió összevetésének lehetőségét megteremtve: „For all its strengths, however, Bourdieu’s sociology of cultural production has important limitations when it comes to analysing contemporary cultural production. It is simply astonishing how little Bourdieu has to say about large-scale, ‘heteronomous’ commercial cultural production, given not only its enormous social and cultural importance in the contemporary world, but also its significance in determining conditions in the sub-field in which he is clearly much more interested, restricted production.”

<sup>90</sup> Emlékeztetőül, a „the restricted subfield of popular art” terminust a magyarra a „populáris művészet autonóm almezőjének” fordítom a „populáris művészet korlátozott termelési mezője” helyett (lásd jelen doktori értekezés 22. oldalát).

kommerciális polgári („burzsoá”) almezőbe, sem pedig a kommerciális-ipari („populáris”) művészet almezőjébe nem illeszthető. Mielőtt folytatnám annak bemutatását milyen jelentőséggel bír a hibridjazz-paradigma Lopes által detektált pozíciója a kutatásom számára, egy rövid kitérő erejéig visszatérnék a kulturális termelés mezők dinamizmusát meghatározó fő tipológiára. Bourdieu alapján ugyanis mindkét „szélső pólus”; a (Seregi által „nagytermelésnek” fordított) tömeges termelés és korlátozott termelés (vagy „tisztá termelés pólusa”)<sup>91</sup> is „a közönség mennyisége és társadalmi minősége” alapján (Bourdieu, 2013: 242) almezők szerint differenciálódik, ahogy az előző fejezetben bemutattam. Lopes érvelésében a jazz-zenei almező kialakulása a többpólusú zenei mező intézményesülésének következménye, ahol a két szélsőséges pólust a klasszikus zene reprezentálta „tisztá” művészet és a kommerciális kultúripar belülről is differenciált pólusai jelölték ki.

Míg a populáris művészet autonóm almezőjének státuszát (zene)kritikusok, valamint egyes zenei műfajokhoz köthető zenei szubkultúrák prominensei határozták meg, addig az ipari művészetet (*industrial art*) a tömegpiac mediatizált kereslete és „elvárásai” formálták.<sup>92</sup> Történeti szemszögből Lopes szerint a relatív autonómiával bíró jazz a zenei mező egyik szélsőséges pólusához sem sorolható. A jazz legitim definíciója körüli harcok során a jazz különböző irányzatok (cool, hardbop, fúzió, free jazz stb.) szerint differenciálódott, de a relációk és a harcok tétjei nem érthetők meg teljességgel a „művészi zene” és populáris zene oppozíciója alapján, noha (strukturális homológiákat feltételezve) mindkét „tisztá pólus” referenciáiból merít. Lopes esettanulmányát kissé absztrahálva azt mondhatjuk, hogy *pénz* és *művészet* közti ellentét strukturáló erejét differenciálta a jazz történeti genezisének elemzése kapcsán Amerikában. Bourdieu a művészet és pénz strukturáló erejéről a következőképp ír:

---

<sup>91</sup> Az eredeti franciában szereplő „*le pôle de la production pure*” (amely jelentését tekintve megegyezik az angol „*the pole of pure production*” fordítással is), a Seregi-féle fordításban mint „tisztá alkotás pólusa szerepel” a „tisztá *termelés* pólusa” helyett, mely megfogalmazás (alkotás ≠ termelés) a „*mű*alkotásra” való esetleges áthallásokon túl nem adja át a „termelés” közgazdaságtanból Bourdieu által tudatosan átvett és differenciált terminusát. Ez a megfogalmazás véleményem szerint elfedi a mezőelemzésben kulcsfontossággal bíró különböző *termelési módok* („*mode de production*”) közti alapvető megkülönböztetést.

<sup>92</sup> Bourdieu a 19. századi színházi mező kapcsán a *La Croix* kritikusat idézve beszél „avantgárd-bulvárról”, illetve a klasszikus színházak „semleges” programjairól, melyek képesek közönségüket a „hatalmi mező minden régiójából meríteni” (Bourdieu, 2013 [1992]: 184). Ez azonban nem analógia a Lopes által jazz kapcsán leírtakra, mert az a jazz modernista fordulatát követően, az ’50-es évekre létrejövő zenei áramlatot egy relatív autonómiával bíró, belülről is differenciált kulturális almezőként definiálja.

A művészet és a pénz („kereskedelmi”) közötti ellentét az alkotóelvé azon ítéletek többségének, amelyek (...) megpróbálnak határt vonni művészet és nem művészet, „polgári művészet” és „értelmiségi művészet”, hagyományos és „avantgárd művészet” közé (Bourdieu, 2013 [1992]: 184–185).

A jazz épp ezért is válik izgalmas elemzési tereppé Amerikában és máshol, mert „a művészet és pénz” Bourdieu által meggyőzően hangsúlyozott, „mentális struktúrákban” is működő oppozíciója e kulturális erőter hierarchikus viszonyaiban eltérő súllyal van jelen. Tovább „vulgarizálva” Lopes-t már a kortárs „posztbourdieu-i” kultúraszociológia populáris műfajokon belüli és műfajok közti relációkat vizsgáló kontextusában, ezen újonnan létrejövő (zenei) stílusok elemzésének kiindulópontja hasonló a Birminghami Iskola szubkultúrák elitizmusát és exkluzivitását is előtérbe helyező kutatások neomarxista nézőpontjához, csak a kultúraszociológiában megkerülhetetlen domináns – mondhatnám mainstream – autoritásként tekintett Bourdieu többé-kevésbé elsajátított paradigmájának alkalmazásával. Összefoglalva, a „heteronóm gyakorlatok” kultúraszociológiai elemzései a Bourdieu által figyelmen kívül hagyott, vagy sokkal inkább kevésbé elemzett, sokszor (a piacnak való kitettsége folytán) „homogénnek” tekintett kulturális erőtereken belüli distinkciókra irányítják a figyelmet. A (kultúra)sociológia tehát felfedezi magának a popkulturális erőterek belülről differenciált, a legkülönbélebb társadalmi keresztmetszetek dimenzióiban heterogén világát, melyben olyan kvázi-felszentelt (Varriale, 2015: 4), a legitimációk határán lévő kulturális gyakorlatok, mint pl. a krimi, graffiti, képregény, sci-fi stb., megítélése koránt sem egyértelmű, és a különböző presztízzsel bíró referenciákon nyugvó interpretációs stratégiáktól függ. Megítélésem szerint a magyar jazz diaszpóra is ebbe az ambivalens legitimációjú kategóriába sorolható, és épp a kulturális értelemben vett *hibriditása* folytán válik izgalmas elemzési tereppé a mezőelméletből kiinduló kutató számára.

A fenti, teljesség igényét jócskán nélkülöző irodalmi összeggel azt a módszertani alapállást kívántam megalapozni, hogy az empirikus fejezetek során nem pénz és művészet strukturáló ellentétét fogom előtérbe helyezni, sem pedig a zenészek és közönség szituativitását, „itt és mostját” hangsúlyozó fenomenológiai nézőpontot a művészet relacionális esztétikai tapasztalatát (*relational encounter*) (Varriale, 2015) illetően. A különböző *zenei habitussal* rendelkező zenészek osztályozó és osztályozott gyakorlatainak elemzése során nagyobb hangsúlyt fektetek a sajátos magyar történeti kontextussal

összefüggő különböző plurális kulturális referenciák (Bartók, free jazz, szabad improvizáció, népzene) strukturáló erejére, mint a pénz és „tisztá” művészet ellentétére. Történeti, esztétikai és kulturális okoknál fogva nem tételezek strukturális ekvivalenciát az amerikai kontextusban releváns jazz műfajára (is) hatással lévő country, blues vagy gospel irányzatok, és például a magyar viszonylatban meghatározó bartóki vagy népzenei referenciák között. Továbbá, a piacellenesség ethosza a magyar jazzszcénában nem ragadható meg a korlátozott termelési mező struktúráját meghatározó két termelési mód (felszentelt avantgárd és „eretnek avantgárd”) ellentétével: ahogy az empirikus elemzések során kifejtem, a mainstream/free jazz ellentét nem redukálható az ortodoxia és „eretnek” újítók közti ellentétekre, hiszen a free jazz is bő fél évszázada létezik már. E ’70-es évekre visszavezethető konfliktusban a free- és mainstream táborok közötti, társadalmi rétegződéssel és etnikummal összefüggő különbségek és a kulturális referenciák osztályfrakciókhoz köthető interpretációs stratégiái játszanak döntő szerepet. Ebben az állóháborúban – ahol ugyanúgy találunk „dezertőröket”, „kettős ügynököket”, mint „parancsnokokat” és „legyőzötteket” – nem győzedelmeskedik az új generáció a dogmatikus idősök fölött, hanem, bizonyos átjárásokkal ugyan, két eltérő esztétikai-ideológiai elvrendszeren nyugvó alapállás áll szemben, amelyek még arról is eltérő definíciókat alkotnak, mi tekinthető egyáltalán jazznek vagy zenének.

## 2.6. Zenei habitus

Rimmer (2012) kvalitatív kutatásaiban a bourdieu-i habitusfogalom alapján konstruált *zeneihabitus*-koncepció alkalmazásának előnyeire hívja fel a figyelmet, kiváltképp a zenei ízlés státuszharcban betöltött szerepének értelmezése során. A zenei habitus alatt a tartós diszpozíciók (kognitív, cselekvési és értékelési sémák) rendszerének a zenében való megjelenését értjük. Rimmer definíciója szerint (2012: 306) *„a zenei habitus egy magyarázó eszközt kínál az egyének zenével való viszonyáról”,* mely társadalmi helyzet által kondicionált viszony a szocializáció során felhalmozott és belsővé tett kulturális tőkékkel áll összefüggésben. A zenei habitus alkalmazásával a kutatónak lehetősége nyílik a zenei kifejezőeszközök megválasztásának logikáján túl, a zenehallgatás módozatainak és a különböző (zenei) stílusokat osztályozó gyakorlatok társadalmi alapelveinek megragadására is. A fogalom alkalmazása az etnikum, a származás és az esztétikai praxisok közti kapcsolatok értelmezésével kecsegtet a kortárs jazz-zenei mező kontextusában, röviden, a

társadalom egyéb viszonyrendszereiben is igazodási alapként tételezett habitus zenei vonatkozásait jelenti.

Rimmer tanulmánya explicit kritikáját adja a társadalmi pozíció (osztályhelyzet) és ízlés kapcsolatát vizsgáló kvantitatív kutatások kiterjedt irodalmának (Chan és Golthorpe, 2007; Peterson, 1992), melyek sokszor „*általánosító képet festenek*” (Rimmer, 2012: 313)<sup>93</sup> ízlés, kultúrafogyasztás és társadalmi pozíció viszonyáról.<sup>94</sup> A zenei habitus alkalmazása a műfajokon belül működő klasszifikációs sémák pontosabb megértésével kecsegtet, mely alapvető fontossággal bírhat az egyes stílusok belső differenciáltságát esetenként nem kellő súllyal tárgyaló (lásd pl. Atkinson, 2011), kultúrafogyasztás és réteghelyzet összefüggéseit nagy mintán vizsgáló elemzések számára is. A habitus zene szférájában való alkalmazása önmagában nem tekinthető fogalmi újításnak, maga Bourdieu is számos habitus-típust különböztet meg; nyelvi habitust (1991: 81), akadémiai habitust (1988), dzsenderhabitust (2001) sőt, kutatói stratégiájának meghatározó része a *Distinkció*ban lefektetett reprodukciós logikába illeszthető mezőelmélet különböző társadalmi kontextusokban való működtetése.<sup>95</sup> A közös nevező, amiért a különböző habitustípusok megkülönböztetése elméletileg lehetséges, a meződinamika alapelveinek azonosságából fakad: a mezők szerkezetét és kialakulását meghatározó relációk és pozíciószerzések logikája azonos szabályok mentén szerveződik (lásd Bourdieu, 1993, 1996; Maanen, 2009). A nemzetközi irodalomban bevett „mezőelemzés” (*field analysis*)<sup>96</sup> különböző nemzeti kontextusokban ezekben az alapl művekben lefektetett elveket veszi alapul akkor is, ha a bourdieu-i elméletből kiinduló szerzők a mezőelmélet differenciálására törekednek (Varriale, 2015; Hesmondhalgh, 2006; Prior, 2007), vagy erősen kritizálják annak alkalmazhatóságát a későmodern kulturális viszonyok közt (Hennion, 2007; Lamont, 1992).

---

<sup>93</sup> Saját fordításom: H.Á.

<sup>94</sup> A stílusokat átfogó nagy gyűjtőkategóriák (jazz, rock, techno stb.) a műfajokon belüli distinkciókat sokszor elfedik. Rimmer joggal hívja fel a figyelmet egy-egy stíluson belüli alvariációk jelentőségére, pl. csak a metálzenében megkülönböztethető legalább 10 alfajt szélesebb társadalmi distinkciók indikátorának is tekinthetjük.

<sup>95</sup> Lásd Hadas Bourdieu *Férfiuralmáról* (2015) szóló tanulmányát, mely „paradigmaexpánziónak” értelmezi a habitus társadalmi nemekre való kiterjesztését, pl. a *libido dominandi* bourdieu-i kulskonceptió mint maszkulin habitus értelmezhető.

<sup>96</sup> A nemzetközi kultúraszociológia nívós orgánuma, a *Cultural Sociology* 2013-ban külön számot is szentelt e kutatási gyakorlatnak, melyben eltérő módszertani apparátust felvonultató szerzők különböző nemzetek kulturális mezőinek elemzései mellett elméleti-összegző cikkeket is publikáltak (pl. Savage és Silva, 2013).



Korábbi tanulmányaimban (Havas, 2017a, Havas és Ser, 2017) a jazz-zenei mezőt egy olyan erőternek értelmeztem, melyet a legitim jazz-definíció ki- és elsajátítási harcai jellemeznek, mely harcok logikája pontosan megragadható a mainstream és free jazz különbségételt meghatározó főbb oppozíciók által. Ilyen alapoppozíciónak tekintettem például a professzionális (a freejazz-zenészek által pejoratív felhanggal „technokratának” címkézett) mainstream *jazz-zenész* és az *autonóm művész* zenei kompetencián túlmutató ethoszának ellentét, melyet – és különböző aspektusait – mélyinterjúk alapján rekonstruáltam. A mezőelmélet konfliktuselméleti megközelítéséből egyrészt a szimbolikus és gazdasági profitok kijelölte erőterben folyó legitimációs harcok logikáját megragadó komplex fogalmi hálót veszem át, másrészt azt a már említett relacionális szemléletet, mely a tudatosan reflektál arra, hogy a kutató által osztályozott csoportok – esetünkben a free és mainstream zenészek – egyben sajátos habitusok mentén osztályozó és típusalkotó csoportok is. Ebben az elméleti keretben a zenészek pozíciószerzéseinek alapelvei értelmezhetők az oppozíciós logika mentén szerveződő racionalizálási stratégiák mentén, melyek alatt a különböző pozíciókat betöltő zenészek legitimációs esztétikai-ideológiai diskurzusait értem, amelyek tipizálására szintén kísérletet teszek.

A magyar jazz – azon belül is a mainstream és free jazz distinkció – továbbá azért izgalmas elemzési terep, mert e középszintű erőtér történeti és társadalmi kondicionáltságánál fogva sajátosan képez le szélesebb társadalmi viszonyrendszereket, valamint azok esztétikai elvekben és gyakorlatokban megjelenő jelentéseit. Egyetértésben azon szerzőkkel, akik e kulturális gyakorlat belső hierarchizálódását etnikummal, rasszal és más szélesebb kulturális jelenségekkel hozzák összefüggésbe (Lopes, 2002), a ’60-as években intézményesülő<sup>97</sup> magyar jazz-zenei mező prizmája is megtöri a társadalom strukturális rendjét, és sajátos működésmódja alapján leképezi azt. Az empirikus elemzés 5. fejezete Magyarország „kvázi feketéinek”, az urbánus, cigány származású jazz-zenészek zenei diszpozíciónak vizsgálatát kínálja, és a zeneihabitus-konceptió alkalmazásával azt próbálja megragadni, hogy e muzikusok miért részesítenek előnyben bizonyos művészi kifejezőeszközöket másokkal szemben. Elsősorban roma származású zenészekkel készített interjúk rekonstrukciójára és etnográfiai sűrű leírásra támaszkodva az elemzés során a (koragyermekkori) zenei szocializáció Rimmer (2012) által túlhangsúlyozott szempontjai

---

<sup>97</sup> Lásd Havadi írását a jazzklub hálózatról, valamint a kiváló forrásértékkel bíró *Jazz Studium* DIY kiadványt (1982–1990), mely maga is intézményesítette a free és mainstream jazz ellentétét, lévén elsősorban a free jazz referenciákat kanonizálta Magyarországon.

mellett, a rokonsági viszonyok szerepére, valamint a szocializáció révén kondicionált esztétikai preferenciák életvitelben is magragadható sajátosságaira is kitérek.

## 2.7. A kutatás relevanciája a kritizált Bourdieu-recepciók kontextusában

A kutatás tudományos relevanciája kapcsán a magyar Bourdieu-recepció relatív szegénysége fontos érv.<sup>98</sup> Bourdieu magyarországi társadalomtudományos recepcióját (annak szegénységét) jól szemlélteti, hogy a magnum opusnak is tekintett *Distinction* (1984 [1979]), melyet 1998-ban a Nemzetközi Szociológiai Egyesület (ISA) minden idők legfontosabb 10 szociológiai munkája közé választott,<sup>99</sup> nincs lefordítva magyarra.<sup>100</sup> Seregi Tamás munkájának köszönhetően, *A művészet szabályainak* (Bourdieu 1996 [1992]) magyar fordítása (2013) mérföldkőnek tekinthető Bourdieu művészet- és kultúraszociológiai tudományos nézeteinek elterjedése szempontjából a magyar tudományos életben, az elméleti fejezet elején felsorolt néhány kritika ellenére is, melyek főleg az irodalomtudomány, esztétikai és filozófia (szellem)tudományi nézőpontjait képviselő Seregi „szabad” fordítói megoldásaira vonatkoztak.

A fordítások hiánya mellett Bourdieu magyarországi recepciójával összefüggésben fontos említést tenni a fordítással és interpretálással összefüggő szakmai problémákról, melyek megnehezítik a Bourdieu-ről való (magyar) tudományos diskurzus kialakulását. Ilyen problémákra hívja fel a figyelmet Hadas (2002) a *Férfiuralom* (Bourdieu, 2000 [1998]) és Wessely (2005) *A tudomány tudománya és reflexivitás* (Bourdieu, 2005 [2004]) hanyag magyar fordításából származó értelmezési problémák kapcsán. Ahogy például Wessely írja a fenti mű magyar fordítása kapcsán: „Az olvasónak az a benyomása támad, hogy a fordítók titkon meg voltak győződve arról, hogy a szöveg jórészt eleve értelmetlen, tehát magyarra is csak így ültethető át. Meg sem próbálták értelmezni” (2005: 229). Jelen kutatás, egyrészt, részeredményeinek publikálása által fontos adalékul szolgálhat a neves francia szociológussal kapcsolatos szakmai diskurzusok létrejöttéhez, másrészt a bourdieu-i művészetszociológiai szemlélet legitimitását is növelheti a magyar tudományos mezőben.

---

<sup>98</sup> Bővebben a magyarországi Bourdieu-recepciókról lásd: (Hadas, 2001; Wessely, 2005).

<sup>99</sup> Más szerzők, például Ollion (2015), Truong és Weill (2012) és De La Fuente (2007) is azt támasztják alá, hogy Bourdieu kétség kívül az egyik legtöbbet hivatkozott modern szociológus.

<sup>100</sup> A majd 700 oldalas műből magyar nyelven csak néhány fejezet elérhető, pl. Bourdieu (2010 [1979]) Fáber Ágoston fordításában.

A kutatás nemzetközi relevanciáját illusztrálja egy 2014-ben a JSTOR internetes adatbázisban folytatott egy órás minikutatás is, mely a „genezis”, „irodalmi mező”, „színházi mező”, „genezis és struktúra” terminusok angol megfelelőinek szisztematikus keresésére épült az adatbázis keresőmotorjának felhasználásával. A keresés alátámasztotta a feltevélezt, hogy a művészeti mezők történeti kialakulását elemző történeti-szociológiai kutatások kisebb arányban vannak jelen kvantitatív orientációjú tanulmányokhoz képest (lásd pl. Bukodi, 2007; Chan és Golthorpe, 2005; Katz és Gerro, 1998; Lamont, 1992; Peterson, 2005; Sági, 2010 stb.). Ez utóbbiakat főképp a *Distinkció*ban paradigmatis igénnyel kifejtett kulturális rétegződési trendek, pl. strukturális homológiák statisztikai vizsgálata motiválja különböző nemzetállami kontextusokban.<sup>101</sup> Sallaz és Zavisca (2007) hivatkozási indexeket elemző tanulmánya pedig Bourdieu amerikai recepciójáról támasztja alá a fenti állítást.

---

<sup>101</sup> Erről bővebben lásd Peterson (2005).

### 3. MÓDSZERTAN

„Mivel a szociológusokat az objektivitás minél nagyobb fokára való törekvés rendszerint magukkal ragadja, szinte mindig megfélemeznek arról, hogy az általuk osztályokba sorolt »tárgyak« nem csupán objektíve osztályozható gyakorlatokat, hanem az osztályokba sorolás ennél semmivel sem kevésbé objektív eljárásait is kitermelik, amelyek maguk szintén osztályozhatók” (Bourdieu, 2010 [1979]: 49).

#### 3. 1. Jazz-zenész? Tánczenész? „Hétköznapi” zenész? – a konceptualizálással kapcsolatos néhány dilemma

Mivel a „jazz-zenész” kategóriája korántsem egyértelmű, röviden összefoglalásra kerül, hogy milyen szempontok szerint konceptualizáltam a kutatás alanyait, akikre a dolgozat folyamán mint jazz-zenészekre, illetve mint jazz-muzsikusra hivatkozom. A kutatók tudományos orientációjától, valamint a jazz kulturális hierarchiákban betöltött szerepétől függően – nagy presztízstől koncerttermektől, füstös jazz klubokon át a vendéglátás „haknikig” – különböző munkakoncepciók használatosak a jazzt játszó személyekre. Howard Becker a Chicagói Egyetemen írt *The Professional Jazz Musician in Chicago* [A chicagói profi tánczenész] című szakdolgozatában (Becker, 1949), és az ez alapján készült tanulmányában (Becker, 1951) a tánczenész (*dance musician*) kifejezést használja. A jazz-zenész kifejezés mellett az az érv szól, hogy a vendéglátóhelyeken játszó zenészeknek sokszor képességeiket alulmúló tánczenét is kellett játszani, nem csak a magasabb művészi értéket képviselő (és a laikus közönség számára nehezebben fogyasztható) „tisztá” jazzt. Tiszta jazz-zenét (bonyolultabb harmóniakra épülő ún. jazz sztenderdeket) luxus volt játszani, és sokszor most is az, ami miatt a jazz-zenésznek fellépőhelytől függően esztétikai kompromisszum sorát kell meghoznia.

Becker és Faulkner, a kortárs amerikai kultúraszociológia két elismert – egyébként amatőr jazz-zenész – szerzőjének néhány éve megjelent közös könyvében (Becker és Faulkner, 2009) a Perrenoud-tól átvett *musicos* kifejezés (2007) mellett kötelezik el magukat, melyet angolra *ordinary musician*-nek („hétköznapi zenésznek”) fordítanak. Ennek oka esetükben mind a „jazz-zenész” és a Becker által korábban használt „tánczenész” fogalmakkal való elégedetlenség volt: míg az előbbi – legalábbis szerintük –, a művészeti kompromisszumok nélküli jazzjáték luxusát hangsúlyozza túlzottan, a tánczenész kifejezés pedig túlságosan a kommersz, „kiszolgáló”, szórakoztató zenei gyakorlatokra helyezi a hangsúlyt. Kompromisszumként olyan zenészeket hívnak hétköznapi zenészeknek, akik számos stílusban képesek játszani, és a piac elvárásainak megfelelően nem csak a jazz

műfajában vállalnak fellépést vagy ad hoc jellegű vendéglátós haknit. A hétköznapi zenész fogalmával álláspontjuk szerint a zenészek tág körét kívánják megragadni, és tudatosan azokról írnak, akik jazz-zenész képzettséggel számos műfajban is játszanak a megélhetés érdekében. Definíciójuk tehát „valós” és széles körű zenei/munkavállalói praxisból indul ki, és nem a zenészek által elképzelt ideális kegyelmi állapotból, ahol a művészi önmagvalósítást anyagilag honorálják, és az (értő) közönséget is érdekli a játék.

Kutatásom során azonban a jazz-zenész vagy jazzmuzsikus kifejezéseket használom, mert ugyan a budapesti szcénában is rendkívül sokszínű megélhetési stratégiákat definiálhatunk, egészen a „híg”, „piaci” vagy „állami”<sup>102</sup> jazztól, a kortárs avantgárd szabad zenéig, kutatásom fókuszpontjában a legitim jazz-zenész – interjúelemzések alapján rekonstruált – definíciójának (diszkurzív) konstrukciói, illetve azok zenei kirekesztésben és kooperációban, valamint a presztízsszerzésben betöltött szerepe áll. Az interjúalanyok és jazz-zenészek többsége a vizsgált szcénán belül leginkább a mainstreamhez köthető irányzatokat játszik, oktat és hangszerel. Ezenkívül tudatosan elhatárolják magukat a mainstream képzettséggel nem rendelkező „hétköznapi zenészeketől.” A leginkább kommersz, „híg jazzt” játszó zenészek túlnyomó többsége is végzett konzervatóriumot és/vagy zeneakadémiát, akik jellemzően pl. populáris számok hangszerelését, zenei háttérmunkákat végeznek. Tehát saját, specializált, jazzhez köthető tudástökéjüket kamatoztatják, konvertálják anyagi profikra.

A terminológia tudatos megválasztása a beckeri „művészeti világ” és a bourdieu-iánus „mező” közti episztemológiai különbségekre is utal. A kutatásom során alkalmazott, relacionális bourdieu-i episztemológia a szociológiai tárgykonstrukció során az ágensek (jazz-zenészek) életvilág- és valóságkonstrukcióit (vagyis az osztályozott praxisok osztályozható osztályozó gyakorlatait) hangsúlyozza. Ezzel szemben Beckerék interakcionista nézőpontja – a véleményem szerint elnagyoltan „valósnak” (Becker és Faulkner, 2009) tételezett – zenei gyakorlatokból indul ki. A jazz-zenész által űzött sokszínű tevékenységtípus (hagyományos big band-játék, kamarazenei formációk, haknik, szerzői kompozíciók előadása „felszentelt” fellépőhelyeken stb.) nem teszik a jazz-zenészeket „hétköznapivá”, pl. empirikusan a játszással eltöltött időben mért objektív pénzkeresési struktúrák ellenére sem, nem beszélve a „kommersz” gyakorlatok felé irányuló viszonylagos műfajon belüli stílusirányzatokat átszelő kollektív megvetésről – legalábbis

---

<sup>102</sup> E kifejezések az interjúalanyaim leíró esztétikai kategóriái, nem zenetudományi terminusok, vagy a saját értékítéletem.

Magyarországon. Másrészt pedig, a látszólagos objektív nézet, mely abból indul ki „aktuálisan mi történik” (*what's going on*) (Becker és Faulkner, 2009: 72), azt kockáztatja, hogy a gazdasági profitszerzések – vagyis a heteronómia alapelve – válnak a klasszifikáló ítéletek kiindulópontjává, annak meghatározásakor mi is történik „valójában”.

### 3. 2. A „kvázi-etnográfiai” kutatás általános jellemzői

A 2014 ősztől 2017 őszéig – az 5 „follow up”<sup>103</sup> interjút nem számítva – 27, átlagosan másfél óráig tartó interjút készítettem eltérő zenei irányzatot képviselő, generációt és származást tekintve különböző háttérű hangszeres, túlnyomóan férfi jazz-zenészekkel. A 27 interjú közül két interjút 2-3 fős minifókuszcsoporthoz<sup>104</sup> valósítottam meg, melynek eredményeképp végül közel 50 órányi manuálisan kódolt interjú átíratát készítettem el, amely az interjúelemzés empirikus anyagát alkotta. A legfiatalabb interjúalany 21 éves, a legidősebb 60 éves volt, az interjúk többségét 25 és 45 éves hangszeres zenészekkel végeztem. A meződinamika megragadása és modellezése, valamint a mezőt alkotó viszonyrendszerek *feltárása* érdekében indokolt volt alapvetően kvalitatív módszerek alkalmazása (Ritchie és Lewis, 2003; King, 1994), ezeken belül is a (félig-strukturált) mélyinterjú (King, 1994), valamint a résztvevő megfigyelés (Pickering, 2008) módszerei.

A kvalitatív módszertani szakirodalom megkülönböztet pl. „mélyinterjút”, „magyarázó interjút” (*explanatory*), félig-strukturált, vagy „strukturáltalan” interjút, valamint azok kutatás céljától és kontextusától függő lehetséges alkalmazási módjait (King, 1994: 11). Az itt felsorolt ideáltipikus kategóriák közül az interjúvázlat szerkezetét tekintve a kutatás a félig-strukturált és strukturált interjúk közé esik, azonban, ahogy a fejezetben kifejttem, a több mint három évig tartó kutatás során a megalapozott elmélet módszerének

---

<sup>103</sup> A „follow-up” interjú mint egyfajta „kvalitatív panelvizsgálat” azt jelenti, hogy egy adott egyénnel többször is készülnek interjúk hasonló, vagy ugyanazon kérdések alapján. Ezen interjúk előnye a kutatás kontextusában abban állt, hogy egyrészt olyan kérdéseket is volt lehetőség tenni, melyeket a korábbi interjú során idő hiányában nem sikerült, másrészt a már érintett kérdéseket újra, elmélyültebben vizsgálhattam, valamint – és a szakirodalom főleg ezt az aspektust emeli ki – az interjúalany attitűdjeiben, véleményeiben, interpretációiban stb. történő esetleges változásokat is nyomon tudtam követni.

<sup>104</sup> E néhány fős „mini-fókuszcsoporthoz” kialakításánál és véghezvitelénél figyelembe vettem Vicsek Lilla (2006) *Fókuszcsoporthoz* c. könyvének szociálpszichológiai (csoport)dinamikákról szóló fejezetét (2006: 83–124), valamint az általa tartott kvalitatív módszertani órákon tanult egyéb, interjúkészítési technikákkal kapcsolatos szempontokat is (nyitott és zárt kérdések alkalmazásaiból származó előnyök/hátrányok, kérdések struktúrájának összeállítása, a „tölcsértechnika” alkalmazása stb.).

megfelelően (Glaser, 1992; Johnson, 2016: 5) a kutatás hangsúlyai finom változásokon mentek keresztül. Egyes esetekben, hol az egy adott problémakörre fókuszáló félig-strukturált mélyinterjú technikája, hol a strukturált – a kutatási szempontok lehetőleg szélesebb spektrumából merítő, ezzel fordítottan arányosan egyes részkérdéseket felületesebben érintő – technikák domináltak. Jellemzően a kutatás elején szerepeltek hangsúlyosabban olyan kérdések, melyek az erőteret alkotó relációk különböző aspektusaira kérdeztek rá, majd – ahogy egyre inkább elmélyültem a kutatásban és magában a budapesti jazz-életben is – már egyre inkább olyan mélyinterjúk domináltak, ahol egy-egy témakört beszélünk át részletesen az interjúalannal, pl. a „romák” megítélését a szcénán belül, vagy a free-mainstream distinkció jelentőségét, annak különböző csoportdinamikával és esztétikai kérdésekkel összefüggő szempontjait. A mellékletben közölt interjúvázlat (*1. melléklet*) tehát egy fontos viszonyítási pont volt, mely a kutatás kérdésfelvetéseit igyekezte strukturálni, azonban ez nem jelentette azt, hogy minden esetben ragaszkodtam az interjúvázlatban foglalt kérdések sorrendjéhez.<sup>105</sup> A különböző interjútipusok episztemológiai és módszertani distinkciói alapján sem sorolom a kutatásom során alkalmazott módszerem egyetlen „tisztá” kategóriához – pl. „realista”, „fenomenológiai”, „konstruktivista” interjúk stb. – (King, 1994; Bevan, 2014), noha a kutatás korábban kifejtett elméleti orientáltságánál fogva inkább a fenomenológiai „szociológiai életvilág-elemzéshez”<sup>106</sup> és a konstruktivista tradícióhoz esik közelebb.

A minden esetben diktafonnal felvett interjúkat és terepnaplók formájában rögzített résztvevő megfigyeléseimet, jelen doktori értekezés elkészítéséig tartó informális beszélgetések, továbbá egy illusztratív jellegű (a jazz-zenészek populációjára nézve a kis minta folytán nem reprezentatív) kérdőíves kutatás (N=37) is kiegészítette. A fent osztályozott módszereken kívül adatgyűjtésemet a lehető legszélesebb körben próbáltam érvényesíteni: archív (szak)folyóiratok (pl. Jazz Studium 1979–1990) különböző számainak feldolgozása mellett, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének (MTA-

---

<sup>105</sup> Például mikor kevésebb idő állt rendelkezésemre egy adott zenésszel, akkor a (szakértői kiválasztással) kiválasztott zenészt főleg olyan kérdésekről kérdeztem, amikben kifejezetten az ő pozíciójából fontos információkat szerezhettem. Tehát, az interjúkészítésnél is figyelembe vettem a mező szerkezetét, az adott zenész pozícióját az erőterben és mindazt, amit esetleg korábban nekem az illetőről mondtak.

<sup>106</sup> Az életvilág-elemzéshez (lásd Pfadenhauer, 2005), a bourdieui episztemológia (Schütz nyomán) életvilág-konstrukciókat is hangsúlyozó szemlélete (Hadas, 2001) miatt áll közel a kutatásom során alkalmazott módszertan, azonban, ahogy a fejezet további részében kifejtem, a vizsgált összefüggések mezőelmélettel történő magyarázata során egyéb szempontokat is figyelembe veszek.

ZTI) segédmunkatársaként, ahol Maróthy János hagyatékának rendezése volt a fő feladatom, lehetőségem nyílt még nem publikált, jazz-szel kapcsolatos publikációk feldolgozására is, melyek a téma történetiségét árnyalták. Ezen kívül, az interneten és közösségi médiában elérhető filmen rögzített beszélgetések,<sup>107</sup> heti- és napilapoknak adott interjúk, CD-borítók szimbolikájának interpretálása (lásd pl. 5. 3. *alfejezet*), valamint egy dokumentumfilm (Ferenczi, 1994) is szélesítette a vizsgálat empirikus fókuszát. A Ser Ádámmal közösen elemzett kérdőíveket az Etűd Konzervatóriumban és a Zeneakadémia Jazz Tanszékén töltöttem ki fiatal (16–20 éves) jazz-zenészekkel (Havas és Ser, 2017). Fő kutatási egységeim a jazz-zenészek voltak, rajtuk kívül nem zenész (road, szervező) informátorok is fontos szerepet játszottak az információszerzésben.

A „kvázi-etnográfiai” (Rimmer, 2012) jelzőt azért is használom a kutatásom módszerének leírására, mert noha az interjúelemzés mint fő kutatói módszer dominálja az empirikus elemzéseket, főként a következő, 4. *fejezet*ben, a zenészek interakcióinak geertz-i (1976) értelemben vett sűrű leírása, az etnográfiai módszer is hangsúlyos szerepet kap a munkámban, ugyancsak a megkülönböztetett szimbolikus különbségtételeket és osztályozott osztályozó és osztályozható praxisokat megragadni törekvő relacionális kutatói szemlélet miatt. Az *alfejezet* zárásaként álljon egy passzus Szelényi Iván egyik írásából, mely jó analógiája az általam is alkalmazott reflexív módszernek, ami az előre megfogalmazott kérdésekhez mereven ragaszkodó attitűd helyett a „tereppelel” való kapcsolattartást, az etnográfiai szemléletet, összességében elmélet és módszer dialektikájának fontosságát hangsúlyozza:

(...) hogyan képes valaki hinni az emberek átkozott kérdőívkérdésekre adott válaszaiban, ha még egyetlen egyszer sem tett fel személyesen ilyen kérdéseket, és ha még sosem látta, ahogyan a megkérdezett küszködik a kérdéssel, amelyet irreleváns társadalomelméletekből merítve tettünk fel neki ahelyett, hogy a valós életből indultunk volna ki? Etnográfusok, például Howard Becker tanítványai, mindezt jól tudták: „el kell merülni” a társadalmi körülmények szabta helyzetben, mielőtt megtudhatnánk, melyek a jó kérdések. Etnográfus kollégáimtól (...) tanultam meg, milyen sokat számít, hogy legyenek saját etnográfiai megfigyeléseink (és interjúink). Máskülönben honnan vesszük a bátorságot, hogy azt mondjuk: mi valóban a társadalmi valóságot ragadjuk meg (Szelényi, 2016 [2015]: 125–126)!!?

---

<sup>107</sup> Pl. Csepregi Gyula „JazzBeszéd” c. beszélgetéssorozata a kortárs jazz nagyjait, köztük roma származású zenészekkel is (pl. Egri Jánossal, Babos Gyulával, Szakcsi Lakatos Bélával stb.) fontos forrásként szolgált a kutatásomhoz.



### 3. 3. A mezőelmélet alkalmazása a vizsgált összefüggések magyarázatában

Visszatérve a *Bevezető fejezet* módszertani részt tárgyaló alapgondolatához, mely szerint a mezőelmélet heurisztikus értéke lényegében módszertani (is) – szemben azokkal a hibás antinómiákba ragadt elképzelésekkel, melyek elmélet és módszertan között nemhogy dialektikus viszonyokat nem tételeznek, de különálló „analitikus” kategóriának tekintik azokat<sup>108</sup> –, ebben az alfejezetben a bourdieu-i relacionális episztemológiából származó operacionalizálási eljárásaimat ismertetem. A stratégia lényege tulajdonképpen a fejezet mottójában már benne van: egy olyan (kvalitatív) módszertan kidolgozása a tét, mely az osztályokba sorolt gyakorlatok osztályozó eljárásait képes az objektivitásra törekvő szociológus „nézőpontjába sűríteni” (Bourdieu, 2010 [1979]: 49) és *osztályozni* a kortárs jazz viszonyrendszerének kontextusában.

E relacionális logika operacionalizálási eljárásának első fázisában a mezőben „működő”, különböző pozíciókkal készített interjúkból rekonstruált, eltérő esztétikai alapállásokból legitimnek tételezett „jazz-definíciók” univerzumát térképeztem fel. Majd, az interjúkból nyert esztétikai gyakorlattal, kifejezőeszközökkel, tradícióértelmezéssel összefüggő definíciókhoz való *viszonyulások* terét rekonstruáltam az alapján, hogy a mezőben már a pozíciószerzésekkel kapcsolatban tétellel bíró egyes definíciókat hogyan értékelték a jazz-zenészek. Eme absztrakt felvezető után, mielőtt a gyakorlati példákra rátérnék, kifejezetten fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy a különböző referenciákon alapuló „jazz-definíciók” (vagyis, kissé vulgarisan, azon definíciók univerzuma, melyek a „mi számít jazznek?”, „ki mondhatja magát jazz-zenésznek?”, „milyen technikai, esztétikai, stílári elvek alapján? stb. kérdésekre adnak választ) mind maguktól a *jazz-zenészek*től *származtak*, tehát nem a kutató önkényes konstrukciójának eredménye. Így, pl. a főleg roma származású zenészcsaládból származó *mainstream* zenészek körében elfogadott, sőt esetenként az egyedüli legitim (jazz)zenei megnyilvánulásnak tételezett definíciót<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> A bourdieu-i szociológia értelmezésének egyik kulcsa az olyan – társadalomtudományokban ismerősem csengő – antinómiák meghaladása mint „individuum és társadalom”, „cselekvés és struktúra”, „szubjektivizmus és objektivizmus”, „szabadság és szükség (vagy determináltság)” stb. (Thompson, 1991: 11). Ugyanerről a problémáról általános(abb) tudományszociológiai nézőpontból lásd még Elias (1978) és Bourdieu (1990: 2) észrevételeit.

<sup>109</sup> A mainstream jazz szóban forgó (némileg leegyszerűsített) definíciója a következő három részből tevődik össze: a (1) szvinges lüktetésből, a (2) jazzes frazeálásból (mely egyfajta játékmódra utal) és (3) a jazz sztenderdek ismeretéből (olyan megírt harmóniak melyekre a zenészek improvizálnak a játék során). Bővebben a mainstream és free jazz definíció-értelmezések különbségeiről lásd a következő, 5. *fejezet* vonatkozó részeit.

„ütköztettem” különböző zenészek elképzelésével arról „mi tekinthető” jazznek. E mainstreamjazz-definícióhoz való viszonyulások, értékítéletek és azok – „dogmatikus” és „reflexív” szélsőséges pozíciói közt húzódó – *intenzitása* alapján típusokat alkottam. Az intenzitást egyrészt az interjúk tapasztalatokra építve, másrészt az alapján interpretáltam, hogy milyen távolságot tartanak egyes zenészekről, vagy stílusokról. Például megkérdeztem, „*kikkel játszanak/játszanának szívesen?*” és „*miért, vagy miért nem?*”. A mainstream/free jazz pólusok közti distinkciók fontos indikátorai voltak a különböző esztétikai alapállásokból konstruált jazz-definíciókhoz tartozó osztályozó ítéletek. A bourdieu-i szociológia nyelvére átültetve tehát, egy a praxisokat meghatározó osztályozó esztétikai elvvel kapcsolatos osztályozási sémák rendszere alapján, rekonstruáltam felismert, és téttel bíró olyan oppozíciókat, mint pl. a „professzionális zenész” és zenei kompetenciákon túlmutató „autonóm művész” ethosza közti zenei habitus szempontjából téttel bíró releváns különbségtétel. A könnyebb befogadás kedvéért, összefoglalva, e stratégia lényege, abban állt, hogy a *zenészek által alkotott definíciókat és értékítéleteket tettem osztályozó ítéletek tárgyává* az interjúk során, majd ezeket az „osztályozott osztályozó” ítéleteket a típusalkotás céljával rekonstruáltam.

Arra is kíváncsi voltam, hogy a különböző pozíciók „doxája”<sup>110</sup> mennyire kérdőjeleződik meg egyes csoportokon belül és csoportok között az esztétikai különbségtételek során. Amit egy adott pozíciót betöltő zenész magától értetődő, doxikus tapasztalatnak (Bourdieu, 2001) tételez, pl. azzal kapcsolatban mi számít legitim jazz-zenei gyakorlatnak, a magukat free (jazz) zenészként definiálók *ortodoxiává* vagy *dogmává* alakítanak át (Bourdieu, 2013: 207). A mainstream jazz képviselőit például esetenként olyan jelzőkkel címkézik, mint „avított”, „megmerevedett”, „tradicionalista” vagy „technokrata”.<sup>111</sup> Kutatói stratégiám részét képezte továbbá, annak vizsgálata is, hogy a zenészek a jazz történetének – vagy DeVeaux-t parafrázálva: a jazz „konstruált, *cselekményesített* történeteinek”<sup>112</sup> – az egyes meghatározó szereplőiről hogyan vélekednek, milyen

---

<sup>110</sup> A különböző pozíciókhoz tartozó „előfeltevéseket” nevezi Bourdieu „doxának” (Bourdieu, 2014: 189), mely más alapvető koncepciók mellett (illúzió, „kollúzió”, autonómia, heteronómia, karizmatikus és intézményes felszentelés stb.) a mezőelmélet fogalmi építményének egyik alapvető terminusa.

<sup>111</sup> A „technokrata” kifejezés a szó valós értelmétől eltérően a jazz-zenészek közti szimbolikus megkülönböztetések és státuszharok *relacionális kontextusában* pejoratív jelzőként funkcionál, free oldalról nem egy elsajátított (szak)tudás birtokolta autoritást, ill. legitimitást értenek alatta.

<sup>112</sup> Az egyik fő referencia DeVeaux számára, aki a jazztörténet reflexiót nélkülöző különböző narratíváit tárgyalja Hayden White (1973) „*Metahistory*” c. monográfiája. Innen a „cselekményesítés” „*emplotment*”

szempontok alapján alkotnak ítéletet róluk. Mikor a jazztörténet egyes kanonikus figuráiról, pl. Charlie Parker-ről kérdeztem a zenészeket, elsősorban arra voltam kíváncsi, hogy a különböző pozíciókat betöltő zenészek, milyen esztétikai/legitimációs elvek alapján interpretálják pl. Parkert és másokat. Parker „Bird” kiválasztását a jazztörténetben betöltött szerepe indokolta. Hozzá fűződik ugyanis a ’40-es években kialakuló, tánczenétől és szórakozástól elhatárolódó modern jazz, a „bebop”, ami akkoriban hagyományokat felrúgó stílár-esztétikai újításnak, ha tetszik „forradalomnak” számított: a modern jazz nyelvét ő és zenésztársai teremtették meg.<sup>113</sup> A Parker-interpretációk – ahogy később utalok rá – az „intellektualizmus és anti-intellektualizmus”, „progresszív és tradicionalista”, „ortodox és újító” stb. ellentétpárokból megragadható zenei habitusok, diszpozíciók kitűnő indikátorai voltak. Ahogy a következő fejezetben részletesen kifejtem, míg a mainstream zenészek a (zenei) nyelv abszolutizálását, a követendő tradíciót „látják” Parkerben, addig free pozícióból a hangsúlyt a *tradíció ellen való lázadás tradíciójára* helyezik, arra, hogy Parker akkor „avantgárd volt”, mára pedig „csupán” – teszi hozzá a kutató – a művészi eszközkészlet egy fontos referenciája.

A *szimultán esztétikai hierarchia* koncepciója ama gyakorlatok alapjául szolgáló osztályozási elvekre épül, amelyeket a zenészek téttel bírónak tekintenek „*a problémák univerzumának és intellektuális igazodási pontok (...) meghatározása*” során (Bourdieu, 1993: 176). Bourdieu itt a habitusok kondicionálta sajátos, improvizatív logikát követő ágensek pozíciószerzéseinek néhány meghatározó szempontjaira gondol, „*amelyeket észben kell tartania annak, aki a játékban akar maradni*”<sup>114</sup>.

---

terminus is, mely a történetalkotás különböző narratíváit tipizálja (White, 1973: 251–255). Érdekesség, hogy a jazz studies alapvető cikkének szerzője (DeVeaux, 2017 [1991]) csak egyszer hivatkozik Bourdieu-re, azonban fő következtetései a jazz történetének ki- és elsajátítási folyamatairól a bourdieu-i tudományszociológia felfogásba illeszthetők, amennyiben a szerző az objektíváló történettudományi gyakorlatokat objektíválja munkája során.

<sup>113</sup> Parker megkerülhetetlen alakja a modern „mainstream” jazz kialakulásának, de olyan más (egyébként zenekaraiban is játszó főleg afroamerikai) zenészek is, mint Miles Davis, Max Roach vagy Dizzy Gillespie.

<sup>114</sup> A terjedelmes mondatban szereplő idézet az angolból – jobb híján – a saját fordításom. A kissé hevenyészett fordításomat érdemes az angollal összevetni, mely így szól „(...) *defining the universe of problems, references, intellectual benchmarks (often constituted by the names of its leading figures), concepts in -ism, in short, all that one must have in the back of one's mind in order to be in the game*” (Bourdieu, 1993: 176).

### 3. 4. Önreflexiós kísérlet: az interjúkészítés és résztvevő megfigyelés körülményei és szempontjai

A szcena különböző csoportjaival interjúkat készítő kutatóként a csoporthoz való viszonyunk megfelelően periférikus, félperiférikus és mint a belső kör tagja voltam jelen. Mivel az interjúzás – s így a kutatás – eredményeit nagymértékben befolyásolja az interjúkat készítő kutató sajátos pozíciója, „beágyazódása” a szcénába, az (al)fejezetben kísérletet teszek annak bemutatására, hogy milyen etnográfiai elemek egészítették ki a manuálisan kódolt 27 interjút, s ezek milyen jelentőséggel bírnak.

Az interjúzás kezdetekor csupán egy sajátos körre nyílt rálátásom, melyet jellemzően a Jazz Tanszékre járó, vagy frissen végzett zenészek, zenész (gitáros, bőgős, szaxofonos) barátaim alkottak, és akik mint informátorok a szcena különböző köreihez segítettek a személyes hozzáférést. Így egyrészt *hólabdamódszerrel* (Babbie, 1999), másrészt *informátorok* ajánlása alapján kerültek kiválasztásra a zenészek, ügyelve arra, hogy a lehető legszínesebb zenei stílusokban alkotó (free jazz, mainstream), intézményekhez köthető (LFZA Jazz Tanszék, Magyar Jazz Szövetség), valamint etnikai és generációs csoportokkal sikerüljön interjút készíteni. A szcénával való „ismerkedés” során az első fél évben a hólabdamódszer, majd a szakértői kiválasztás dominált, vagyis a kiválasztás elveit a mező szerkezetéről alkotott egyre bővülő ismereteim határozták meg a kiszemelt interjúalanyok válaszadói hajlandóságán kívül. Az interjúszituációkon kívül többször nyílt lehetőség ad hoc jellegű „minifókuszcsoporthoz” létrehozására is, melyekben jazz-zenészek vitatták meg kutatási kérdéseinket, sokszor – nagy örömmel – megfellelkezve arról, hogy a társalgást a kutató egyébként töretlen, „füllel jegyzetelő” figyelme kíséri.

A több mint 3 év alatt magam is bejártam az utat, amit – Thornton (1995) fogalmát továbbgondolva – (szubkulturális) tőkefelhalmozásnak tekinthetünk. Ennek a sajátos tőkefelhalmozási folyamatnak tapasztalataim alapján két fázisát különböztetem meg. Egyrészt, a szcénával való ismerkedés bevezető szakaszát, mely során az alapvető nemzetközi és hazai referenciákkal ismerkedtem meg és sajátítottam el nyelvi kódokat (pl. a zenei közegben bevett kifejezéseket, szlengeket, zenei szakzsargont), továbbá általános tudást a budapesti jazzéletről. A fellépőhelyek,<sup>115</sup> személyzet (csaposok, de még biztonsági

---

<sup>115</sup> A Művészetek Palotája és a Liszt Ferenc Zeneakadémia „felszentelt” intézményein kívül, a Budapest Jazz Club (BJC), a Budapest Music Center (BMC) jazzklubja, az Opus Jazzklub, a Fonó és a Trafó a négy, talán legnagyobb presztízsű fővárosi hely, ahol a műfaj képviseli magát szélesebb közönség előtt. Kiseb, kifejezetten jazzkávézókön kívül, mint a Ráday utcában található Jederman és If kávézók és a szabadabb zenei

őrök és az ún. „road-ok”<sup>116</sup> is) és a legkülönbözőbb stílust képviselő muzsikosok ismerete legalább olyan szinten, hogy milyen hangszeren, mely formációban és kikkel játszanak, nagyban növelte a kutatói pozícióm elfogadását, és bennfentességet, bizalmat kölcsönzött az időben és tematikusan strukturált interjúk légkörének. A következő, előrehaladottabb szakasznak azt nevezem, amikor a jazzszcénán belüli különböző csoportok sajátosságairól is információt szereztem, melyet tudatosan használtam fel annak érdekében, hogy ne csak elfogadják, de *tétellel bírónak* is tekintsék a kutatást, azon belül a mellékletben is közölt interjúvázlatban foglalt kérdéseimet (*1. melléklet*). E belső(s) információknak kifejezetten nagy hasznát vettem, amikor különböző okoknál fogva a tervezett egy-másfél óra helyett kevesebb idő állt rendelkezésre, pl. koncertek előtt vagy koncertek szüneteiben. A szubtilisabb, esztétikai kérdéseket és zenészcsoporthoz közti viszonyrendszereket érintő finomabb ismeretek elsajátításának gyakorlati jelentősége abban állt, hogy nem csupán általános kutatási szempontjaim alapján (megélhetés, stílusok közti különbségek, a „roma jazz” esztétikai-technikai sajátosságai stb.), de az egyes körök, sőt egyes zenészek számára egzisztenciális tétellel bíró kérdésekről is autentikus módon tudtam beszélgetést kezdeményezni, ami sokkal inkább a jazzszcéna viszonyait ismerő „belső” kérdező pozícióját jelentette.

Egy roma származású kulcsinformátor egyenesen akkor tekintett egyenrangú beszélgetőpartnerének, mikor tételesen tudtam a (roma) zenészek rokonsági viszonyait, sőt e rokonsági és baráti kapcsolatok rendszerváltás előtti gyökereit! A hónapok során pedig ugyanaz a nagy köztisztelőnek örvendő, a szakmában évtizedek óta tevékenykedő, a jazz-zenészekhez rokoni szálakkal is kötődő személy már szemrehányást tett, ha kihagytam egy koncertet. E kulcsinformátorral való ismeretség dinamizmusa jól szemlélteti a zeneileg kvázi dilettáns (hobbigitáros) szociológus emancipációs történetét; avagy hogyan lett egy a különböző koncerteken fel-felbukkanó, sejtelmesen jegyzetelő, fel nem ismert árnyból egy felismert valaki, akinek bizonyos körök megnyílnak, akit befogadnak, sőt egyesek azóta barátjuknak tekintenek.

---

műfajoknak, a szabad zenének és free jazznek is alkalmanként teret adó Lumen Kávézót, Kék Ló bárt, Mika Tivadar Mulatót, Lámpást és Aurorát, Kisüzemet, Fekete kutyát, Szimplát és újabban a Három Hollót érdemes megemlíteni. Ezenkívül számos étteremben és kávézóban van jelen a műfaj, teret adva – leginkább háttérzenét nyújtó – ad hoc formációknak, haktíknak (Központ Kávéház, Hadik Étterem, Szatyor stb.). A fenti felsorolás nem teljes, és a kutatás kezdete óta természetesen változott a felhozatal a fellépőhelyek tekintetében is.

<sup>116</sup> Szállító személyzetnek fordíthatjuk, ám vannak akik a „technikust” preferálják annak magasabb presztízsű áthallásai miatt.

Fontos még megemlíteni, hogy a kutatás során fokozatosan felhalmozott „tudástőkét” (a szcénáról, formációkról, zenészekről való ismereteket) mint koncertszervező is felhasználtam: 2016-ban a Központ Kávéházban szerveztem (a tavaszi szezonban) duókoncerteket, ugyanez év őszétől 2017 nyár közepéig pedig a Hadik Kávéház, és részben a hozzá tartozó Szatyor jazz-programjaiért voltam felelős.<sup>117</sup> E „kapuőri” pozíciót, melyet a szervezés jelentett önreflexíven kezeltem (nevezetesen a zenészekkel való interakciókat ennek fényében interpretáltam), másrészt pedig maximálisan kihasználtam az információszerzés során. A résztvevő megfigyelés módszerét különböző aspektusokból tárgyaló szakirodalmak (pl. Nightingale, 2008; Jorgensen, 1989; Platt, 1983) különbséget tesznek különböző kutatói pozíciók között annak alapján is, hogy a kutatott „terepen” a kutató mennyire passzív vagy aktív szerepet tölt be, hangsúlyozva a közelség/távolságtartás modalitásaiból származó előnyöket és hátrányokat. A kulcs – úgy gondolom – itt is az önreflexióban, illetve a kutatott csoportok és egyének nézőpontjaival való azonosulás képességében van. E kvalitásokról, azonban egyedül az empirikus elemzések (szakértői) megítélései adhatnak számot, nem elegáns ugyanis kutatóként az adott közeg szimbolikus és nyelvi kódjaiban való járatosságot (túl)hangsúlyozni, sem a különböző nézőpontokat összesűrítő, „objektív” totális tekintet birtoklójaként tetszelegni, amit Bourdieu egyébként a *„tudományos reflexivitással szemben álló posztmodern antropológiára jellemző narcisztikus reflexivitás”* (Bourdieu, 2003: 281)<sup>118</sup> kategóriával illet – hozzátehetnénk, okkal. Összességében a szervezői pozíció kölcsönözte bennfentesség olyan előnyöket jelentett, melyekről a kutatás kezdete során „álmodni” sem mertem: azon túl, hogy bizonyos zenészekkel napi, ill. rendszeres kapcsolatban voltam, az általam szervezett koncerteken minden alkalommal (hónapokon keresztül a Hadik Kávéházban pl. minden egyes hétfőn!) jelen voltam, ahol alapvetően a vendéglátózással kapcsolatos attitűdöket és a közönséggel kapcsolatos dinamizmusokat volt lehetőségem közelről tanulmányozni.

### 3. 5. Jazz és dzsender

A fentiek kapcsán ejtenék néhány szót az erőteljesen maszkulin, hangszerközpontú „pool”-ról, vagy kutatói mintáról. Alapvetően három dzsenderviszonnyal kapcsolatos kérdéskört emelnék ki a kutatás kontextusában, melyeket a munkámban, annak eltérő fókusza miatt csak fölületesen érintettem. A kortárs magyar jazz történetileg kialakult férfiuralmi

<sup>117</sup> A fent felsorolt helyek mellett szerveztem még koncerteket a Magvető Kávéházba és a Fonóba is.

<sup>118</sup> Szintén saját fordításom a posztumusz publikált, Loic Wacquant fordította angol cikkből.

logikájának feltárását, a (férfi) kérdező sajátos kutatói pozíciójára történő reflexiót, valamint a jazz és klasszikus zene közti nemek eloszlásával kapcsolatos különbségek vizsgálatát. A szcéná férfiuralmi logikájának elemzése és a klasszikus zenével történő összehasonlítás a társadalmi nemek szempontjából önmagában is izgalmas dolgozatok témáját képezhetnék, ezért a következőkben igyekszem ezekre reflektálni, még ha az empirikus elemzés során egyéb szempontok domináltak is munkámban, pl. az etnikum és az esztétikai különbségtételek összefüggései vagy a megélhetési stratégiák.

Ahogy Barna (2017) is kifejti a Lo-Fi szcénáról írt tanulmányában, a populáris zenei szcénákban a feminista törekvések ellenére is műfajokat, stílusokat és földrajzi régiókat átívelő tendenciózus férfiuralom tapasztalható (Barna, 2017: 51, lásd még Straw, 1977). A férfiközpontúság nem csak a nemek arányaiban érhető tetten, de a zeneipar hatalmi pozícióit is tipikusan férfiak töltik be, továbbá a társadalmi nemekkel kapcsolatos sztereotípiák a kirekesztés meghatározó instrumentumaként funkcionálnak, sokszor maguk a női zenészek interiorizálják az ízlés és értékmonopóliummal rendelkező férfiak esetenként szexista és degradáló értékítéleteit. Barna (2017) populáris zenei szcénákról tett észrevételeivel egybehangzóan, a nők, néhány kivételtől eltekintve a magyar jazzszcénában is mint énekesek voltak jelen, akik közt a státuszkülönbségeket erőteljesen a zenei képzettség határozta meg, az, hogy mennyire vannak tisztában a jazzelmélettel, a hangszereléssel és mennyire tudják – a zenészek szavával élve – egy szám közben „mi történik a zenében”, vagyis éppen milyen hangnemben, mely akkordok szólalnak meg és milyen kvázi-objektív improvizálási lehetőségekre ad lehetőséget.

Az interjúkat készítő kutató pozíciója kapcsán jogosan merül fel a kérdés, hogy vajon mennyiben befolyásolta, hogy férfiként kérdeztem főként férfi zenészeket, vagyis az információhoz való hozzáférésem mennyiben torzította, illetve segít(h)ette elő a kérdező (társadalmi) neme. A kérdésre azért nehéz válaszolni, mert nem csak a majd 30 interjút kell átértékelnem, de a közeggel való viszonyomat is mint koncertre járó, a jazzt kifejezetten kedvelő férfi társadalomtudós, akinek személyes kapcsolatai révén is hozzáférése volt a zenészek bizonyos köreihez. Pusztán az interjúzás tekintetében a társadalmi nemet *önmagában* nem tekintem az interjúk kimenetelét egyértelműen pozitív (pl. közlékenység, a kérdésekre való nyitottság) vagy negatív (pl. ignorancia, zárkózottság, lekezelés) értelemben befolyásoló tényezőnek, mert összességében, a három intenzív év alatt azt tapasztaltam, hogy az interjúalanyokból történő alapos felkészülés, a szcéná ismerete, a zenészekkel ápolt személyes kapcsolatok természete, a szakzsargon ismerete jóval nagyobb hatással volt az interjúk kimenetelére, mint a férfimivoltból fakadó cinkosság kölcsönözte kitarulkozás az

interjúalanyok részéről, – illetve az ebből való profitálás. Korábban említettem például, hogy volt olyan informátor, aki addig nem vett komolyan, amíg alaposan nem ismertem bizonyos jazz-zenészek családi viszonyait. Itt említeném meg azt is, hogy a hangszeren nem, vagy csak amatőr szinten játszó társadalomtudós alapvetően a „messziről jött ember” értelmiségi pozíciójában találja magát, mely viszonylag távol van vizsgált közeg sajátos normarendszertől és nyelvi kódjaitól, így a kérdező és interjúalanyok közti távolság leküzdése, egyfajta bizalmi légkör kialakítása kérdező és válaszadó közt a szcena tagjai számára tétellel bíró kérdések ismeretéből, valamint annak hatásos kommunikációjából fakad meglátásom szerint.<sup>119</sup>

Mivel vokális duókoncerteket szerveztem, számos alkalmam volt énekesnőkkel a kutatási kérdéseimről és saját női pozíciójukról beszélgetéseket folytatni. A társadalmi nemek szerepét a kulturális felszentelésben és státusszerzésben (lásd Venrooij és Schmutz, 2010) nem vizsgáltam részletesen, azonban kutatásom során reflexíven kezeltem, ez volt a legtöbb, amit tehettem a rendelkezésemre álló idő és (anyagi) erőforrások birtokában, valamint a mező szerkezetét feltáró kutatási kérdéseim szempontjából is.

### **3. 6. Az interjúvázlatról**

A nagyjából másfél órára tervezett interjút szervező interjúvázlat három fő strukturális egységből állt. Az első szekcióban a hangsúly az intézményes zenei tanulmányokon és a Zeneakadémia kapcsolatszerzésben betöltött szerepén volt, valamint a fontosabb zenei referenciák kérdésén, melyek a zenei identitások szerves részét képezték. A második rész a jam sessionök és a muzsikuskok közti kollektív interakció kérdéseit járta körül. Ez utóbbi kiemelten fontosnak bizonyult, mert a jam sessionök külsőre demokratikus (Becker, 2010) világa mögött hierarchikus viszonyok húzódnak meg, s e téma a kutatásom fontos tárgyát alkotta. Végül, az utolsó szekcióban, mikorra már – ha szerencsém volt – kialakult egyfajta kölcsönös bizalom kutató és interjúalany közt, a szcénát megosztó törésvonalakra kérdeztem rá. A legfontosabb rétegképző dimenziók a „stílus”, „generáció”, „etnikum”, „befutottság”,

---

<sup>119</sup> Azt sajnos nem tudom megítélni – noha kifejezetten érdekelne –, hogy ugyanebben a közegben éveket eltöltő női kutató hogyan reflektálna kutatói pozíciójára, mennyire tapasztalna szexista megnyilvánulásokat, és adott (interjú)situációkban a kutatási kérdések függvényében vajon előnyére tudná-e fordítani a maszkulin közeg egyes képviselőinek dzsenderstereotíp megnyilvánulásait, vagy fordítva, mennyire jelentene előnyt a kérdező női pozíciója (pl. énekesnőkkel folytatott beszélgetések során a dzsenderalapú kirekesztés témakörében).



„jazz és klasszikus zene viszonya”, „elismertség”, „nők helyzetével kapcsolatos attitűdök”, „presztízs”, valamint a „megélhetés és művészi önmegvalósítás lehetőségeinek különbözőségeiből származó feszültségek és konfliktusok” voltak. A kutatás jellegéből fakadó módszertani problémákat (részrehajlás, egyoldalúság) egyrészt a kiválasztás fent leírt szakértői logikája ellensúlyozta, másrészt az alkalmazott elemzési módszer maga, mely a következő interjúrészletekből is látszó, a szcénában jelenlévő párhuzamos, sokszor ellentétes valóságkonstrukciókra tudatosan reflektált:

Nem nagyon vannak átfedések, (...) mindenki szidja a másikat, ezáltal igazolja magát, ezért nem tudok ebbe belemenni, nem tudom az igazságot.

Ezek az emberek nem kommunikálnak, ez a magyar benne, hibásak a képek egymásról, teljesen, prekoncepciók és előítéletek vezérelnek minden egyes gondolatot.

A kulturális fogyasztással kapcsolatos szakirodalom módszertani tanácsait megszívlevélve (Bourdieu, 1984; Peterson, 2005) nem csak a preferenciákról szerepeltek kérdések, de a diszpreferenciákról is, vagyis arról, hogy a kérdezett muzsikusok milyen irányzatokkal és kikkel *szemben* azonosítják magukat.<sup>120</sup> Így pontosabb képet kaphattunk arról, hogy az eltérő presztízzsel rendelkező zenészek mennyire alkotnak konszonáns képet a szcénáról, és melyek a szcénát megosztó vitatott kérdések. Egyúttal a konfliktusos területek feltárására is lehetőség nyílt, melyekhez a szcena különböző pozíciói (eltérő generációs és gazdasági háttérrel bíró, különböző stílusokhoz köthető zenészek) különböző előjellel és eltérő intenzitással, de feltétlen *viszonyulnak*. Leegyszerűsítve, kutatásom a jazzszcena szerkezetét a különböző pozíciók „viszonyulásainak” logikája alapján igyekszik megragadni és modellezni. Összességében a budapesti jazzszcena szerkezetének modellezése során kevésbé volt hangsúlyos elem a tartalmi állítások „igazságának” értékelése (pl.: ki számít jó zenésznek, a free zenészek hangszer tudása, a mainstream jazzt játszó roma zenészek ízlésének megítélése, stb.), mint a különböző *viszonyulások és percepciók terének feltérképezése*. Így az egymásról alkotott „hibás képek” a megkérdezett zenészek értékítéleteivel összefüggéseiben értelmezhetők, melyekből kirajzolódnak a szcena dinamizmusát és szerkezetét alkotó főbb oppozíciók. Mivel egy-egy azonosított kör megítélését nagyban befolyásolhatja a csoporthoz tartozó egy-egy ember habitusa, akár a valós zenei kvalitásoktól teljesen függetlenül – „*annyira kicsi a közeg, hogy egy-egy*

---

<sup>120</sup> Mert „*ízlés dolgában... minden elhatározás tagadás; az ízlés talán elsősorban és leginkább ellenszenv*”. A fordítás Peterson (2005: 264) alapján az angol szövegből saját: H. Á.

*személyiség sokat árt*” – igyekeztem valamely szóban forgó csoportról több forrásból is információt nyerni, hogy megtudjam, valóban az adott kör leírásáról van szó, vagy az adott kör egy tagjának provokatív, extrém megnyilvánulásáról.

### **3. 7. A kérdőíves kutatás jellemzői**

Az alapvetően kvalitatív kutatást az interjúk tanulságai alapján a Zeneakadémia Jazz Tanszékének hallgatóival készített kérdőíves vizsgálattal is kiegészítettem, melyet 2016. március–áprilisban kérdeztem le és Ser Ádámmal közösen elemeztünk.<sup>121</sup> Célunk ezzel elsősorban oksági összefüggések feltárása helyett a jazzszcénába belépő vagy belépni szándékozó fiatal zenészek attitűdjeinek megismerése volt. Bár a kérdőíves technika nem teszi lehetővé, hogy az interjúzáshoz hasonló mélységekig megismerjük a hallgatók véleményét, de jóval több zenésztől tudtunk adatot szerezni, noha – források híján – így sem reprezentatív módon. Az interjúvázlat tematikája alapján készült kérdőíves felvétel során többek közt arra kerestük a választ, hogy a hallgatók, a maguk sajátos, frissen belépő pozíciójukból, vajon hasonlóan látják-e a jazztársadalom helyzetét, mint a kvalitatív vizsgálatban részt vett profi zenészek.<sup>122</sup> Emellett arra is kíváncsiak voltunk, hogy milyen társadalmi háttérrel bírnak azok a kérdezettek, akik a jazz-zenész pályát választják. A nemzetközi irodalomból megtudhattuk, hogy Nagy-Britanniában rendelkezik a jazz egyfajta osztálydimenzióval, azaz csak a módosabb középosztálybeli családok gyermekei engedhetik meg maguknak, hogy ezt a pályát válasszák, Amerikában viszont nem tapasztalható ez az erőteljesen „középosztályos” jelenség. A kérdőívben foglalt témafelvetéseink és a kapott válaszok reményeink szerint kellő háttérrel biztosítanak a kvalitatív mélyelemzések (Havas, 2017a) kontextualizálásához.

---

<sup>121</sup> A lehetőségért külön köszönet illeti Binder Károly dékánt és Friedrich Károly tanár urat.

<sup>122</sup> Ez a határ természetesen több esetben elmosódik; aktív, profi formációk tagjai közül is járnak a Tanszakra, pl. Párniczky András vagy Bille Gergő és mások.

## 4. KÜLÖNBSÉGTÉTELEK RENDSZERE A MAINSTREAM – FREE JAZZ DISTINKCIÓBAN

*„(...) Egy versnek nem jelentenie kell, de léteznie; ha meg kell kérdezned mi a jazz, sohasem fogod megtudni.”*

*Clifford Geertz<sup>123</sup>*

### 4.1. Bevezetés

„Sértettség”, „harag”, „görcsök”, „frusztráció”, „posvány”, „klikkesedés”, „átjárhatatlanság”, „önigazolás”, „sokrétűség”, „előítélet”, „kompenzálás”, „elégedetlenség” – néhány, nagyrészt negatív visszatérő jelző, mellyel a különböző generációba tartozó és stílusokat képviselő interjúalanyok jellemezték magyar jazz színtért. A jazz szcénával kapcsolatos negatív felhangok az elemzés részét nem képező egyéni motívumokon kívül, a magyar jazz történeti fejlődésének sajátosságával, a megélhetési stratégiák és karrierutak alakulásával, a pozicionális piaci és intézményes körülményekkel, valamint a zenészek körében „klikknek” vagy „szektának” nevezett csoportok közti esztétikai ellentétekkel vannak összefüggésben. A fejezet során a jazzszcena mint zenei gyakorlatokat strukturáló bináris oppozíciók kifeszítette erőter szerkezetét vizsgálom, különös tekintettel a free és mainstream jazz megkülönböztetés esztétikai alapelvekkel, ideológiákkal és habitusokkal összefüggő szempontjaira a bourdieu-i mezőkonstrukció alkalmazásával.<sup>124</sup>

A fejezet során a 2014 őszén induló, elsősorban kvalitatív interjúkra és önreflexív megfigyelésekre épülő szociológiai jazzkutatás egyik legsajátosabb és leginkább releváns problémakörének értelmezésére vállalkozom: a free és mainstream jazz oppozíció jelentőségének részletes elemzésére a budapesti jazzszcena rétegződésében. Az erőter általános bemutatását, a két irányzat műfajtörténeti kontextualizálása követi, majd a jazz színtér rétegződését erőteljesen meghatározó különbségtételrendszer különböző zenei habitussal, esztétikai elvekkel és ideológiákkal, társadalmi beágyazódással és megélhetési stratégiákkal összefüggő jelentéstartalmait vizsgálom. Az empirikus részek során a mellett érvelek, hogy az alapoppozíció legfontosabb aspektusait összegző, 1. táblázatban foglalt

---

<sup>123</sup> A Louis Armstrongnak tulajdonított szállóigét Geertz nyomán (1976:1) a saját fordításomban közlöm: H.Á.

<sup>124</sup> A fejezet korábban publikált munkám (Havas, 2017a) átdolgozott verziója.

ellentétpárok kreálta értelmezési mező rendszerszinten képes megragadni a bináris oppozíciók strukturálta budapesti jazz szcénát átható legitimitásharcok fő tétjeit és dinamizmusát.

A bourdieu-i mezőkonstrukció modelljének alkalmazása és egyúttal differenciálása során kutatásom azokhoz a legújabb kísérletekhez csatlakozik, melyek a mezőelemzést a zene szférájára terjesztik ki (Prior, 2008, 2013; Rimmer, 2012; Varriale, 2015; Lopes, 2000; DeBoise, 2016). A címben szereplő rendszert alkotó mezőt strukturáló oppozíciók kvalitatív elemzése során továbbá *szimultán esztétikai hierarchizálódás* koncepcióval kísérlem meg megragadni a pozíció- és presztízsszerzések logikáját, külön hangsúlyt fektetve a különböző referenciákra (bartóki hagyományok, népzene, mainstream jazz, free jazz, szabad improvizációs és kortárs avantgárd zene), amelyek a zenészek identitásában és önértékelésében meghatározó szerepet töltek be. E koncepció azt hangsúlyozza, hogy a presztízs konstrukciójában a vizsgált erőter szerkezeti sajátosságainak megfelelően, a fejezetben részletesen vizsgált, párhuzamos hierarchizálódási elv, vagy rendszer játszik döntő szerepet, és nem az autonómia és heteronómia – a művészet és pénz – strukturáló alapelveinek oppozíciója. A későbbiekben kifejtett fő érveim a fogalom érvényességét illetően; a két esztétikát ideologikus módon képviselő csoportok egymástól való (szinte) teljes elzárkózása, a köreikbe történő magasan kodifikált, *eltérő elveken alapuló belépési adó*, és a kommersz jazz elítélése mindkét fő csoport részéről. Állításom szerint, a szcéna gazdasági és szimbolikus profitok dimenziójában történő elemzése átsiklana a pozíciószerzéseket leginkább meghatározó dimenzión, mely meglátásom szerint a két, oppozíciós logika mentén szerveződő al-erőtér dichotómiájában foglalt strukturált ellentétekben ölt testet.

A fejezet 4 főbb hátrányát tartom közlésre érdemesnek. A vizsgált pozíciók történeti kialakulását terjedelem és erőforrások hiányában itt mellőzzöm, csak a már meglévő történeti-szociológiai munkákat emelem be (pl. Havadi, 2011) az elemzés horizontjába, főképp az egyes zenéscsoportok identitásképző zenei referenciái és a történeti háttér árnyalása kapcsán. Az elemzés során az egyik szélsőséghez sem sorolható köztes pozíciók valamelyest háttérbe szorulnak, mert a bináris oppozíciók kifeszítette erőter van döntő hatással a pozíciószerzésekre. A zenészek pozíciószerzéseinek komplex, intézményekhez köthető dimenzióját, beleértve a képzőhelyek struktúráját és hierarchiáját, a fellépőhelyek tipizálását és az online médiareprezentációt az alapidichotómia tárgyalása során csak érintőlegesen kezelem. Végül, az egyes irányzatokhoz tartozó zenészek töke kombinációinak szerkezetét is az elvárhatónál felületesebben érintem. Ez utóbbinak az interjúkészítéssel

kapcsolatos praktikus okai vannak. A családi, társadalmi háttérrel kapcsolatos kérdések elmélyült tárgyalására idő hiányában (~30 perctől másfél, két óra/interjú) nem minden esetben volt lehetőség. Az elemzés fenti, reflexíven kezelt hátrányaival együtt is reményei szerint érvényes képet nyújt a színtér rétegződésének lényegét alkotó ki- és elsajátítási harcok tétjeiről és természetéről.

#### **4. 2. Centrum – periféria viszonyok területi és szimbolikus dimenziói**

Zene és közösség viszonyait különböző szempontok szerint teoretizáló, sokszor ellentmondásokkal terhelt (Hesmondhalgh, 2005) rivalizáló kultúraszociológiai koncepciók (mező, művészeti világ, szcena, szubkultúra, neotörzs, millió, műfaj stb.) alkalmazási lehetőségeit az értekezés elméleti fejezetében közöltem. A 2. fejezet tanulságai alapján, a magyar színtér mélyvalóságára nagyon is jellemző pozíciók ki- és elsajátításáért vívott harcok logikáját leginkább megvilágító mezőelmélet fogalmi hálójára támaszkodom az elemzés során (Bourdieu 1993; Maanen, 2005), kiegészítve az empirikus szubkultúra- és szcénakutatások (pl. Bryson, 1996; Hodgkinson, 2002; Kahn-Harris, 2007) tapasztalati nyomán létrejött olyan koncepciókkal – pl. „szimbolikus kirekesztés” (Bryson, 1996: 887) –, melyek a vizsgált színtér rétegződésével kapcsolatban is relevanciával bírnak. A szcena viszonyait tárgyaló elemzés során a „mező”, „erőtér”, „színtér” és „szcena” koncepciókat is alkalmazom.

Kis túlzással – és szerénységgel – magyarországi jazzkutatásnak is betudható a munkám, mert a zeneiskolai hálózat országos kiterjedése ellenére Kodály országában a fesztiváloktól eltekintve szinte csak budapesti jazzszcenáról beszélhetünk. Számos interjúalany maga is Pécsről, Miskolcra és más magyar és határon túli városok zeneiskolaiból érkezett a fővárosba, ahol szinte kivétel nélkül a felsőfokú képzést jelentő Jazz Tanszékre (tanszakra) jelentkeztek. A hazai és nemzetközi hírnű muzikusok is túlnyomó részt a fővárosban élnek. Az interjúalanyok az erőteret tipikusan „belterjesnek” írják le, mely „*Budapest táblákkal van szegélyezve*”, utalva arra, hogy intenzív jazzélet a fővárosban van. A színtér rétegződését megragadó kérdésem kapcsán (hol húzhatók meg a határok, kik tartoznak bele, vannak-e átjárások a szcenát alkotó csoportok közt) abszolút konszenzust a Jazz és Klasszikus Tanszék közti infrastruktúrában és elhelyezkedésben is testet öltő alárendelt viszonyon, valamint Budapest dominanciáján túl, magának a közösségnek az erősen szegmentált, „*klikkekbe tömörült*”, konfliktusokkal átszőtt természetével kapcsolatban tapasztaltam.

Számszerűsítve, a szcénát párszáz fős keménymag alkotja,<sup>125</sup> melynek tagjai kölcsönösen (fel)ismerik egymást és saját, vagy ad hoc (hakni)formációkkal<sup>126</sup> legalább havonta fellépnek néhány alkalommal az eltérő presztízzsel bíró fellépőhelyek valamelyikén. A rendszeresen fellépő centrális ágenseket leszámítva, az erőter periferiáját alkotó zenészek már egy jóval kevésbé megfogható kört alkotnak. A „peremhez” tartoznak tipikusan pl. az „old timer”, big band zenészek közül azok, akik nem játszanak kisebb, aktív jazz formációkban és azok a – többnyire szakképesítéssel (konzervatórium, zeneakadémia) rendelkező – zenészek, akik főleg populárisabb és alkalmazott műfajokban tevékenykednek. A big band formációk (zenekarvezetőtől, zenészekről, és repertoártól függően), a „roma jazz” mint sajátos „stílus” a magyar jazzen belül, és főként a free jazz megítélése tipikus „vítás területeknek” számítanak a jazz-zenészek körében. A szcénában jelenlévő klasszifikációs sémák és legitimációs konfliktusok diszkurzív konstrukcióinak elemzése előtt, azonban az alapdichotómia, a mainstream és free jazz főbb műfaji jellemzőjét mutatom be.

#### 4. 3. Műfajtörténeti lábjegyzet

Mainstream<sup>127</sup> jazznek a '40-es évekre kialakuló irányzatot nevezzük, mely leginkább a műfajt akkor forradalmasító Charlie Parkerhez és holdudvarába tartozó zenészekhez köthető. Parker rövid munkásságában forrott ki ugyanis paradigmaszerűen a '40-es évek második felére teret nyitó bebop stílus,<sup>128</sup> melynek ismerete és elsajátítása azóta a legtöbb

---

<sup>125</sup> A BMC jazz-zenei adatbázisában 701 fő szerepel egészen a 1910-es születésűektől kezdve, azonban adminisztratív okok folytán számos zenészt – közülük néhány interjúalanyt – nem találni benne, több zenész pedig már nem tekinthető aktívnek, vagy már nem él. Az interjúk alapján készült hozzávetőlegesen 200-as becslés egybecseng a megkérdezett zenészek percepciójával is, mely fontosabb információ a kutatás szempontjából, mint a zenei adatbázis klasszifikációs elvei nyomán létrejött számadat.

<sup>126</sup> Képzett zenészek alkalmi formációja, jellemzően rendezvényeken, bárókban és éttermekben zenélést nevezik hakni, vagy session zenélésnek. Ez is lehet nagyon magas színvonalú.

<sup>127</sup> A kutatás tapasztalatai alapján a jazz-zenészek körében leginkább használatos kifejezés a *mainstream jazz* angol terminus, továbbá használatosak még a „középutas”, „fősodratú”, „sztyenderdezős”, „tradicionális”, „szvinges”, „bebop” kifejezések is.

<sup>128</sup> Unalomig ismételt, jazztudorok sokszor egymásnak ellentmondó zeneesztétikai jellemzései helyett (alterált akkordok használata, komplex harmóniak és akkordvezetés, virtuozitás, hangnem és tempó váltakozása stb.) (DeVeaux, 1999) Geertz fenti intelmeinek szellemében ajánlatos nem (csak) verbális úton közelíteni a stílushoz, és belehallgatni a „kötelező” alapokba; a vonatkozó korszakban pl. Charlie Parker, Miles Davis vagy Dizzy Gillespie életművébe.

jazzt oktató intézményben kötelező alapként szerepel. Akik később el-el is szakadtak a bebop stílustól, újításukat sokszor a mainstream jazz nyelvét adó bebop és szving kanonizált szabályaival összefüggésben határozták meg.<sup>129</sup> Leegyszerűsítve – és e kvalitatív elemzést tekintve ez elegendő is – egy alapvetően az afroamerikaiakhoz köthető zenei nyelvről, előadásmódról van szó, mely a '40-es évek modernista fordulatát követően egyre inkább eltávolodott a populáris tánczenétől, és a big band felállással párhuzamosan bonyolultabb harmóniakra improvizáló kisebb formációk („jazz combo”) jöttek létre. A szórakoztató, piaci igényekkel és a populáris zeneipartól való részleges szakítás során az '50-es évek második felétől alakult ki, és intézményesedett a Lopes (2000) által modernjazz-paradigmának nevezett zenei áramlat (lásd. 2.5. fejezet).

Az '50-es évek végére kialakuló amerikai free jazz mozgalom már pont ez ellen a paradigma, esztétika, vagy nyelv (értsd: „bebop”) ellen lázadt (Rechniewski, 2008: 22), reformálta meg, stílusjegyeinek tudatos dekonstruálásával<sup>130</sup> vagy sok esetben továbbvitelével. A free jazznek – ahogy a mainstreamnek is – számos leágazása van; számunkra ugyancsak elégséges az amerikai és európai főcsapások<sup>131</sup> és azok regionális és nemzetállami sajátosságokinak említése.<sup>132</sup> Free és mainstream jazzen túl, a szabad zene kifejezés is magyarázatra szorul, mert a free jazzt alkotó zenészek többsége „szabadzenésznek” is hívja magát. A szcénában uralkodó közmegegyezés szerint a szabadzenészek alatt a mainstream zenei kánonnal tudatosan szembenálló kört tekintem, akik free jazz mellett a kortárs klasszikus zenéhez közelebb álló, teljesen szabad zenét is

---

<sup>129</sup> A free jazz ikon, Ornette Coleman albumcímei is tekinthetők ilyen kiáltványoknak „The Shape of Jazz to Come” (1959), vagy „Free Jazz” (1961), – igaz, az előbbi jobbra a kiadó nyomására kapta programadó címét.

<sup>130</sup> A 2018-ban elhunyt Cecil Taylor amerikai pionír free jazz zongorista gyászjelentésének címe a New York Times hasábjain (Ratliff, 2018) is árulkodik a free jazz mozgalom és mainstream jazz viszonyáról: „Cecil Taylor zongorista, aki szembeszállt az ortodox jazz-szel, 89 éves korában meghalt” („*Cecil Taylor, Pianist Who Defied Jazz Orthodoxy, Is Dead at 89*”).

<sup>131</sup> Ide tartoznak Lenny Tristano, Ornette Coleman, Thelonious Monk, Charles Mingus, Albert Ayler, a késői John Coltrane, Pharoah Sanders vagy Sun Ra. Európában az ECM és FMP kiadók ernyője alá tartozó ikonikus európai free jazz előadók, pl.: Peter Brötzmann, Peter Kowald vagy Alexander von Schlippenbach és zenésztársaik tartoznak.

<sup>132</sup> Magyarországon tipikusan a népzene, cigányzene, a nemzetközi és magyar – elsősorban Bartók – klasszikus zene és különböző jazz tradíciók fúzióját említhetjük mint sajátos „nemzeti specifikumot”. A szimultán hierarchia lényegi aspektusa ezen legitimációs elvek és tradíciók sokszínűsége, mely az Amerikában „őshonos” jazz-szel kapcsolatos analógiák mellett és azokon túl (pl. a cigányság és afroamerikai zenészek társadalmi pozícióinak etnicizált/racializált strukturális homológiája), sajátos zenei gyakorlatokra utal.

játszanak. A harmóniaköröktől el-elszakadó free jazz-szel ellentétben, itt a harmóniakörhöz való ragaszkodás teljesen megszűnik, valós idejű, „spontán kompozícióban” jön létre a zenei alkotás.

Sajnos a több szinten egymásba kapcsolódó, különféle irányzatokat beolvasztó két gyűjtőkategória magyarországi kialakulásáról terjedelmi okok folytán csak a főbb referenciák szintjén esik szó. A következő hosszabb idézet szintetizáló jellege folytán a téma szimbolikus „látletének” is tekinthető, mert – nem kellő differenciáltsággal ugyan –, de jól illusztrálja a magyar jazz erőter struktúráját meghatározó alapoppozíciót. Az értelmezés szempontjából fontos adalék, hogy az interjúrészletben leírt szituáció egy jazz-zenész kolléga temetésén játszódik:

Annyira erős volt, hogy a két csoport ránézésre mennyire visel bizonyos jegyeket, mennyire definiálja magát már külsőleg, (...) azzal hogyan viselkedik és, hogy mennyire nem vegyül láthatóan. Ott lehetett azt érezni, hogy az alapproblematikája a magyar jazznek az, hogy mind a két csoport rettenetesen zár. Pont ugyanannyira ítélik el, nézik le, zárják be a kapukat egymás előtt.<sup>133</sup> Nem gondolom az egyiket jobbnak, mint a másikat. Mindkettőt szeretem tisztelem és látom a hibáit, azt gondolom, hogy az én alapdefinícióban egyik sem összeegyeztethető, amennyiben az a nyitottság.

Az idézet magába foglalja a következőkben részletesen kifejtett viselkedésben, habitusokban, esztétikákban megjelenő fontosabb oppozíciókat. A kutatás témájára vonatkoztatva az idézet tanulsága abban áll, hogy a fenti dichotómia részletes elemzése révén megragadhatók a szcénát alkotó főbb legitimációs elvek és konfliktusok rendszere, melyet a következő táblázat foglal össze sematikus jelleggel.

---

<sup>133</sup> A közölt interjúrészletekből a továbbiakban kurzívval szedem a kiemelten fontos részeket – H.Á.



*1. Táblázat: A budapesti jazz-színér szerkezetét strukturáló oppozíciók*

	Mainstream Jazz	Free Jazz
Oppozíciók		
1. Magyar referenciák	„Romajazz-elit”	Szabados és köre
2. Nemzetközi referenciák	Klasszikus zene és (kortárs) mainstream jazz	Mainstream kanon free korszakai, kortárs avantgárd és free jazz
3. Fellépőhelyek	Változatos, háttérzene is	Intimebb, főleg kisebb klubok
4. Szerkezeti elvek	Bebop, jazz sztenderdek, szving	Bebop csak eszköz
5. Technikai elvek	Domináns	Domináns, tempó kevésbé
6. Zenei habitus	Professzionális jazz-zenész „fanatikus” ethosza	Autonóm művész zenén túlmutató ethosza
7. Jártasság stílusokban	Multistiláris (latin, free)	Individualista
8. Esztétikai szempontok	„Tökéletesség”	„Felfedezés”
9. Előadói stílus/játékmód	„Artikulált”/Idiomatikus	„Artikulálatlan”
10. Belső kritika	Dogmatizmus, ortodoxia	Dogmatizmus, ortodoxia
11. Külső kritika	„elitizmus”, „arisztokratikus”	Képzetlen, öncélú, provokatív
12. Autentikusság kritériuma	Kommunikáció, összjáték, fanatizmus	Intellektuális/spirituális kompetenciák
13. Individualitás kifejeződése	Viszonylag zárt zenei struktúrán belül (sztenderdek)	Spontán kompozíción belül

#### 4. 4. Magyar és nemzetközi referenciák

Rögtön az elemzés elején fontos kiemelni, hogy az *1. táblázat*ban szereplő ellentétpárok csupán a pozíciók terét, két szélső pólusát jelölik ki, a zenészek többsége valahol a táblázat oppozíciói által kijelölt térben helyezkedik el. A fejezetben tárgyalt fő alapoppozíció elemzése akkor is megállja a helyét, hogyha a free- és szabadzenészek közössége országosan nem tesz ki néhány tucat zenészt,<sup>134</sup> mert az általuk képviselt esztétikai alapelvekhez az

<sup>134</sup> A magyar free jazz egyik meghatározó zenésze szerint kb. huszan számítanak a free szcéna alapemberének. Szabad zenét és free jazzt játszóknál ennél többen is vannak, de abban nagyjából egyetértés van, hogy aki

erőtér különböző pozícióit betöltő zenészek valamilyen módon viszonyulnak. Elemzésem során főként arra fókuszálok, hogy a Magyarországon jazzt játszó zenész milyen esztétikai hierarchizálódással összefüggő kontextusokban kell alkosson, mely az erőterben működő osztályozási sémákkal van összefüggésben.

A free-mainstream különbségtétel a magyar és nemzetközi referenciák közti tipizálható eltérésekben is megmutatkozik.<sup>135</sup> A magyar jazzhagyományt illetően, a tradicionálisabb mainstream jazzt játszó kör egyértelműen az államszocializmus időszakában meghatározó, első generációs roma származású mainstream jazz-zenész nemzedéket említi: Ablakos Lakatos Dezsőt, Pege Aladárt, Szakcsi Lakatos Bélát, Kőszegi Imrét. A nemzetközi előadók közül pedig az ismert mainstream kánont; Charlie Parkert, Dizzy Gillespie-t, Miles Davist stb. emelik ki, – a hangsúlyok persze hangszerenként valamelyest eltérnek és tipikusan a fentebb felsorolt jazzóriások zenekaraihoz köthetők. A magyar szabad zene prófétáját, Szabados Györgyöt ez a kör csak nagyon elszórtan említi, ha mégis igen, legtöbbször a kutató témafelvetése kapcsán és nem zsigeri referenciaként, mint a fenti zenészeket, kikre sokszor bálványként tekintenek, fetisizálnak és egyesek egyenesen sértésnek veszik, ha kritizálják a mainstream panteon tagjait.

A free (jazz) zenészek körében (magukat „szabadzenésznek” is vallók közül) viszont szinte kizárólag Szabados Györgyöt és körét tekintik magyar viszonyítási alapnak,<sup>136</sup> nemzetközi jazz-klasszikusokból pedig meghatározó zenészek, pl. John Coltrane, Charles Mingus free jazz korszakait hangsúlyozzák, így a klasszikus mainstream kánon, a két irányzat közös halmazának free szegmenseit. A nemzetközi irányzatok közül erőteljes referenciaként vannak jelen a kortárs klasszikus zene (John Cage, Steve Reich) és az európai free jazz (Alexander Schlippenbach, Peter Brötzmann) képviselői is. Az utóbbi két német zenésszel rendszeresen játszanak együtt Magyarországon és Európában. Zenei identitásukban, tradíciófelfogásukban nem zenei források is hangsúlyosak: témafelvetéseim

---

„komolyan veszi” és jól műveli az néhány tucat, főleg Grensó István free jazz szaxofonos holdudvarába tartozó free zenész és más olyan autonóm, jelentős nemzetközi karrierrel is rendelkező művészek mint Gadó Gábor, vagy Szelevényi Ákos.

<sup>135</sup> A fejezetben csak a fő jazz-referenciákra térek ki, a különböző klasszikus és populáris zenei referenciákat most nem tárgyalom, mindössze megjegyzem, hogy a két csoport Bach- és Bartók-interpretációi is eltérő mintázatokat mutatnak eddigi, főképp résztvevő megfigyelésből származó ismereteim fényében.

<sup>136</sup> A magyar free jazzt játszókat egyetlen személyhez, Szabados Györgyöz köthetők. Akik játszottak a műfajt, vagy kísérleteztek vele (Dresch Mihály, Grensó István, Geröly Tamás, Baló István, Benkő Róbert, Tickmayer István, Binder Károly, stb.) mind az ő „körébe” tartoztak.

kapcsán több free zenész utalt zenetudományi és esztétikai munkákra az interjúk alatt. A zenei hivatkozások tehát nem válnak el teljesen egymástól, mégis, a zenei identitásokkal mélyen összefüggő nemzetközi és magyar jazz-zenei hagyományokból mást tekintenek legitimációs alapnak.<sup>137</sup>

A free kör tagjai továbbá kiemelik, hogy a Zeneakadémia szinte teljesen kiírja a kánonból az olyan, számukra alapvető „újítókat” (pl. Albert Aylert, vagy Sun Ra-t), illetve a fent is említett európai free jazz nagyjait. Körükben a párhuzamos akadémia visszatérő toposzként jelenik meg, mely egyértelműen utal az államilag elismert karizmatikus felszentelő apparátus, a Zeneakadémia Jazz Tanszéke, és a formálisan (még)<sup>138</sup> nem intézményesült „eretnek” státuszú szabad zene ellentétére. Egy jazztanszakot végzett free zenész hangsúlyozza, hogy számára a „*legnagyobb iskola a Grencsó Kollektíva, hogyha meg kell nevezni, akkor nekem ez a Tanszak.*”<sup>139</sup>

#### **4. 5. Doxa és dogma: A tradícióhoz való viszony jelentéstartalmai**

A különböző jazz-definíciókhoz tartozó pozíciók terének modellezése során fontos annak vizsgálata, hogy a két csoport hagyománykonstrukciója, vagy zenei identitással összefüggő hagyományértelmezései milyen legitimációs funkcióval bíró zenei referenciákra támaszkodnak. A nemzetközi és magyar referenciák eloszlásának leírása után, a hagyomány(ok)hoz fűződő viszonyrendszer jelentéstartalmainak konfliktusközpontú bemutatása a következő lépés a mező rétegződését meghatározó alapelvek megragadása felé. A hagyományalkotás és hagyományalkalmazás a csoportokon belül és csoportok közt is

---

<sup>137</sup> Egyik fő, kortárs hivatkozási alap számukra Schlippenbach freejazz-zongorista 'Monk's Casino' c. albuma (2005), mely Thelonious Monk (1917–1982) amerikai zongorista összes kompozíciójának feldolgozását tartalmazza. A „klasszikus” Monk-szerzemények free jazz interpretációja jelképezi a mainstream kánonhoz való, a fejezet során részletezett viszonyukat, melyet az utánzás és interpretáció („továbbvívés”, „*saját nyelven való játék*” stb.) ellentéte ragad meg hitelesen.

<sup>138</sup> Első alkalommal 2015-ben Szabados lakhelyén, Nagymaroson szervezett ADYTON Szabad Zene Műhely és Alkotó Együttlét (tábor) fontos intézményes fóruma a szabad zenei szcénának (Ráduly, 2015a).

<sup>139</sup> A „párhuzamos tanszak” fogalma és ellenalternatíváját említi az interjúrészletben hivatkozott Szabados örökségét továbbvivő Grencsó István is egy interjújában (Maloschik, 2016): „*Szabados György megkeresett és elhívott a szeptettjébe. Na, akkor kezdődött az én jazz iskolám...*” Beszédes, hogy maga Szabados sem vett részt semmilyen intézményes zeneoktatásban (Ráduly és Bognár, 2016) és a kortárs szabadzenészek sokszor az akadémikus oktatás hiányosságainak tudják be a fiatalok egyre nagyobb érdeklődését a szabad zene irányába (Ráduly, 2015a).

konfliktusos területnek számít, ezért az interjúrészek interpretációja mellett tudatos módszertani elemként ellenpontosom a különböző irányzatokhoz köthető zenészek azonos kérdésekkel kapcsolatos megnyilvánulásait.

A hagyományalkotással kapcsolatos alapellentét a tradíció konzervatív és progresszív értelmezéseinek és alkalmazásmódjainak különböző dimenzióiban jelenik meg. Míg a mainstream közeg az amerikai klasszikusok által lefektetett mainstream zenei nyelv „szentháromságát”, a (1) kötött harmóniára történő sztenderdjátékot, (2) a szvinges tempót és (3) frazeálást, vagy előadásmódot tekinti követendő példaként, a szabadzenészek a hangsúlyt az újítás hagyományára, a *tradíció ellen való lázadás tradíciójára* helyezik, ahol nem egy-egy újító esztétikájának professzionális elsajátítását, de az innováció, az útkeresés sokszor kockázatos gesztusát tekintik alapvetésnek.

A free jazzben olyannyira alapvető, kötött harmóniaköröktől való eltávolodásnak lényeges esztétikai aspektusai is vannak, melyet a zenei referenciák interpretációja is jól jellemez. Egy free zenész rámutat arra, hogy a technikai különbségeken túl a fő distinkció mainstream és free jazz közt esztétikai jellegű, mert a free jazzben is vannak harmóniakörök. A lényeg szerinte a *„tökéletesség és a tökéletlenség esztétikájának ellentéte, (...) a tökéletlenség esztétikája azt hangsúlyozza, hogy többet ér a kísérletezés, mert új dolgok születhetnek meg.”* A közös referenciák, pl. Charlie Parker interpretációja során a free zenészek a radikális újítást hangsúlyozzák, nem az újító által megteremtett nyelv esztétikai sajátosságait:

Parker az avantgárd volt akkor, ezt felejtik el a mainstream zenészek. A hagyomány nagyon fontos, de ugyanazt csinálni mint a Parker, [annak] végképp semmi értelme. Semmi bajom a beboppal, *ma fel lehet használni a bebopot mint elemet.*

A mainstream esztétikájából a bebop „mint elemnek” a felhasználása – és nem abszolutizálása! – jól láttatja a két „tábor” közti lényegi különbséget. Mainstream oldalról viszont, Parker kapcsán az új zenei nyelv, a bebop, megteremtésének és emancipálásának technikai, előadásmódbeli elemeit és a folytonosságot emelik ki, a hangsúlyt markánsan a korábbi ortodoxiak felforgatására helyező fenti idézettel szemben:

Tiszteljük meg a történetünket, a Charlie Parkert... A legnagyobb újító, mindenki belőle jött. Elkezdtek modern harmóniákat játszani, elkezdett a jazz a modern művészet felé haladni, nem csak a tánc. (...) Játszunk el egy Anthropology-t,<sup>140</sup> hallod hogy mi jó és mi nem.

A fenti két interjúrészlet jól reprezentálja a két alapállás közti különbséget. Míg a mainstream zenészek Parker személyében a „teremtetlen teremtet” (Bourdieu, 2013: 211) értékeli, azt a művészt, aki lerakta a modern jazz „törvényeit” (sic), a free zenészek ezzel szemben Parkert az idejétmúlt dogmák lerombolójaként tisztelik. Röviden, a két interpretációban a *doxa megteremtője* áll szemben a *dogma megsemmisítőjével*. Ezek az interpretációk nem esetlegesek, hiszen a „tradícióhoz” való tipikus viszonyulási módokra utalnak. A zenészcsaládba született nagy presztízsű roma származású jazz-zenész fenti Parker-interpretációjában egyúttal hangsúlyos elemként van jelen a szórakoztató tánczene („nem csak a tánc”) és „modern művészet” oppozíciója. A cigányzenészek számára a jazz magaskulturális státusza zenei identitásuk fontos elemét alkotja. A mainstream jazzt ideologikusan képviselő, tipikusan roma jazz-zenészekhez társított csoport jellemzője, hogy „fanatikusan” képviselt zenei professzionalizmuson alapuló identitásuk védelmében a köreikbe történő belépést magas szinten kodifikálják. A jazz egyedüli, megkerülhetetlen és hiteles megnyilvánulásának tételezett mainstreamjazz-esztétika magas szintű elsajátítása részükről szükséges feltétele az elismerésnek, így az együttjátéknak. Visszatérő elem annak hangsúlyozása, hogy „aki nem tud szvinget, meg bebopot játszani” azzal nem tudnak, és nem is akarnak együtt muzsikálni.<sup>141</sup>

A fenti tradícióértelmezéssel szemben foglal állást a legtöbb free zenész, ahogy a következő idézet is szemlélteti, ahol már Bartók a fő hivatkozási alap.

A jazz nekem egy valamit jelent és ez a progresszió. Egy olyan zenét jelent, ami most van. Ahogy Bartók mondta, meg van a minden művészetnek a joga ahhoz, hogy előző művészetben gyökerezzen, de ez nem azt jelenti, hogy kötelessége is és, hogy pusztán ezért jó művészet lesz.

A mainstream konzervativizmusra jellemző esztétikai kontinuitás ideáljával szemben, a progressziót és innovációt hangsúlyozó free zenei identitásnak magától érthető része az

---

<sup>140</sup> A '40-es évek második felében rögzített Parker kompozíció (1990), melynek a harmóniaszerkezete „rhythm changes” kötelező alap mindenkinél, aki jazzt akar játszani.

<sup>141</sup> A jazz-zenész definíció konstrukcióját a mainstream csoport is problematikusnak érzékeli, erről tanúskodik a következő idézet is, melynek számos variánsával találkoztam az interjúk során: „A legnagyobb probléma itt a fogalommal van. Itt most boldog-boldogtalan jazz-zenésznek hívja magát. A jazz, mások ezt lenézik, a bebop és a mainstream.”

epigonizmus és az utánzás erőteljes elvetése is.<sup>142</sup> A free nézőpont markánsan jelen idejű, nem csak a kötött formáktól, de magukat a tradíció látens és intézményes elvárásaitól is szabadnak láttató, „tisztá esztétikát” képviselő ethosza az egyediséget, innovációt és hitelességet kéri számon a „tradicionalista” mainstream zenészeken: *„írók esetében, ha nincs saját nyelved senki vagy, a zenében viszont ellubickolsz”*. Jellemzően úgy látják, hogy a mainstream zenészek túlhangsúlyozzák a jazz technikai oldalát, mely által *„elveszítik a spiritualitást a zenéből”*, ami ellen *„a free jazz kínál alternatívát”*, egyúttal a belépési adó számukra zenei szempontok dimenzióján kívül konstruálódik: a mainstream jazz elsajátítása által csak *„jazz-zenész leszel, de nem egy autonóm művész”*.

Az „autonóm művész” intellektualizáló ethoszának egyik fontos motívuma a mimetikus zenei magatartások tudatos tagadása, ugyanis a free zenészek szerint a mainstream muzsikások sok esetben a minél pontosabb utánzásban találják meg az esztétikai ideált. Többször parodizálták pl. a mainstream zenészeket, olyan szituációkra utalva, mikor egymást azzal dicsérik egy szóló után például, hogy a játék olyan volt, mint valamely híres zenésznek a stílusa. A mainstream zenészek viszont egy-egy „klasszikus” játékmódjának elsajátítását nem tekintik „főben járó bűnnek”, ami azt illeti, hiányolják az olyan zenészeket, akik kijárták a mainstream iskolát, és egy adott zenész stílusában lennének képesek játszani, ugyanakkor ez nem végcél számukra, csupán a képzettség egy fokmérője. Egy, a mainstream esztétikának elkötelezett, nagy presztízsű roma zenészekkel készített csoportos interjú során egyikük gúnyosan jegyzi meg, hogy szeretne „Parker-epigonokat” hallani, és szerinte már a nagy elődök szakmailag helytálló utánzása sem lebecslendő, művészi szempontból alantas dolog. Szerinte, *„komoly harmóniákra történő improvizáció során”* bontakozik ki a zenei individualitás, ezért, mivel a free zenészek nem rendelkeznek olyan rutinnal és professzionalizmussal a mainstream jazzben mint ők, nem is tekintik hitelesnek a szabadzenészek zenei megnyilvánulásait.

A következő, mainstream zenésztől származó idézet jól illusztrálja a zenei presztízs szempontjából fontos distinkciót a nagy újítók puszta utánzása és az általuk lefektetett zenei nyelvre épülő improvizáció között, mely utóbbiban teret nyer az alkotó individuum, aki a hitelességét, a kifejező nyelvi hasonlatnál maradva, a „mondatrészek” hangsúlyozásából és a szerkezeti variációk végtelen lehetőségeiből nyeri:

---

<sup>142</sup> Az „epigonizmus” pejoratív szerepéről a formális zenei képzés szelekciós eljárásai során lásd pl. Nylander (2014) munkáját.

Ha jazzt játszol eleve a fantáziádnak, kreativitásodnak, improvizációdnak nagyon komoly súlyt kell fektetnie arra, hogy ne próbálj meg Charlie Parkert játszani, (...) hanem próbáld magadat játszani.

A „tradicionalista” és free közeget egyaránt erős kritikával illető, egyik szélsőséghez sem sorolható zenészek is hasonló dogmatizmuskritikát fogalmaznak meg a mainstream közösséggel szemben, mint a free zenészek, – noha többségük a free zenészeket is tipikusan zárt, és dogmatizmusra hajlamos csoportként írják le.<sup>143</sup> A táborok közti – egyébként nem jellemző – átjárások a szerint alakulnak, hogy az adott zenész mennyire van tisztában az adott free, vagy mainstream referenciarendszerrel (pl. sztenderdek ismeretével) és zenei képességekkel (pl. bebop). A megkérdezett zenészek tipikusan ugyanazt a ~2–3 zenészt említik, akik mindkét irányzatban autentikusan képesek alkotni. Mikor mainstream zenészeknél rákérdeztem, hogy kit fogadnak el, kikkel játszanak/játszanának együtt szívesen, akkor egyértelműen a sztenderdjáték bizonyult belépési adónak, valamint a free mainstream jazz közti különbségtétel egyik alapvető motívumának.

A *zenei és ideológiai* jelzők ellentéte utal arra, hogy az absztrakt jazzelméleti szabályok koránt sem ártatlan alapelvei a jazz-zenészek közösségének, de (ön)legitimációs funkciót töltenek be, ahogy erre a bebop keletkezését tárgyaló pályadíjas<sup>144</sup> művében a téma kurrens kutatója, DeVeaux (1997) is rámutat. Így a fő referenciákhoz köthető esztétikák elsajátítása a jazzszcénában tökéként funkcionál, és meghatározza, hogy a különböző társadalmi háttérű zenészek hogyan értékelik az illetőt. Egy fiatal, a mainstream jazzt épp elsajátító zenész pl. arról számol be, hogy egy jam session során nem feltétlenül szerencsés a mainstream panteon bizonyos előadóit – pl. Miles Davist – kritizálni, mert a tipikusan romákkal azonosított „szélsőségesen ideologikus” mainstream zenészek adott esetben ezt sértésnek is vehetik: *„azért nem vernének meg, de akár még ilyet is mondanának, hogy »nem csoda, hogy itt tartasz«, ha Davis-t kritizálsz”*. A Davis-kompozíciók ismerete alaptudásnak, belépési adónak tekinthető, jelen esetben a mainstream jazzt játszó körébe, egyúttal a szimbolikus kirekesztés instrumentumaként is szolgál. Egy Skype-interjú során,

---

<sup>143</sup> „Van az a vonal, akik azt mondják, hogy amiben nem kézzel fogható módon van jelen a tradíció már nem értékelhető. Én meg úgy látom, hogy ez egy borzalmas önátverés. A műfaj tradicionalista vonala, maga alatt vágja a fát. Pontosan azért, mert nem zenei, hanem valamilyen elvi, ideológiai alapokra helyezi.”

„Vannak, akik a jazz hagyományaira építik a zenéjüket, ez egy nézőpont. A másik pedig, hogy a jazz az, ami mindent magába olvaszt.”

<sup>144</sup> DeVeaux egyéb nagy presztízsű szakmai díjak mellett a ’98-as American Book Award nyertese is.

mikor a külföldi szcénáról, jam sessionökről szerzett tapasztalatról kérdeztem a kint élő zenészt, a kinti gyenge színvonalat egyenesen úgy interpretálta nekem, hogy a mainstream sztenderdre gyengén játszó zenészt „Az [XY jazz-zenész] leszűrná [sic!]”. Azzal, hogy az anonimitás okán itt nem megnevezett zenészt hozta fel (szélsőséges) példának, tulajdonképpen azt hangsúlyozta, hogy a szóban forgó zenész számára mennyire alapvető fontossággal bír a fent sematikusan ismertetett mainstream esztétika, így a sztenderdek ismerete. Továbbá, sokat elárul a magyar jazz presztízshierarchiáját meghatározó mainstream/free jazz distinkció relevanciájáról, hogy a magyar származású, külföldön alkotó jazz-zenész is a magyar mainstream elit nézőpontjából minősíti kinti jazzszcénát.

A szociológiai, vagy tudományos mező működéséhez hasonlóan, ahol a szakmai autoritásokhoz köthető nagy elméletek és iskolák egymás kölcsönös delegitimációját is ellátják (Bourdieu, 1991c) úgy – a strukturális homológia logikáját követve – a mainstream és free irányzatok *ideológiai* konstrukciói is hasonló funkcióval bírnak. A magát „szabadzenészként” pozicionáló szerző, Pozsár Máté (2016a) *Jazzelmélet* tankönyve<sup>145</sup> fontos állomása lehet a progresszív free esztétika emancipációjának is. Az „összegző-korrigáló” jazzelmélet tankönyv formában történő objektiválódásával olyan újabb pozíció íródik az erőteret szervező relációk univerzumába, mely intézményesíti a kanonizálódott-uniformizált tradicionális esztétika és a mainstream kánonból is sokat merítő progresszív jazzelmélet-oktatás oppozícióját.

A mainstream körre utaló „újítás a tradícióban” megfogalmazás azért lehet kifejező, mert az önmagukat is határozottan ide soroló zenészek – tehát koránt sem a kutató önkényes klasszifikációja alapján – sokszor szinte teljesen azonos kategóriákkal konstruálják meg zenei identitásukat, mint a free zenészek, csak egy zártabb esztétikai paradigmán belül. A szcénában használatos fogalmak univerzuma; „önmagad játszása”, „kreativitás” vagy „improvizáció” más-más jelentéssel bírnak az erőter különböző pozíciói számára, tehát *a zenei habitusok konstrukciója során nem a kategóriák, hanem a pozíciókhoz köthető alkalmazásmódjaik, interpretációik különböznek*. Noha a budapesti jazz szcénát nem tekintem szubkultúrának (Havas és Ser, 2017) a megkérdezett jazz-zenészek, beszéljenek bármilyen pozícióból is, a jazzt a kreativitás, önmegvalósítás és szabadság terepének

---

<sup>145</sup> A könyv (Pozsár, 2016a) az amerikai, európai és magyar zeneelméletek integratív megközelítése mellett a „sok szempontból használhatatlan” (Pozsár, 2016b) mainstream magyar jazzelmélet-oktatás kritikáját adja pl. új fogalmak bevezetése révén is (pl. heptatónia, quartia).



látják.<sup>146</sup> A fentieket összegezve, a mainstream és free zenészek nézőpontjából származó interjúrészek és kritikák lényege megragadható a *progresszív-tradicionalista, múltközpontú-jelenidejű, ideologikus-esztétikai és újtó-ortodox* ellentétpárok révén.<sup>147</sup>

#### 4. 6. A szimultán esztétikai hierarchia strukturális alapja

A kutatás jelen szakaszában is körvonalazódnak alapvető különbségek a mainstream és free csoportok társadalmi beágyazódással kapcsolatban, melyet a szimultán esztétikai hierarchia strukturális alapjának tekintek, és a korlátozott információmennyiség okán itt csak érzékeltetni tudok. A free és mainstream jazz társadalmi beágyazódása, a most bemutatott bináris oppozícióknál sokkal finomabb szövetű és differenciáltabb, viszont a dolgozat témáját adó alapproblematika társadalmi vázát meggyőződésem szerint jól láttatja.

A korábbi fejezetekből kiderült, hogy a két irányzat képviselői egyrészt eltérő referenciákat jelölnek meg (akár egy zenész életútjából mást tartanak fontosnak), másrészt a közös jazzhagyományt is különbözően interpretálják, melyet fentebb a Parker-interpretációk kontrasztja is illusztrált. A mainstream közeg jellemzően az amerikai mainstream kánont és roma jazz elitet emeli ki, míg a szabadzenészek köre egyértelműen amerikai és európai free jazz és kortárs avantgárd mellett kihagyhatatlan referenciaként a magyar szabad zene alapító prófétáját, Szabados Györgyöt. Mivel a két irányzat magyarországi genezise kapcsán nehéz nem észrevenni néhány meghatározó, szociológiai szempontból releváns különbséget, a következőkben elsősorban a magyar alappreferenciák eltérő társadalmi beágyazottságára világítok rá néhány illusztratív erejű interjúrészlet segítségével.

---

<sup>146</sup> Erre a megfigyelésre jut Szabó is (2014) mikor Hodkinson (2005) goth szubkultúrával kapcsolatos megfigyelései nyomán létrejött koncepciókat, pl. a „szubkultúra ideáljának” érvényességét taglalja a kortárs magyar jazz szcénában.

<sup>147</sup> Az intézményes zeneoktatással asszociált „technokrata” kontra „autonóm” szabadzenész toposzának szembenállása már a '80-as években jelen volt Magyarországon: „[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 kompozíciót: »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, idézi Havadi, 2011: 153).”

Az orvos végzettségű, keresztény középosztályból származó Szabados a free jazzt játszó körében egyfajta iskolalapító totális értelmiségi váteszként reprezentálódik: a korszakban ő a par excellence párhuzamos tanszak, akinek esztétikai-ontológia elvei kínálják követői számára az alternatívát a free nézőpontból ortodox mainstream jazz-szel szemben, de a zenén túl is, egyfajta autentikus művészi léthez. A „*félleg-meddig muzsikuscsaládból való*” Szabados (Szigeti, 2015: 7)<sup>148</sup> zenei munkássága mellett költeményeket szerez, esztétikai írásokat, elemzéseket is közöl, valamint saját kompozícióiban is explicit módon jelen vannak egyetemes társzművészeti utalások.<sup>149</sup> Lakhelyén, Nagymaroson, a visegrádi vár és a Dunakanyar közvetlen szomszédságában, a körülötte csoportosuló nem csak zenész értelmiségi körrel folytatott beszélgetései során adta elő nagyívű gondolatait a világrendszerről, mellette lakást tartott fent a II. kerületben, ami térszimbolikáját tekintve is ellentétes társadalmi miliőre vall az első generációs, számára kortárs roma származású jazz-zenészek belpesti beágyazódásától.<sup>150</sup>

Itt külön nem részletezett kulturális, politikai és piaci trendekkel összefüggő okoknál fogva, a két világháború közt teret hódító új nyugati irányzat, a jazz ellen a magyar zenekultúra nevében még kollektíve fellépő (Zipernovszky, 2014), szórakoztató cigányzenét játszó urbánus muzsikuserő generáció leszármazottjainak egy meghatározó csoportja<sup>151</sup> a '60-as évektől kezdve már amerikai mainstream jazzt kezdett el játszani. A muzsikuscsaládból származó mainstream jazzt játszó roma zenészek egy jelentős részére jellemző, hogy

---

<sup>148</sup> „Anyám Zeneakadémiát végzett énekesnő volt, majd később énektanár lett. (...) Már a háború előtt a Kodály által kezdeményezett zeneoktatási módszer szerint tanított, úgyhogy mi otthon zeneileg is anyanyelvi környezetben éltünk. Miután anyám továbbra is énekelt – mint kórustag a Budapesti Kórusban, majd az akkori Székesfővárosi Énekkarban – így gyerekfejjel sok világhírű karmester környezetében forgolódtam. (...) Otthon a családban is szalon-zenei élet folyt, ami azt jelentette, hogy szinte mindig zenével voltunk körülvéve” (Szigeti, 2015: 7).

<sup>149</sup> Pl. *A zarándokok tánca a cédrusfánál Libanonban* című Csontváry-darab, de ha kortárs free zenészek albumait közelebbről szemügyre vesszük, találhatunk bennük zenészekről származó verseket, írásokat, töredékeket (pl. Gadó Gábor 2008-as *Byzantium*, vagy Grensó István 2014-ben megjelent *Síkvidék* c. albumán). A free jazz paradigmában a társzművészetek felé való tudatos nyitás is szimbolizálja az autonóm művész zenén túlélő ethosának és a professzionális mainstream zenész ideáljának ellentétét.

<sup>150</sup> A fejezethez Hadas Miklóssal folytatott beszélgetéseimet is felhasználtam, aki Szabados körének tagjaként autentikus információkkal gazdagította a kutatásom.

<sup>151</sup> Az első generációs jazz-zenészek közül a teljesség igénye nélkül Szakcsi Lakatos Béla, Pecsek Géza, Ablakos Lakatos Dezső, de a középgenerációba tartozók közül is sokan (esetenként évszázadnyi távlatban is) zenészcsaládok leszármazottja pl.; Oláh Kálmán Balázs Elemér, Egri János, Snétberger Ferenc, akiknek gyermekei már szintén elismert jazz-zenészek (Oláh Krisztián, Ifj. Egri János, Ifj. Oláh Kálmán stb.).

szövevényes rokoni viszonyain túl, azonos környéken is szocializálódott, sokszor akár több zenészcsalád lakott egy bérházban. A VIII. kerületi Mátyás teret interjúkban, informális beszélgetésekben is kultikus helyként emlegetik, ahol ezt az első nemzedéket követő – és a kortárs jazzélet elismert tagjainak jelentékeny részét adó – generáció tagjai is rendszeresen találkoztak egymással,<sup>152</sup> ahogy arra Oláh Kálmán zongorista utal egy interjúban, melyben kifejti, hogy „*A jazz nyilván a Mátyás téren jött, futballozás közben*” (Maloschik, 2002), ahol sok jazz-zenésszel volt alkalma találkozni, így a műfajt már fiatalon megismerhette. Ferenczi Gábor (1994) a Trio Midnight zenekarról (Oláh Kálmán, Balázs Elemér, Egri János) készített dokumentumfilmjének néhány interjúrészlete a társadalmi beágyazódás témája szempontjából is tanulságos, pl. mikor a nemzetközi sikereket is aratott roma származású dobos, Balázs Elemér, magát „népzenésznek” (sic!) aposztrofáló édesapja beszél fia pályafutásának kezdetéről:

A Béláékkal egy udvarban laktunk, a Szakcsiékkal. Az Elemér 3 éves korában amit hallott a rádióban tánczenét már dobolt rá, meg énekelt. (...) A feleségem testvérnek a lakodalma volt és együtt játszottunk a Bélával. Említettem neki a fiamat, mondom hallgasd már meg Béla, hogy mit szólsz hozzá, mert (...) nagyon tehetséges, és akkor szólt az Elemérnek, az meg egy asztalon elkezdett dobolni, de ugyanúgy kihagyta neki a szólókat (...), akkor, hát, elájult rajta, mert rendesen periódusra dobolt (...) és akkor még nem ismerte a dobot.

Az interjúrészlet szintetizálja a kapcsolathálók szerepének fontosságát, a közeg városszociológiai jellemzőit és a generációk közti mobilitást, mely a szórakoztató zenéről a mainstream jazzre történő generációs váltásban nyilvánul meg, ezért ebben az értelemben a fenti interjúrészlet koránt sem egy partikuláris pályáivra, de egy tendenciózus jelenségre utal, és szorosan összefügg a romák által – de koránt sem csak általuk – professzionális szinten űzött mainstream jazz ideologikus, zenei identitással összefüggő konstrukciójának jelentéstartalmaival. Egy alapvetően szubaltern pozícióban lévő kisebbségi társadalmi csoport, a cigányság jellemzően urbánus elitjét képező muzsikuscigány réteg egy '50-es években kezdődő generációs váltás során már nem a szülők által művelt szórakoztató, „kávéházi” zenét, hanem a magas kultúra áthallásaival bíró amerikai feketék társadalmi emancipációjával is szorosan összefüggő mainstream jazzt játssza.<sup>153</sup> Ez érthetővé teszi,

---

<sup>152</sup> Lásd pl. Jávorszky magyar jazztörténetet feldolgozó könyvének *Progresszió és mainstream* című fejezetét (1999: 128–170).

<sup>153</sup> A kép persze itt is jócskán árnyalható, pl. a Balázs Elemér Quartet közreműködésével létrejövő *Contemporary Gregorian* (2005) albuma, vagy Oláh Kálmán klasszikus zenét és jazzt ötvöző (crossover)

hogy számukra miért kiemelten fontos a tradícióhoz való ragaszkodás, szemben az inkább értelmiségi háttérű free jazzt játszó zenészekkel.<sup>154</sup> Röviden, a generációs váltás lényegét a kulturális hierarchiákban fölfelé történő mobilitás adja.

A fenti, koránt sem kellő differenciáltsággal ábrázolt strukturális pozíció nyomán az a későbbiekben árnyalandó munkahipotézis fogalmazható meg, hogy a társadalmilag kevésbé integrálódott társadalmi csoportok, esetünkben a mainstream jazzt ideologikusan képviselő roma származású zenészek számára az esztétikai ortodoxia és a tradícióhoz való ragaszkodás a jazz-zenei mező domináns pozícióinak betöltése mellett a társadalmi mezőben is legitimációt biztosít. Az alapvetően középosztályos, polgári-értelmiségi háttérű free közegben a tradíció követése kevésbé fontos (ön)legitimációs elem, ezért a művészi kifejezőeszközök is eltérnek a mainstream zenészekétől, pl. a társművészetek ismertének hangsúlyozása és a kortárs avantgárd zenével kapcsolatos ars poétikusan vállalt nyitottság által. A fentiek értelmében, a két irányzathoz tartozó zenészek eltérő osztályháttérük révén internalizált tartós diszpozíciók vagy habituskonstrukciók folytán töltenek be eltérő pozíciókat a vizsgált erőterben, melyet a különböző pozíciókat betöltő zenészek értékelő és osztályozó sémái strukturálnak.

#### **4. 7. A free pólus differenciálódása és dogmatizmusa**

A fejezet Ráduly és Bognár (2016) Szabadosról folytatott beszélgetés címének („*Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell*”) további, alapvetően interjúelemzésre építő kontextualizálásaként is tekinthető. A magyar szabadzenei tradíció kapcsán kihagyhatatlan a kortárs magyar jazz-zenei erőter rétegződését is alapvetően meghatározó, Szabados által megteremtett pozíció néhány alapelve reflektálni. A '60-as évektől Szabados munkásságában testet öltő normarendszer és esztétika legalább négy szintet foglal magába. Megjelenik a (1) hazai jazzéletben már pályája során konfliktusos amerikai mainstream és

---

nemzetközi sikerek is arató kompozíciói tanúskodnak arról, hogy a tipikusan roma mainstream zenészeknek titulált kör is nyitott más zenei irányzatok, noha kevésbé a kortárs avantgárd felé.

<sup>154</sup> A nem reprezentatív kérdőíves kutatásunkban a válaszadó hallgatók és diákok fele említette a free és mainstream jazz konfliktusát, továbbá szintén a felük számolt be egy mainstream jazzt játszó roma elitrétegről, melyet egyfajta „sztárkultusz övez” (Havas és Ser, 2017). A hallgatók percepciójában tehát egyértelműen jelen van a fejezetben is tárgyalt dichotómia.

free jazz oppozíciója,<sup>155</sup> (2) a bartóki hagyományból örökölt aszimmetrikus ritmusok (Turi, 1991) és népzenei elemekből táplálkozó „parlando-rubato” előadásmód sajátosan magyar, szabadosi szintézise és az amerikai free jazz ellentéte, (3) a technokrata jazz-zenész és autonóm művész szembenállása, (4) valamint a zene szféráján ugyancsak túllépő, egyfajta civilizációs-filozófiai diskurzus megteremtése, mely már a szabadság, nemzet, teremtés, rítus, egyetemesség és szakralitás fogalmak transzcendentális dimenziójába tartozik, és amelynek kifejtéséhez a zene volt számára a legalkalmasabb médium, – és nem öncél.

Ő nem jazz-zenészként viszonyult a zenéhez, hanem a gondolkodó, a zenét is a gondolkodásába építő emberként kereste a kapcsolatot a szakralitáshoz, a teljességhez, és a jazzben megtalálta azt a zenei formát, amely ezt a világlátást kifejezhette (Ráduly és Bognár, 2016: 14).

A továbbiakban az is bemutatásra kerül, hogy az újabb generációs freejazz-zenészek, ha tetszik, „Szabados unokái”<sup>156</sup> milyen konfliktusok során alkotják meg az újítás tradíciójának folyamatos szintézisre épülő kísérletező hagyományát, és a mainstream ellen való lázadás mennyire tekinthető az európai „új ortodoxia” magyar vonatkozásának.<sup>157</sup> A kör belső konfliktusainak elemzése egyúttal explicitté teszi, hogy a vizsgált mező rétegződését nem pusztán homogén csoportok státuszharcainak dimenziójában értelmezem, de a kutatásom differenciált képet törekszik nyújtani az erőter rétegződését meghatározó szimultán hierarchizálódás dinamizmusáról és fő tétjeiről.

Ami a külső, nem free pozícióból származó kritikákat illeti, technikai és esztétikai szempontokon túl, a free zenészek tradíciófelfogásával összefüggő jellemző kritika a tagadás esztétikájának önmagáért valóságával, vélt ürességével kapcsolatos, akár pont a Szabados-tradíció továbbvitele kapcsán. Ugyanúgy, ahogy a free zenészek „kimerevedettnek”, „megcsontosodottnak” tekintik a mainstream esztétikát, úgy másik oldalról, a

---

<sup>155</sup> Szabados annak ellenére érezte otthon magát a free jazzben és alkotott nemzetközi színvonalú kompozíciókat, pl. ’64-ben *B-A-C-H élmények* címmel, hogy ismerte volna a mozgalom amerikai képviselőit, pl. Ornette Coleman, vagy más kortás free jazz előadók munkásságát (Ráduly és Bognár, 2016).

<sup>156</sup> A kifejezést Zipernovszky Kornél szóbeli közlése nyomán vettem át, amit ezúton is köszönök neki.

<sup>157</sup> Rechniewski (2008: 22) az európai avantgárd free jazz mainstream ellen való lázadásának három szakaszát emeli ki a ’60-as, ’70-es évektől: először az amerikai jazzt mint alapmodellt kérdőjelezték meg, majd a ritmus és dallam, végül a maga jazz ellen lázadtak. Az amerikai mainstream jazz-paradigma felülírása sok prominens zenész szerint egy újfajta ortodoxia létrejöttét eredményezte Európában, mely a kortárs magyar free jazzben a Szabadoshoz való viszony értelmezései kapcsán merül fel.

szabadzenészek körében hangsúlyos lázadást, progressziót és kísérletezést tekintik öncélúnak, sokszor egyenesen sznobizmusnak.

A szocializmusban tiltott volt, megtűrt, kijött a rendőrség (...), régen ez volt a jazz. Most meg (...) az a lételem, hogy valahova fricskát nyomni, vagy valakiről negatívumot mondani... Azt érzem, hogy sokszor abból akar építkezni, hogy (...) én milyen nem vagyok.

Szeretnének ő is valaminek kurvára megfelelni, közben azt gondolják, hogy mi most nagyon nem felelünk senkinek, és közben pont annak felelnek meg, hogy nem szabad megfelelniük senkinek.

A fenti kritikában felvillan a „tradíció ellen való lázadás tradíciójának” fonák oldala: a tagadás tagadása kontra állítás oppozíciója. Kifejezetten sokatmondó, hogy a fenti két idézet free jazzt és szabadzenét is játszó zenészekről származik, e köztes pozíciók nézőpontjából tehát a freejazz-tábor is dogmatikus. Mainstream nézőpontból pedig a progresszió, lázadás, útkeresés zenei gesztusait csak akkor tekintik elfogadhatónak, ha a sokszor artikulálatlan – nem a bebop és mainstream jazz nyelvezetére épülő – megnyilvánulásokon kívül, artikulált zenei tartalmat, harmóniákat – vagy, ahogy egy interjúalanyom fogalmaz: „dallamszigeteket” – prezentálnak.<sup>158</sup> Továbbá, ez a nézőpont egyértelműen utal a free szcena dogmatizmusára, a mindenáron való, szubsztanciát nélkülöző, „öncélú tagadásra” és az anti-mainstream alapállást önmagában értéknek tekintő zenei attitűdre: „*hibázni jobb, mint patterneket [sztenderdeket] játszani.*”

A dogmatikusan képviselt anti-mainstream esztétika a free szcénán belül is megosztó területnek számít. A csoportok önkritikus megnyilvánulásairól viszont nagyon kevés szó esik, az egymásról alkotott képek ezért jobbra leegyszerűsítő és statikusak, így az erőterről kialakuló doxa erőteljesen hozzájárul a csoportok önszegregációjához: nem a közönségtől, ahogy anno Becker írta (1951), hanem a szintéren belül, – egymástól. A magyar szcena egyértelmű sajátossága, hogy a konfliktusok mainstream és free zenészek közt sokkal alapvetőbbek – ugyanakkor látensebbek, szubtilisabbak, mert valós interakciókban ritkán

---

<sup>158</sup> A mainstreamtől való elhatárolódás a több évtizedes hagyománnyal rendelkező provokatív előadásmódban is testet ölt, pl. a közönségnek háttal játszás, szándékos alul- vagy (túl)intonálás, hangszerek megszólaltatásának felcserélése (gitáron vonózás), dresszkód elvetése a free jazz tipikus artifaktumainak számítanak. A közönségnek háttal történő játék jó metaforája az erőter autonóm pólusának, ahol a művészek ritualizált módon is elvetik a közönségnek – piaci igényeknek – való megfelelést, és egymásnak játszanak, képviselve így a piaci érdekek által nem bemocskolt „tisza esztétikát”. A háttal játék a magyar free szcénára azonban kevésbé jellemző.

öltének testet –, mint a zeneileg dilettáns „kockafejű” közönség (Becker, 1951) és a képzett jazz-zenész közti elitizmusból (is) fakadó ellentétek. A dogmatikusan képviselt free esztétika belső kritikája jól láttatja a Szabados-tradícióval kapcsolatos mindennapi konfliktusokat is:

Nem mondhatom a mainstreamre, hogy nem tetszik pusztán sznobizmusból, mert freejazz-zenész vagyok (...). Nincs szar zene, szarul lehet játszani, pont!

Szabados anyagot, amit játszunk, kurvára unom, (...) mert a Szabados nem arra tanította a tanítványait, hogy majd játszhatod a darabjaimat (...). Neki nem a zenéje a kulcsmozzanata, hanem arra tanította a körét, hogy gondolkozzon, és ne kapaszkodjon.

A szabadzenészek szektáriánusnak érzékelt közössége sem alkot homogén tömböt, és egyesek a csoport dogmatizmusára is problémaként tekintenek. A szcena fragmentáltságával, „klikkesedésével” van összefüggésben, hogy a két nagy csoport által elsajátított nézőpont kölcsönösen statikus, differenciálatlan csoportokként láttatja egymást. Az erőterről alkotott kollektív illúzió (Maanen, 2009: 62) komplexitásáról árulkodnak a free zenészek azon önkritikus megnyilvánulásai, melyek kifejezetten explicitté teszik és problematikusnak láttatják azt a szimultán esztétikai hierarchizálódásnak nevezett jelenséget. Ahogy a következő idézet is illusztrálja, a free pozícióból megfogalmazott kritika a mainstream jazz-szel kapcsolatban alkalmazható saját közösségükre is; a free zenészek is zárkóztak és olykor görcsösen ragaszkodnak esztétikai alapelvekhez, csak egy párhuzamos kánon prófétáinak esztétikai rendszerét – pl. Szabadosét – emelik az igaz zenei megnyilvánulás piedesztáljára, és nem a mainstreamjazz-esztétika szentháromságát, vagyis a free csoport is dogmatikus:

Nagyon komoly szektásodásnak a részei vagyunk, amin változtatni kell. Ezt abszolút jól látod, és fel is ismertük. (...) Tagadva nem lehet játszani. Olyan nincs hogy jön egy helyzet, és beugrik egy jazzes motívum, akkor nem játszod be. Szembesültem sokadjára ezzel, hogy pontosan ugyanolyan dogmák vannak nálunk, mint a mainstream zenészeknél.

A magyar free zenészek jól körülhatárolható, „szektásodott” kollektívájához nem közvetlenül köthető muzsikusok szerint a freejazz-szcena azért nem hiteles, mert – ahogy a mainstreamben is –, *egy szűk csoport monopolizálja a legitim free zenész definícióját* (kiemelés a szerzőtől: H.Á.). Ezt jól láttatja, hogy az artikulált és artikulálatlan zenei megnyilvánulások keveredése a freejazz-esztétikát opponálok szerint individuumhoz és nem egy csoport által meghatározott esztétikai normarendszerhez kötött: állítani ugyanis a két

esztétika egyéni szintézisével is lehetséges,<sup>159</sup> ahol a zenészen mint egy prizmán szűrődik át artikulált és artikulálatlan elemek egyvelege. A free szcéna belülről is felismert dogmatizmusa ezt a szintézist tagadja az egyik szélsőséghez sem sorolható zenészek – tehát a zenészek többségének – meglátása szerint.

(...) ha nem basszuk folyamatosan, akkor mi nem vagyunk free zenészek. Mindenki a saját szintjén free, én szeretem keverni az artikulálatlan és artikulált dolgokat, (...) nézd meg a Wayne Shorter Quartettet, az olyan free, becsinállok, érted.

#### 4. 8. Legitimitásharcok: A szimultán esztétikák technikai dimenziója

A leginkább hangoztatott – mainstream körökben „mainstream-nek” számító – kritika a free zenészek hangszeres tudásával kapcsolatos. Önmaguk megkülönböztetésének egyik legfontosabb szempontja az amerikai jazztradíció tiszteletén és ismeretén túl a technikai tudás markáns hangsúlyozása, melyet a mainstream esztétika, a „nyelv” elsajátítását jelenti. A free zenészek hangszeres tudásával kapcsolatban két fő érvrendszer bontakozik ki visszatérő jelleggel. Az első alapvetően a zenei kvalitásokra vonatkozik, arra, hogy a free jazzt játszóknak megengedik maguknak a luxust, hogy nem sajátítják el hangszeres tudást, így a kötött harmóniáktól való elszakadás, a „szakmaiság hiánya”, teszi lehetővé számukra a ködös esztétikai elvek mögé bújó „kamuzást”, „kóklerkedést” és „sznobizmust”.

Magyarországon azt veszem észre, hogy ez a kör egy picit sajátos kis útvonalon indult el, amivel majdnem, hogy lenézik azt, aki jól játszik bebopot!

A másik pedig arra a koncepcióra, hogy szabad zenét csak úgy lehet hitelesen játszani, ha a jazzista már kijárta a mainstream iskolát, így a mainstream zenészek a harmóniáktól való elszakadás kizárólagos előfeltételének (!) egy adott zenei narratívát tekintenek: „*Ha megtanulod a jazzt igazán, megtanulod nyelvet, akkor utána bármit tudsz játszani*”.

A hangszeres tudáshoz kapcsolódó kritika a mainstream esztétikát leginkább szélsőségesen képviselők körében rivalizáló attitűddel párosul. Mivel többségük szerint csak azután lehet free jazzt játszani, ha már megtanultak mainstream jazzt játszani, a free zenész csak akkor válik hitelessé számukra, ha képes kötött harmóniakörre – sztenderdekre –

---

<sup>159</sup> Erre bőven akad példa a magyar szcénában: a Dész András Trió (Fenyvesi Márton, ifj. Tóth István, Dész András) pl. tudatosan keveri a szabad és előre megkomponált elemeket.



improvizálni, melyre szerintük a free tábor tagjai képtelenek. Számos beszélgetés során elhangzott, hogy egy jam session szituációban derülne csak ki, hogy ki tud „igazán zenélni” (sic), és, hogy a közös sztenderdjátékra a free zenészek többsége nem képes magas színvonalon: „*Ők abba, hogy bebopot játszanak nem tudnak kibontakozni, mert nincs meg sajnos az a szint.*” A „nincs meg a szint” minősítés a megkérdezett roma származású zenész mainstreamjazz-esztétika alapján történő önértékelését jelöli a szerintük gyöngébb technikai képességekkel rendelkező freejazz-zenészekhez képest. A mainstream nézőpont klasszifikációs sémái alapján a freejazz-zenei praxis „közepes legitimitásúnak” értelmezhető.

Freejazz-zenészekkel készített interjúim során a mainstream jazz elsajátítása is fontos szempontnak bizonyult a zenei narratívák során,<sup>160</sup> azonban ezt a mainstream zenészek által dogmatikusan képviselt esztétikai paradigmát szerintük meg kell haladni. Egy mainstream repertoárt játszó zenekar koncertje után az egyik free zenész zenekartag külön kiemelte, hogy a koncert is bizonyíték arra, hogy ők megtanulták a kötelező alapokat, hiszen én is (mint a kortárs jazzt kutató szociológus) hallhattam, hogy Charlie Parker számokra improvizáltak. Máskor önkritikus módon épp arra reflektált egy free zenész, hogy ők nem játszanak olyan jól mainstream jazzt, mert nem is szükséges előfeltétele a művészetüknek.

Nekünk sokkal rosszabb fülünk van ,mint egy cigány zenésznek, viszont sokkal kreatívabbak vagyunk, és ezért foglalkozunk ezzel, nyilván abba az irányba megyünk, ahol kisebb az ellenállás. Nem tudunk tempót játszani, viszont tudunk úgy játszani, hogy egyben legyen (...). Elvégeztük az iskolát, meghalljuk a hangközöket meg tudunk köröket játszani valahogy, de nem akarunk.

Teljes egyetértés tehát a kívülről homogén közegnek észlelt free közegben sem tapasztalható: mint láttuk párhuzamosan van jelen egyrészt saját presztízszük alátámasztása mint „jazz-zenészek, akik kijárták az iskolát és meghallják a hangközöket”, másrészt az az elképzelés is, hogy nem kell olyan magas szinten megtanulni a mainstream jazzt, ahhoz, hogy értékes free jazzt vagy szabad zenét játszanak. A fent vázolt főképp hangszeres tudással kapcsolatos ellentét is azzal áll összefüggésben, hogy a két csoport eltérő esztétikai ideálok mentén alakítja ki zenei identitását és zenei habitusát, így mást tekintenek a legitim

---

<sup>160</sup> Emlékeztetőül: a freejazz-zenészek többsége is jazztanszakot végzett, „képzett” zenész.

önmegvalósítás és művészi alkotás kritériumának. És ahogy láttuk, a két alapállást kevésbé az elfogadás, mint a legitimációs harcok és kisajátítási játszmák jellemzik.

#### 4. 9. Spontán kompozíció

Az esztétikai különbségtételek rendszerében idiomatikus és nem-idiomatikus, artikulált és artikulálatlan esztétikai elvek oppozíciója fontos szerepet játszik, melyet vázlatosan a *várakozási horizont*<sup>161</sup> és *spontán kompozíció* fogalmaival kísérlek megragadni, egyúttal a két fogalom ellentét a szimultán esztétikai hierarchizálódás egyik meghatározó, szimbolikus distinkciókra vonatkozó aspektusának tekintem. Az idiomatikus/nem-idiomatikus megkülönböztetés arra utal, hogy van-e valamilyen fix struktúrája a zenének (pl. sztenderdjáték esetén a hangnem, és a kötött harmóniak, illetve a kompozíciók strukturális egységei, a „téma” stb.), vagy nincs ilyen fenti szempontok mentén megragadható strukturális alap. A nem-idiomatikus zene stílusokhoz nem kötődő (legalábbis tudatosan nem) valós idejű, („Echzeit”) szabad improvizációt jelent. A free jazzben pedig idiomatikus és nem-idiomatikus elemek egyaránt keverednek, mely megkülönböztető kategóriát maguktól a (free) zenészekről vettem át. Az ellentét értelmezésének egyik lehetséges útja, ha az individualitás szemszögéből (is) bemutatásra kerülnek e különbségek. A mainstream zenészek körében az individualitás zártabb rendszerben, tipikusan sztenderdjátékban fejeződik ki.

Rényi tanár úrnak (Rényi András művészettörténész – H.Á.) van egy, nekem nagyon tetsző megfogalmazása: az elvárási horizont nevű fogalom. Azt mondja, hogy a művészetnek az a célja, hogy meglepetést okozzon, de azt teszi hozzá, hogy csak akkor tudunk meglepődni, ha van egy elvárási horizontunk.

Vagyis, ha egy jazz-zenész az individualitását úgy tudja megmutatni, ha azt olyan formában teszi, melyet mind a közönség és a jazz-zenészek egyaránt felismernek. A sztenderdjáték így tulajdonképpen egy esztétikailag megalapozott referenciarendszert jelent, amely alapot biztosít a legitim hierarchizáló különbségtételek megvonásához. Másrészt egy tudatos stratégia is a mainstream zenészek részéről a hierarchizálódási elv, vagy nomosz, kisajátítására és monopolizálására. A *várakozási horizont* fogalmának intellektualizáló terminusát koránt sem ismeri, vagy használja tudatosan a jazz-zenészek túlnyomó többsége.

---

<sup>161</sup> A *várakozási horizont* Hans Robert Hauss (1982) irodalmi recepcióesztétikájának egyik kulcsfogalma. A szerző irodalmi hermeneutikával kapcsolatos gondolatai itt terjedelmi korlátok miatt nem kerülnek kifejtésre.

Mégis többről van szó, mint arról, hogy kutató a fősodratú jazz-t játszókra ráerőltetné a Jauss irodalmi hermeneutikájának skolasztikus kategóriáját, mert körükben a legitim különbségtételek – így a legitim „jazzdefiníció” – viszonylag objektív kategóriák mentén realizálódnak, nem csupán a (szabad) improvizáción. Az ellentét relevanciáját jól szemlélti a két interjúrészlet kontrasztja:<sup>162</sup>

Mert nem stílus a jazz, hanem olyan emberek közössége, akik improvizálnak.

Improvizáló zenészek közössége? Ez hülyeség. Miért, ha lemegy valaki blues-t játszani, akkor az jazz?! Ha valaki nem játszik négyeshangzatokat, hogy lehetne rámondani, hogy jazz?

Egy koncerten vagy jammen pl. könnyen megfigyelhető az értékelés és elismerés, ha a hozzáértő jazzisták reakcióit figyeljük meg. Ha egy szólista „stenkben” van, a hozzáértő fülek tapssal, füttyel, vagy bekiabálással fejezik ki tetszésüket, a koncert után pedig – jellemzően a mainstream körben – a „dögösnek”, „fainnak” dicsérik a stenkben lévő muzsikus játékát vagy „rázását”.<sup>163</sup> A mainstream jazzen belüli objektív különbségtételek szociológiai rekonstrukciója céljából más zenészek konkrét játékáról is kérdeztem a zenészeket. Mikor arról kérdeztem egy zenészt, hogy a szóban forgó hangszeres játékát miért tekinti „igénytelennek”, azt a választ kaptam, hogy a sokadik harmóniakör végén nem a cintányérral „ütött be”, hanem „igénytelenül”, a pergő dobót használta. Ami a közönségnek egy nüánsz, melyet feltételezhetjük észre sem vesz, a szóban forgó zenész számára a taktus végének hangsúlyozását szolgáló „beütés” hiánya már elég volt a dobos kategorizálásához.

A várakozási horizont kifejezéssel leírt mainstream esztétikai paradigmával szemben a szabad zene nem ad hasonló fogódzókat, ezért megítélése is sokszor ellentmondásos, egy olyan közegben, ahol – mint korábban említettük – a jazzoktatás csúcsintézményében, a Zeneakadémia Jazz Tanszékén, a fő oktatási paradigma az amerikai mainstream jazz elsajátítása. A szabad zene és free jazz esztétikáját a *spontán kompozíció* fogalmában célszerű megragadni, mely szakít tradicionális jazz „táncrendjével” és a teljes

---

<sup>162</sup> Az első interjúrészletet (név nélkül) felolvastam egy mainstream zenész interjúalanyomnak. A második idézet az erre való reakció.

<sup>163</sup> Tipikusak még a „yes”, „yeah man”, „jól dzsanzázik”, „kijátssza a szemed”, „leszakítja a csillagokat olyat ráz” (vagy „virgázik” [virtuóz módon improvizál]) szófordulatok. A zenei felsőbbrendűség és dominálás tipikus kifejezései pl. a „fázik”, „megfázik”, „kifázik”, „csoró”, „nem tud semmit” fordulatok különböző variációi, melyeket a free zenészek többsége tudatosan nem használ, fogalmak szintjén is megteremtve a distinkciót a mainstream körtől.

jelenidejűséget és az elmélyültség absztraktabb kategóriáját hangsúlyozza. A formáció tagjai azonos státuszban vannak, a szólistának kevésbé domináns a szerepe, mint a tradicionális jazzben, a körbeszólózás is eltűnik, vagy legalábbis nincs megszabva a sorrendiség. Magát az improvizáció fogalmát sem szívesen használják: „*nem szeretem ezt a szót, hogy improvizáció, mert ma már mindenki improvizál*” (Ráduly, 2015a). A mainstream jazz esztétikájának viszonylagos negligálása nem jelenti a különbségtétel relativizálódását a szabad zenében: egy szabadzenész pl. „hangcsinálásnak”, „zajongásnak” hívja az értéktelen szabadzenét és nem győzi hangsúlyozni, hogy számukra is meghatározó a „szakmai felkészültség”, a hangszeres tudás és az alapok elsajátítása. Fontos újra megjegyezni, hogy a párhuzamos tanszak toposzától eltekintve majdnem minden free zenész részesül(t) valamilyen formális oktatásban, mely tipikusan nem klasszikus, pop-rock, vagy népzenei képzést, hanem jazzoktatást jelent, tehát a mainstream- és free zenészek egyazon intézményi struktúrát lakják be. A szakmai elveken túl viszont az individualista, autonóm művész ideálja sokkal fontosabb számukra, mint a hangszeres tudás és mainstream zenészek „multistirális” szakmai ethosa és attitűdje, mely szerint egy jazz-muzsikusnak kell tudni játszani bossa novát és latint is.

Árulkodik a spontán kompozíció fogalmával leírt esztétikáról, hogy egy szabad zenei eseményen a koncertszervező zenész vezényelte az eseményt, ami meglátásom szerint szembe ment a stílus magáról alkotott szabad, jelen idejű, a zenészek státuszát tekintve egalitáriánus normarendszerével. A kulisszák mögötti beszélgetés során kiderült, hogy egy zenekartag akkor kerül ilyen domináns, kvázi-karmesteri szerepbe, ha szétesik az összjáték, melynek kockázata egy szabad zenei eseményen jóval nagyobb, mint egy mainstream koncerten, ugyanakkor a műfaj esztétikai tétjét is ez a kísérletezésből, útkeresésből fakadó törékenység adja.

#### **4. 10. Megélhetési stratégiák és a tevékenységtípusok hierarchiája**

A zenészek különböző megélhetési stratégiáira való utalás azért fontos dimenziója a jazzszcéna szerkezetét alkotó tényezőknek, mert a tevékenységtípusok *hierarchikus* viszonyt alkotnak, és *strukturálják* a közeget, vagyis a szcénán belül döntő szereppel bírnak a presztízsszerzésben. Umney és Krestos (2013, 2015) munkáival ellentétben, akik sajátos munkaerőpiaci szegmensként, kreatív munkavállalóként értelmezik a fiatal londoni jazzmuzsikusok megélhetési stratégiáit, e fejezetben a cél inkább a különféle pénzkeresési módok és presztízsszerzés összefüggéseinek felvázolása. A megélhetési stratégiák

bizonyultak az egyik leginkább releváns elemzési területnek a mezőként értelmezett jazzszcéna rétegződésének és a jazz-zenészek pozíciószerzéseinek szempontjából, ezért a klasszifikációs konfliktusokat bemutató fejezet után most ennek a szempontnak a bővebb kifejtése következik.

Vannak pénzkereseti források, melyek nem méltók a felkent jazz-zenész számára, s amelyeket a zenészek számos esetben igyekeznek eltitkolni, legalábbis saját körükön kívül. Ilyen tevékenységtípusok pl.: a „lagzizás”, youtube oktatóvideók készítése nem jazz műfajban, „vendéglátózás”, céges rendezvényen zenélés, vagy valamely „profán”, könnyű műfaj zenekari tagságának felvállalása. Ezzel szemben magasabb státusszal bírnak olyan elfoglaltságok, mint elsősorban a tanítás, viszonylag magas szintű zenei önmegvalósítást megengedő harknizás és zenei háttérmunkák, melybe a hangszerelésen kívül széleskörű, technikai jellegű munkák is beletartoznak, – pl. kottaíróprogramok ismerete.<sup>164</sup> A következő, egyik szélsőséges mainstream vagy free pólushoz sem sorolható zenész emeli ki a tanítást, mint megélhetési tevékenységet szemben a jazz-zenész számára derogáló szórakoztató zenéléssel:

G: Nem vagyok hajlandó az időmnek azt a részét, amit zenével tölthetnék PR-al tölteni. Mert nem érdekel. Elég rövid az élet ahhoz, hogy én a zenéből minél többet megtanuljak.

H.Á.: Akkor miből tartod fent magad?

G: Tanításból. Akik nem tanítanak zenét csak a lagzi-szenvedés, rendezvényes, partin zenélés, hajó az egyetlen perspektíva.

Máskor kívülállók számára jóformán érthetetlen, komoly egzisztenciális viták tanúi voltam pl. arról, hogy az adott jazz-zenész bevállalhat-e tagságot magas anyagi juttatással járó populárisabb formációkban, összeegyeztethető-e ilyen esztétikai kompromisszum a jazz-zenész pozíciójával, művészi ethoszával és a szcénában domináns hierarchizálódási elvvel. Több, generációsan és műfaj szerint is különböző interjúalany, külön kiemelte, hogy nem művészi (nem jazz-zenéhez köthető) tevékenységeit kifejezetten titkolja a jazz-zenészek előtt.

---

<sup>164</sup> A logisztikáért és in vivo technikai háttérmunkákért felelős *road* sajátos pozíciójára terjedelmi okok miatt nem térünk ki. A pozíció bennfentességet és fontosságát szemléltetendő mindössze azt jegyeztem meg, hogy ebben a formában jelen értekezés sem jöhetett volna létre a tavaly elhunyt Balogh „road” Elemér hathatós bábáskodása nélkül, melyet ezúton is szívből köszönök neki.

A Youtube-os oldalam is letiltattam Facebookon. Nem akarom, hogy (...) lássák, nekem ez pénzkeresés. Azt akarom, hogy ami a zenei profilom találják meg az emberek, ne a pénzkeresős dolgaimat.

A jazzszcénában a státuszhierarchia kialakulásának egyik kulcsszemponja a pénzkereseti stratégiák megítélése, mivel azok (szimbolikus) tőkeként is funkcionálnak. Így az alacsony státusszal járó tevékenységek eltitkolása egyben értelmezhető a kollektív szimbolikus szankciók elkerülésére irányuló aktusnak egy olyan művészi piacon, ahol a gazdaságilag kényelmesebb megélhetéstípusokat negatív előjelű szankciókkal illetik az erőter domináns pozícióit betöltő zenészek, pl. olyan látens módon, hogy a jazzélet centrumában lévő nagy presztízsű zenészek nem hívják játszani azt, aki adott esetben „profán” tevékenységekben szerzett magának hírnevet, pl. populárisabb zenei piacokon. Az erőteret domináló autoritások – különböző irányzatok és hangszerek nagy presztízsű zenészei, egyes oktatók és Zakos tanárok, különböző zenekarvezetők, de koncertszervezők – elvárásai is érzékelhető hatást gyakorolnak életpályájuk különböző fázisában lévő jazzistákra:

Annyira közvetlen hatással volt rám a közeg, az utóbbi 10 évben, hogy úgy érzetem, ha ettől a nyomástól nem tudok megszabadulni, hogy a szakma mit vár el, (...) akkor inkább abbahagyom.

A hangsúly a „közvetlen hatáson” van: a mezőben cselekvő domináns pozíciókat betöltő ágensek közvetlenül jelölik ki (az újonnan belépő) zenészek cselekvési horizontját, és ez által a szimbolikus és gazdasági profitszerzések logikáját. Ezért is működtethető jól a mező fogalma a kortárs magyar jazzre vonatkoztatva, mert általa a különböző ágensek stratégiáit nem valamiféle „okként tételezett létföltétel mechanikus következményeinek” (Hadas, 2009: 87) értelmezzük, hanem a mező mint sajátos tétellekkel és szabályokkal bíró strukturált erőter kontextusában működő gyakorlati érzék megnyilvánulásainak tekintjük (Maanen, 2009).

A budapesti színtér szimbolikus profitok és gazdasági profitszerzések ellentétéből fakadó inverz politikai gazdaságtanát árnyalja a *hosszú* és *rövid távú* megélhetési stratégiák közti különbségtétel. Ugyanis azt a zenészt, aki pályáíve során elegendő szimbolikus profitot (presztízst) halmozott fel pl. az által, hogy elismert formációkban játszott, jellemzően kevésbé érik negatív szankciók mikor populárisabb formációkban is megfordul pályája során. A fiatalabb, szcénába épp belépő zenészek esetében azonban hosszú távú megfontolást is igényel a megélhetés és presztízs – legtöbbször egymásnak ellentmondó – szempontjaival való kalkuláció. Ha elég időt töltenek tőkefelhalmozással az erőterben

felismert, értékelt, státusszal bíró tevékenységek révén, és kevésbé láttatják egyéb pénzkereseti tevékenységeiket, hosszabb távon lehetőségük nyílna *konvertálni* a felhalmozott presztízst gazdasági profitokra, például egy nevesebb formáció tagjaként, oktatóként, jam session házigazdaként, – vagy akár a felsorolt tevékenységek együttes gyakorlása révén. A középgenerációban jócskán benne járó muzsikusi stratégia arról a fatalista visszasságáról beszélt, amikor zenészek túlságosan explicit módon határolódnak el a gazdasági profitoktól:

Hiú álomba ringattam magam azzal, hogy nem válltam el munkákat könnyebb műfajokban, aztán mire rájöttem késő volt, és mindenki azt hitte, hogy nem érdemes engem elhívni.

A kommersz sikertől való túlzott elhatárolódás, mondjuk így, a szimbolikus profitokat előnyben részesítő autonóm stratégia fatalista követése is járhat hosszabb távon negatív gazdasági szankciókkal. Mindazonáltal a két véglet – piaci és szimbolikus – ellentéte jól láttatja az egyéni stratégiákat kondicionáló erőter sajátos logikáját és működését.<sup>165</sup>

Az autonóm-heteronóm pólus Bourdieu-tól kölcsönzött oppozícióját (1993, 1996) tovább árnyalja, hogy az autonóm pólust betöltő (még a jazz közönségén belül is szűkebb körnek játszó) free jazz képes kialakítani egy intenzív koncertlátogató rajongói közeget, mely rendszeres játéklehetőséget biztosít számára, és amelyet maguk is úgy érzékelnek, hogy „*nem játszanak kevesebbet*”, mint a mainstream zenészek.<sup>166</sup> Ez a jelenség összefügg az erőter rétegződésével, ugyanis a free jazz, avantgárd és szabad zene, professzionális mainstream és a fent említett kommerciális („híg”) jazz között meghúzott koordinátarendszerben *a legnagyobb verseny közepén van*, tehát valamely mainstream irányzathoz köthető, befogadói szemszögből leginkább „fogyasztható”, „dallamos”, „virtuóz”, „érthető” „technikás”, „szép”, „szvinges” stb. jelzőkkel leírt formációk és

---

<sup>165</sup> Ez a jelenség összecseng Umney és Kretsos (2013) fiatal londoni jazz-zenészekről folytatott kutatásával. Egyik fő következtetésük ugyanis az, hogy a kreatív autonómiára való törekvés, a „fatalizmus”, kerékkötője a kollektív érdekérvényesítésnek, így a viszonylag rossz munkakörülmények egyik fő oka. Egységes gázsikról pl. nem beszélhetünk; helytől, rendezvénytől függően 5–50 ezer forintos fejenkénti összeget kapnak a zenészek, klubbulinként pedig átlagosan 10–15 ezer forintos egy főre eső gázsival.

<sup>166</sup> A free zenészek jellemzően intimebb hangulatú helyeken játszanak kisebb, de intenzívebb preferenciákkal rendelkező magas szubkulturális (mezőspecifikus) tőkével bíró közönségnek (Thornton, 1995), míg a „középutas” mainstream jazzt játszó muzsikusra inkább jellemző, hogy preferencia szempontból is rétegzettebb, kevésbé homogén közönségnek játszanak. A két stílus térbeli elkülönülését jól jelzi, hogy az egyik legközismertebb free zenekarnak nyaranként szinte nincsen „bulijuk”, a mainstream zenét – szélesebb közönséget célzó jazzt – játszókkal sokszor interjút is nehéz volt egyeztetni a nyári fesztiválszezon miatt.

csoportok között. Így a szűkös erőforrásokért folyó küzdelmek általában a generációs viszonylag vegyes, szakmailag komolyan felkészült, professzionális zenészek közt folynak, és *nem* az autonóm pólust – néhány interjúalany szerint – esetenként „*underground sztárként*” monopolizáló, csekély számú free zenészek és mainstream muzsikuskok közt a magyar jazz-piacon. E tekintetben Kacsuk (2015) azon észrevétele nagyon is idevág mikor rögzíti, hogy mind Kahn-Harris (2007) az extrém metál szcéna és Hodgkinson (2002) a goth szubkultúrával kapcsolatos kutatásaik során azt figyelték meg, hogy a verseny a piac erőinek jobban kitett csoportok felé haladva intenzívebb.

A megélhetési stratégiákat budapesti közegben is tipizálhatjuk. Egészen az olyan *autonóm zenészek*től, akik elsősorban saját kompromisszum nélküli művészi projektjeikből élnek meg (vagy helyesebben: próbálnak megélni),<sup>167</sup> azokig, akik különféle esztétikai kompromisszumokat kötnek, a tanítást mint legitimitáshierarchia csúcsán lévő kereseti tevékenységet leszámítva populárisabb műfajokra helyezik a hangsúlyt; leginkább mint alkalmazott, vagy vendéglátós „haznizenészek”, és nem mint – freejazz-szóhasználatával élve – autonóm, kompromisszumot nem tűrő művészek tevékenykednek.<sup>168</sup> „*Haza is mennék ha megmondanák mit kell játszanom.*” – válaszol arra a kérdésre a magát szabadzenésznek valló művész, hogy játszana-e vendéglátóhelyen, ahol előfordulhat, hogy a közönség elköveti azt, ami legtöbbször a muzsikuskok kifejezetten utálnak: számot kér a tőlük.<sup>169</sup> A szélsőséges piaci elvárásokat a mainstream jazzt játszóknak nagyrésze is elítéli, sőt a vendéglátós attitűd sokszor vicc tárgyát képezi. Mikor az egy általam szervezett koncerten megjegyeztem, hogy „*percre pontosan végzett a zenekar*” a gitáros gúnyosan odaszólt a szaxofonosnak: „*Nagy vendéglátós a (...)*”. A free és mainstream csoport egyaránt elítéli a pusztá szórakoztatásra szánt jazzt, a különbség mégis abban áll, hogy a legtöbb free zenész nem megy el közepesen jó (fejenként 15 ezer forint, vagy annál több) gázsíért kávézóba háttérzenét játszani, ha nincs kifejezetten rászorulva. Az autonóm pólussal szemben álló, közönség igényének

---

<sup>167</sup> Néhány kivételtől eltekintve az autentikus csoportba sorolt zenészek jellemzően tanítanak és/vagy zenét szereznek filmhez, színházhoz.

<sup>168</sup> A különböző hangszerekek egyébként izgalmas piacát itt nem elemzem.

<sup>169</sup> Ha csak nem egymásnak játszanak. Egy jazz muzsikuskokkal és aktív, a szcénában felismert, tehát színtérspecifikus tőkével bíró rajongóelittel teletömött helyen kifejezetten a zenészek kérték a közönségtől, hogy ajánljanak számokat játéka. A számkérés elítélése tehát nagyban függ az adott közeg helyi értékétől vagy presztízsétől a szcénában. Különböző közönséget és műfajokat felvonultató helyeken izgalmas volna etnográfiai módszerekkel tanulmányozni a közönség-zenész interakciókat, már csak a fenti példa illusztratív ereje miatt is, mely a közönség és helyek státuszviszonyainak összefüggéseiről árulkodik.



kielégítésére specializálódott irányzatot hívták több helyütt is „híg jazz-nek”, „ipari jazznek”, „zenei szakmunkának”, „rabszolga zenének”.<sup>170</sup>

A szélesebb közönségnek játszó fősodratú jazz is differenciálódik a szerint, hogy az illető igényes háttérzenét játszik, saját szerzeményekkel, vagy direkt a közönség számára tett gesztusokkal hígítja fel a stílust, mely szimbolikus státuszát tekintve a légmentesebb tevékenység a szcénában. A jazz-zenészek státuszát tovább differenciálja, hogy a saját zenei projekten kívül – mely, ahogy az *1. ábra* is szemlélteti a tevékenység legitimitáshierarchiájának csúcsán áll, ha megélhetést is biztosít – az egyéb, másodrangú, megélhetéshez szükséges tevékenységek megítélése. Itt a hagnizás és tanítás oppozíciója meghatározó és jellemzően a tanítás számít nagyobb presztízsű tevékenységnek, melyet az *1. ábra* 2. és 3. pontja illusztrál.

Alapvetően kétféle zenész van. Az egyik, aki mindenféle zenét elvállal (olyanokat is, amiket egyébként nem szeret), viszont nem tanít mellette. Így a hagnizásból tudja megteremteni esetlegesen a saját zenekarra (...) az alaptőkét. Van, aki pedig azt mondja, hogy csak a saját zenekarát és zenéjét csinálja (jó, mondjuk nem csak, de főleg azt) és mellette tanít három napot. (...) Én inkább az vagyok, aki sok mindent elvállal. Jobban szeretek játszani, mint tanítani. Engem jobban szórakoztat, és szerintem könnyebben is lehet így pénzt keresni. Meg nem is zavarnak az olyan szituációk, hogy lagziban kell játszani (...). Sok mindenkit zavar.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> „Ezt semmi sem különbözteti meg attól, hogy valaki kiteszi a mellét. Ez pont ugyanaz a szememben. Tehát nem egy mély művészi megfontolás eredménye, hanem egyfajta piaci rés betöltése.”

„Vannak olyan zenészek, akik alkalmatlanok, idézőjelben mondom, ők a közmunkások, akik játszanak sztenderdet, latint, szvinget, mindenfélét, de ha azt mondod írj egy új számot nem tudnak. Viszont, hogy a nagyközönség megismerje a műfajt, ahhoz elengedhetetlen, hogy tudjanak latint játszani szvinget, tehát erre szükség van.”

<sup>171</sup> Az interjúrészletet Szabó (2014: 56) szakdolgozatából vettem át.

### 1. Ábra: Zenei stratégiák legitimitáshierarchiája



A megélhetési stratégiák, mint láttuk egyaránt összefüggésben állnak a presztízsszerzéssel és a zenei identitáskonstrukciókkal, mely a negatív definícióból („mi nem vagyok”) levezetett megkülönböztetés és kizárás egyik fontos aspektusa. A szabadzenészek például az interjúk során kihangsúlyozzák, hogy *„egy kezükön meg tudják számolni, hányszor zenéltek pusztán a pénz miatt”* és nem egyszer ezen ritka eseteket hosszasan magyarázzák, legtöbbször az akkor épp szorult anyagi helyzetükkel, míg a tradicionális zenét játszó körre a fenti attitűd *inkább* nem jellemző: a jazz-zenész „mint hivatás” velejáró részének tartják a rendezvényeken, haknikon zenélést, médiaszereplést, így a multitasking-ot. A generációs dimenzió külön nem képezte vizsgálódás tárgyát, épp mert történeti és intézménytörténeti szemszögből lenne érdemes kutatni a hosszabb távú pályáívek alakulását beleértve a jazz-zenészek mint kreatív munkavállalók multipozicionalitását is. Ugyanakkor a következő interjúrészletek tartalmi elemei olyannyira gyakran bukkantak fel az interjúk és beszélgetések során, hogy érdemesnek találom közölni:

Elég nagy különbség van azok közt, akik abba születtek be, hogy hívták (játszani), volt rengeteg lehetőség, normálisabb gázsik... a gázsik ott maradtak ahol 15 éve voltak, a lehetőség sokkal kevesebb lett... aki abba születtek be, hogy volt bulija annak sokkal nehezebb változtatni ezen, mert már változtatni kell. Nekünk ez a nulla, ez a megszokott.

További, tartalmilag szinte teljesen azonos interjúrészeket citálása nélkül is (pl.: „ez egy elégedetlen közeg, mert nagyon sokuknak nem sikerül karriert csinálni”, „zseniális zenészek, és ezért frusztráltak”) egyértelműen kiderül, hogy a szakmai képzettség, sikerek és intézményes, gazdasági megbecsülés észlelt aránytalansága, valamint a hatékony kollektív érdekérvényesítés hiánya a magyar jazzban jelenlévő „rossz közérzet” egyik fő oka.

#### 4. 11. A kérdőíves kutatás eredményei

Mint már korábban említettem, korlátozott erőforrásaim miatt nem volt lehetőségem arra, hogy megfelelő elemszámú reprezentatív mintával dolgozzak, így Ser Ádámmal közösen készített illusztratív, feltáró jellegű kvantitatív elemzésünket csupán két budapesti intézményben végzett kérdőíves kutatásra tudtuk alapozni.<sup>172</sup> Ezt végig szem előtt tartottuk, így a kérdőívekkel nem a statisztikailag szignifikáns oksági összefüggések kimutatását céloztuk, hanem azt, hogy betekintést nyerjünk a szcénába frissen belépő vagy csak belépni készülő fiatalok percepciójába azt a közeget illetően, melyben maguk is különböző pozíciók betöltésére vállalkoznak mint diákok és egyetemi hallgatók. Az ő esetükben úgy gondoltuk, fontosabb, hogy minél több ember véleményét megismerjük, mint az, hogy minél mélyebben megismerjük egy adott véleményt,<sup>173</sup> ezért döntöttünk úgy, hogy a kvalitatív, mélyinterjú kutatást kérdőívezéssel egészítjük ki, és ahol ezek alapján tendenciózus összefüggéseket állapítunk meg, ott nemzetközi kontextusba is ágyazzuk azokat. A következőkben a társadalmi háttér, a gazdasági és művészeti célok között feszülő konfliktus, a műfajon belüli distinkciók és az etnikai dimenzió kérdéskörét érintem.

A kérdőívet 37 ember töltötte ki, közülük 10 nő és 27 férfi, 12 az ETŰD Zenei Konzervatórium, 25 pedig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem hallgatója. Az átlagéletkor 25 év, a legfiatalabb válaszadó 20, a legidősebb 41 éves. Szinte mindegyikük Budapesten él, a válaszadók majdnem fele ott is született. Hárman vannak, akik a hangszer

---

<sup>172</sup> Az ETŰD Zeneiskola és Zeneművészeti Szakközépiskola és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz Tanszékén végeztünk kérdőíves kutatást, tehát a zenei képzés középszintű (ETŰD) és felsőfokú (Liszt) intézményeiben.

<sup>173</sup> A kutatás kvalitatív elemzését a budapesti jazzszcéna kollektív reprezentációjáról és a free-mainstream jazz ellentétéről lásd bővebben pl. Havas (2017a) munkájában.

mellett énekelnek is, és szintén hárman, akik csak énekelnek. Mind a hatan nők. A megkérdezettek több mint egyharmadának volt zenész a családjában. A jazz-zenészek társadalmi háttérét tekintve nagy kérdés volt, hogy a magyar szcéna inkább az Umney és Kretsos (2015) által leírt angolhoz hasonlít, amelyben belépési korlátként tekinthetünk a középosztályi háttérre, hiszen a család anyagi támogatása nélkül szinte lehetetlen jazz-zenésszé válni, vagy pedig a Dowd és Pinheiro (2013) által bemutatott amerikaihoz, ahol bárkiből lehet jazz-zenész. Az önbesoroláson alapuló osztály-hovatartozást tekintve úgy tűnik, hogy a diákok dominánsan középosztályi háttérrel rendelkeznek mindkét intézményben, a válaszadók között egyetlen ember van, aki a munkásosztályhoz sorolta magát. Ez arra utal, hogy a magyar jazzszcéna ebből a szempontból inkább az angolhoz, nem pedig az amerikaihoz hasonlít. A megkérdezettek szüleinek iskolai végzettsége is ugyanezt sugallja, hiszen mind az édesanyák, mind pedig az apák esetében 50% feletti a felsőfokú végzettségűek aránya, ami jóval meghaladja a társadalom egészében megfigyelhető arányt.

Térjünk át a művészi és gazdasági érvényesülés konfliktusának témakörére. A válaszadók túlnyomó többsége úgy érzi, hogy az intézmény, amelyben tanul, biztosítja számára a megfelelő szintű zenei felkészültség elsajátítását, egybehangzó vélemény volt azonban az is, hogy egy jazz-zenésznek a zenei felkészültségen kívül szüksége van egyéb kompetenciákra is. Ezen a területen azonban már korántsem tökéletes a képzőintézmények megítélése. A diákok egyharmada nem érzi, hogy az iskola elősegítené számára a megfelelő szakmai kapcsolatok kialakítását, és csak körülbelül egyötödük érzi úgy, hogy az intézmény bármilyen mértékben fejleszti az anyagi siker eléréséhez szükséges képességeit. A két intézmény esetében hasonló mintázatot figyelhetünk meg, azonban meg kell említenünk, hogy a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanulói minden szempont esetében rosszabb értékelést adtak, mint az ETŰD diákjai.

A megkérdezettek egybehangzóan úgy gondolják, hogy a jazz-zenészek között csak egy szűk réteg van, aminek a tagjai képesek kizárólag a fellépésekből megélni, azonban a megkérdezettek körülbelül egyötöde úgy véli, hogy tanulmányai elvégzése után ő maga ehhez a szerencsés kisebbséghez fog tartozni. Tapasztalataik szerint a jazz-zenészek jellemzően egyéb, zenéhez kötődő munkákat vállalnak, hogy fenntartsák magukat, olyan munkákat, mint például a tanítás, színházi zenélés vagy hangolás. Amikor a diákok a saját megélhetésükről nyilatkoztak, ennél jóval sokszínűbb kép tárult elénk: jellemzően kisebbségben voltak a zenéhez kötődő tevékenységek. Ellenben megemlítik például a modellkedést, az adminisztratív munkát vagy éppen a gyerekfelvigyázást, de biztonsági őr (!) is szerepel a válaszok között. Hasonló különbséget figyelhetünk meg annál a kérdésnél,

ami azt firtatja, hogy van-e konfliktus a művészi önmegvalósítás és az anyagi siker között. Az általános kérdésnél szinte mindenki úgy gondolja, hogy fennáll ez a konfliktus, a saját életével kapcsolatban viszont a megkérdezettek egyötöde nem érzi ezt.

Az eddig említettektől eltérően a „művészi szempontból nem értékes” fellépésekkel kapcsolatban nagy összhangot tapasztaltunk az általános benyomás és a személyes tapasztalat között. A megkérdezettek körülbelül fele úgy gondolja, hogy természetes, ha egy jazz-zenész olyan fellépést is vállal, amelyet nem tart művészi szempontból értékesnek, szintén a megkérdezettek fele nyilatkozott úgy, hogy neki magának volt már szüksége arra, hogy ilyen fellépést elvállaljon, körülbelül egyharmaduk nyilatkozott úgy, hogy nem ért egyet az ilyen fellépések szükségességével, és szintén egyharmaduk érezte úgy, hogy neki személyesen nincs szüksége ilyen fellépésekre.

Arról is megkérdeztük a diákokat és hallgatókat, hogy milyen tényezők járulnak hozzá a művészi célok és az anyagi siker közötti konfliktushoz. A válaszadók körülbelül egyharmada gondolta úgy, hogy a konkurencia hozzájárul ehhez a konfliktushoz, felük gondolja ugyanezt a szakmán belüli összefogás hiányával kapcsolatban, abban pedig szinte kivétel nélkül egyetértenek, hogy az alacsony gázszi hozzájárul a konfliktushoz. Néhányan egyéb okokat is említettek, többen panaszkodtak a rajongóközönség alacsony létszámára, de felmerült a szakmai alázat hiánya is. A válaszadók többsége a siker kulcsának a jól működő marketinget tartja. Ezenkívül a válaszadók körülbelül negyede gondolja úgy, hogy a sikerhez professzionális háttérrel jó minőségű zenét kell alkotni, ugyanakkor nagyjából ugyanennyien nyilatkoztak úgy, hogy az igénytelen, közönség megnyerésére alkalmas silány és egyszerű zene vezet a sikerhez.

A műfajon belüli distinkciók tekintetében az interjúk alapján azt a tanulságot vontuk le, hogy a legnagyobb szakadék a free és a mainstream jazzt játszóknak között húzódik. A kérdőívek kitöltői közül körülbelül a megkérdezettek fele említette a free-t mint jazzen belüli irányzatot, valamivel kevesebben említették a mainstream kifejezést, azonban szinte mindenki említett a mainstreamhez tartozó szerkezeti-stiláris szempontokat, például a szvinget vagy a bebopot. Arra a kérdésre, hogy vannak-e egymással szembenálló irányzatok, a válaszadók negyede említette a free-mainstream ellentétet. A válaszok alapján általánosságban azt mondhatjuk, hogy a válaszadókhoz nem áll igazán közel a free jazz, mind a legsikeresebb előadókra vonatkozó, mind pedig a személyes kedvenc iránt érdeklődő kérdésnél szinte mindenki mainstream előadókat említett, és csak egy-két válaszadó nevezett meg freejazz-zenészt, ahogy a műfajok esetében is csak ketten mondták, hogy a free áll közel hozzájuk – mindenki más mainstream műfajokat említett. Ehhez képest csak a válaszadók

fele ért egyet a mainstream zenészek által hangoztatott jazz-zenész definícióval, miszerint csak azt nevezhetjük jazz-zenésznek, aki elsajátítja a '40-es évek Amerikájában kialakuló jazz-zenei „nyelvezetet”: a szvinges lüktetést, a kötött harmóniakör alapján kibontakoztatott sztenderdjátékot és elsajátította a jazzes frazeálást vagy előadásmódot is. Ezzel szemben szinte mindenki egyetért azzal, hogy a jazz inkább a szabad önmegvalósításról szól, amit kifejezetten a free zenészek hangsúlyoznak.

A megkérdezettek szinte kivétel nélkül úgy gondolják, hogy létezik kimondottan „roma jazz”, azt azonban nem definiálták, hogy egy elkülöníthető stílust értenek-e a kategorizáció alatt vagy pusztán roma származású zenészeket. Ennél is fontosabb, hogy akik úgy gondolják, hogy létezik egy elitréteg a jazzen belül (ez nagyjából a válaszadók felét jelenti), túlnyomó részben a romákat nevezték meg elit csoportként, emellett sokan úgy nyilatkoztak, hogy bizonyos roma zenészeket egyfajta „sztárkultusz övez”. A megkérdezettek egy kisebb hányada nem szimpatizál ezzel a csoporttal, ők úgy gondolják, hogy a „roma kör” kirekesztő, elitista, és ellentéteik vannak más csoportokkal.

#### 4. 12. Összegzés és vita

E hosszabb fejezetben a magyar jazzélet egyik legmeghatározóbb strukturális sajátosságát: a free és mainstream jazz oppozíciójának különböző jelentéstartalmait elemeztem. Tettem ezt azért, mert a 2014 ősze óta tartó jazzkutatás tanulságai alapján, ez a zenei identitásokkal szorosan összefüggő alapellentét bizonyult, a távolabbról talán nagyon is banálisnak tűnő kérdés egyik fő szegmensének: Ki számít ma jazz-zenésznek Magyarországon? A két irányzat egymáshoz való viszonyát olyan *rendszer alkotó alapoppozíciónak* értelmeztem, amely magában foglalja a legitim jazz-zenész definíciójának el- és kisajátításáért folytatott szimbolikus küzdelmek legfontosabb tétjeit és alapelveit, melyet az első táblázat ellentétpárjai által alkotott értelmezési mező próbál rendszerszinten megragadni.

Az elemzés maga, az alapidichotómia részeként kibontakozó zenei diszpozíciókkal és esztétikai elvekkel kapcsolatos ellentéteket kontextualizálta olyan főbb releváns szempontok szerint, mint a *jazztradíciókhoz való viszony, a mainstream és free jazz esztétikai konstrukciói* és az ezzel kapcsolatos legitimációs konfliktusok, a *csoportok belső viszonyrendszere és dogmatizmusa*, és az ebből fakadó *zenei kirekesztés és elszigetelődés* (önszegregáció) kérdéskörei. Az interjú-interpretációra és önreflexív terepmegfigyelésekre épülő „mélyfúrás” során, a két irányzat bináris oppozíciói szerint strukturált erőteret a bourdieu-i mezőkonstrukcióval elemeztem. Az elmélet relacionális logikája egy sajátos

nézőpont abszolutizálása helyett, a pozíciók közti viszonyokra helyezi a hangsúlyt. Így a különbségtételre használatos fogalmak azonossága – mint láttuk – például elfedi az *alkalmazásmódok* közti meghatározó különbségtételeket, vagyis azt, hogy a különböző nézőpontból beszélő jazz-zenészek azonos fogalmak („önmagad játszása”, „kreativitás”, „progresszió” stb.) eltérő alkalmazásmódjaival alkotják meg zenei identitásukat, és egyben a distinkciót a másik irányzatot képviselő zenészekről.

A szcénában a presztízs elosztásának monopolizálásért folytatott küzdelmek logikáját a *szimultán esztétikai hierarchia* koncepciójával ragadtam meg, mert a vizsgált a szcénában a piaci erők mellett két, magas státusszal bíró, egymással ellentétes hierarchizálódási rendszer alapvetően meghatározza a belépő zenészek cselekvési univerzumát: Ki itt belépsz... alkoss együttest, járj le egyik klubba vagy a másikba, használj bizonyos kifejezéseket, vagy ne, fújj egy melódiát a szaxofonodon – vagy más hangszeren; pengess, fújj, billents, dobolj – és máris részese vagy egy olyan erőternek, ahol a zenei kvalitásaid mellett a fenti döntéseid fogják meghatározni „mennyit is érsz”, kik fognak elhívni játszani, kikkel tudsz „bulit kötni” és ami talán a legfontosabb, azt, hogy mely csoportok értékelési sémái fognak dönteni a zenei presztízsről. A mainstream és free esztétika dogmatikus, ideologikus képviselte, mindkét oldalról az igaz (jazz) zene piedesztáljára emeli magát, azonban a free jazz esztétikáját képviselők számára nem a jazz-zenész státusza, hanem az autonóm művész ideálja bír kiemelt fontossággal, ezért számukra a mainstream jazzben kulcsfontosságú tudástípusok és készségek elsajátítása kisebb – de koránt sem jelentéktelen – fontossággal bír. A jazz legitim definíciójának elemzése során, az *1. táblázat* oppozícióinak statikus képét árnyalva a különböző irányzatok belső differenciálódását is elemeztem, melyből kiderült, hogy a két csoport egymásról alkotott leegyszerűsítő, kollektív doxájával ellentétben cseppet sem homogén csoportokról van szó.

A fejezet során az *1. táblázatban* foglalt 13 szempontot nem volt lehetőségem kimerítően elemezni, pedig árnyalták volna az alapidichotómia strukturáló erejét és a hozzá köthető különböző pozíciók legitimitásküzdelmeinek dinamizmusát. Továbbá, a bevezetőben felsorolt hátrányain kívül azt is érdemes megjegyezni, hogy az elemzés során a két csoport szélsőséges képviselői közti ellentétek interpretálása nagyobb hangsúlyt fektettem, mint a jazzszcéná többségét adó „középutas zenészek” pozíciószerzéseinek és osztályozási sémáinak vizsgálatára. Mindazonáltal bízom benne, hogy az erőterként értelmezett magyar jazzszcéná szerkezetét és rétegződését alapvetően meghatározó oppozíciót, a mainstream és free jazz ellentétet kellő elmélyültséggel és objektivitással ábrázoltam.

## 5. A KORTÁRS JAZZ ESZTÉTIKAI ÉS ETNIKAI KONSTRUKCIÓI: „CIGÁNY JAZZ” ÉS ZENEI HABITUS

*„Nem kell Amerikába kimenni jazzt tanulni, (...) menjetek el a 8kerbe és megtanultok a Kálcsitól zongorázni, ennyi.”<sup>174</sup>*

### 5. 1. Bevezető megjegyzések

A Youtube-comment idézetként való beemelése talán szokatlan felütésnek hat egy tudományos munkában,<sup>175</sup> mégis, a szóban forgó kompozíció alatti hozzászólásban több olyan szempont lelhető fel, melyeket e fejezet során bontok ki, és amik szorosan kapcsolódnak a magyar „jazz diaszpórával” (Johnson, 2002a) kapcsolatos kutatási kérdéseimhez. A több szempontból is kényes témafelvetés elején – kezdve az egyes zenészek témával kapcsolatos érzékenységtől, a műfaji besorolás problematikáján át, a számos zenésszel személyes viszont ápoló objektivitásra törekvő kutató sajátos pozíciójáig – fontos tisztázni, hogy a címben szereplő idézőjel egy tudatos gesztus, mely a konstruktivista elemzői szemléletnek kíván nyomatékot adni. Koránt sincs ugyanis konszenzus arról, hogy létezik-e „cigány jazz”, a ’30-as évek Franciaországában kialakuló Django Reinhardthoz köthető „manouche jazz”, „gypsy jazz”, vagy „szinti szving” néven is ismert zenetudomány és kultúrtörténet által kanonizált irányzatán kívül (lásd pl. Dregni, 2004).

Az alábbi fejezet a jellemzően többgenerációs zenészcsaládban, városi környezetben nevelkedett, a magyarországi cigányság döntő többségét adó „magyarcigány”, vagy romungró<sup>176</sup> származású jazz-muzsikusok zenei/esztétikai diszpozícióinak vizsgálatát tűzi ki célul. Az erőteljesen fővárosban koncentrált kortárs magyar jazzszcéna szimbolikus és gazdasági dimenziók mentén korábban részletesen vizsgált rétegződésében és hierarchikus viszonyaiban az etnicitás történeti és strukturális okoknál fogva sajátosan jelenik meg (Jávorszky, 2014; Retkes, 2014; Zipernovszky, 2017; Havas, 2017a). Egy rövid, kontextualizálás céljából beleillesztett történeti fejezetet követően, az empirikus részekben a zenei habitus három meghatározó, zenei szocializációval, életstílussal és esztétikai

---

<sup>174</sup> Az idézet a Liszt Ferenc-díjas Oláh Kálmán „Kálcsi” (jazz)-zongoraművész Always című, neves nemzetközi díjat is elnyerő kompozíciója alatti youtube-comment szerkesztett verziója. Az eredetit lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=H9ytdSvMEnU>

<sup>175</sup> A fejezetre épülő azonos címet viselő tanulmányom (Havas, 2018b) a Szociológia szemlénél épp „megjelenés alatt” fázisban van.

<sup>176</sup> Arányuk a teljes cigány népesség ~80%-a (Kovai, 2015: 9).



distinkciókkal összefüggő aspektusait elemzem. Az elemzés során az 5 „follow up” interjút nem számítva arra a 7 interjúra támaszkodom, melyet különböző generációba tartozó és eltérő hangszeren játszó roma zenésszel készítettem.<sup>177</sup>

A kulturális distinkciók diszkurzív konstrukcióiból kiinduló megközelítem szerint a „cigányság” kulturális reprezentációja a legitimitáshierarchiák különböző szintjein (pl. a mulatós zenétől a klasszikus zenei referenciáig) egy folyamatosan *újraredefiniálódó*, *performatív* és a stílusok keveredése folytán *poliszémikus* jelentéstartalmakkal átitatott jelenségegyütttest alkot, melynek sajátos szegmensét képezi a jazz mint populáris és klasszikus zenei gyakorlatokat és jelentéseket egyaránt magába olvasztó „hibrid” műfaj (Lopes, 2002).<sup>178</sup>

## 5. 2. A jazz-zenei mező felemelkedése és a muzsikuscigányok

### 5. 2. 1. Zenész-cigányok a legitimációs erőterben, avagy hogyan kerülnek a kávéházból a (művészetek) palotájába?

Kulcsfontosságúnak tartom röviden felvázolni a cigány muzsikuskok és jazz viszonyának témafelvetéseim szempontjából meghatározó történeti aspektusát. A jazz térnyerése Magyarországon nem volt konfliktus nélküli. A többségi társadalom szórakoztatását monopolizáló cigányzenét, vagy magyarnótát (Brown, 2000: 124; Schneider, 2006: 24–29)<sup>179</sup> játszó városi cigányzenészek kollektíve lázadtak fel az Amerikából beszivárgó és a városi környezetben szintén népszerű, gazdasági konkurenciát jelentő jazz-szel szemben (Zipernovszky, 2017). A gazdasági érdekkonfliktus mellett a jazz térnyerése a nemzeti kultúrára való veszélyként jelent meg, és a kulturális amerikanizációval fenyegetett. A társadalom félperifériáján lévő, „szignifikáns Másik” muzsikusk cigányság, a nemzeti kultúra védelmezőjeként lépett fel a racialisált (Federmayer, 2017 [2011]), „külső Másikkal”

---

<sup>177</sup> Szociológiai nézőpontból a „cigánykutatásokkal” kapcsolatos strukturális és kulturális diskurzusokról lásd (Ladányi, 2004; Ladányi és Szelényi, 2005; Stewart 1994). A kulturális antropológia és zenetudomány szemszögéből pedig lásd pl. Kovai, (2015), Kovalcsik (2006) és Könczei (2011) munkáit.

<sup>178</sup> A zene szerepéről és a különböző stílusok jelentéstartalmairól a cigányság körében részletesen lásd (Kovai 2015: 59–73) és Stewart (1994) írásait, akik elsősorban a vidéki szegregátumokban „gettókban” élő cigányságra koncentráltak vizsgálódásaik során.

<sup>179</sup> A vidéki léthez köthető autentikus magyar népzene és elsősorban urbánus közegben kialakuló cigányzene, vagy „magyarnóta” közti tudományos különbségtételt a néprajzkutató Vikár Bélához, Bartókhhoz és Kodályhoz köti a zenetudományi szakirodalom (Zipernovszky, 2017: 67).

szemben, melyet az amerikai feketék jelentettek. Míg a felszentelt komolyzene a schonberg-i atonális és Sztravinszkij-féle neoklasszicizmus irányvonalai között polarizálódott, addig az épp intézményesülő populáriszenei-mezőt részben a fenti racializált-etnicizált státuszküzdelem határozta meg két szignifikáns „Másik” között (Brown, 2000).

A szving aranykorának is hívott koalíciós időszak utáni államszocialista korszak '50-es éveit a központi tiltás jellemezte, a jazzt ideológiailag konstruált jelzők mentén dekadensnek bélyegezték, a megélhetés szempontjából létfontosságú vendéglátó és közösségi helyek többségéről – kávéházakból, éttermekből – kitiltották. Enyhülés a '60-as években volt tapasztalható a kultúrpolitika részéről: a populáris zenei iránti növekvő tudományos érdeklődés (Barna és Tófalvy, 2017) és a jazz-zenészek autonómiatörekvései nyomán a szocialista blokkon belül végül Magyarországon alakult meg az első Jazztanszak 1965-ben, noha a kulturális legitimáció olyan releváns indikátorai felől nézve mint a nagy presztízsű állami díjak odaítélése és a médiareprezentáció még ekkor is egyértelmű a műfaj periférikus helyzete.

A relatív autonómiával bíró jazz-zenei mező kialakulásával párhuzamosan (szakmai szervezetek létrejöttével, tudományos munkákkal, folyóiratok alapításával, fesztiválok és jazzklub-hálózat kiépítésével stb.) a szcena a '70-es évektől kezdve egyre erőteljesen kezdett el polarizálódni<sup>180</sup> mainstream és free jazz táborok között. Bourdieu terminusával élve a „mező eretnek átalakítása” (Bourdieu, 1993: 42) a mezőspecifikus tőkék létrejöttével és differenciálódásával, valamint a különböző legitimációs elvekből merítő zenészek közti státuszküzdelmek intézményesülésével ragadható meg. A Jazz Studium DIY kiadvány (1982–1990) pl. a free jazz hagyományt népszerűsítette és kanonizálta Magyarországon, de a győri '82-es fesztivál, melyen Szabados György először találkozott a neves amerikai freejazz-zenész Anthony Braxtonnal jól reprezentálta a free/mainstream különbségtétel intézményesülését. E distinkció társadalmi és etnikai különbségeket is megtestesített, melyet jól láttat a romák növekvő aránya mainstream jazz-ben, míg a Szabados értelmiségi és free jazz/avantgárd köre dominánsan a középosztályból szerezte társadalmi bázisát. Összefoglalva, a fenti distinkció társadalmi alapját a profetikus személyek körül csoportosuló eltérő osztály- és etnikai háttérrel rendelkező csoportok jelenítik meg, melyek eltérő esztétikai elveket képviseltek, továbbá a jazz és zene legitim definícióját is eltérő referenciák alapján alkották meg (Havas, 2017a).

---

<sup>180</sup> A mező autonómiafokának növekedésével párhuzamos folyamat a mezők differenciálódása, melyet az egymással legitimációs konfliktusban álló pozíciók közti relációkban ragadhatunk meg (Bourdieu, 1993).

Az '50-es évektől kezdve azonban a muzsikuskigányok leszármazottai egyre nagyobb arányban képviselték magukat a mainstream jazzt játszóközött (Retkes, 2014). E generációs váltásban tetten érhető a kávéházi cigányzene jelképezte „szórakoztató”, „kiszolgáló” paradigmából való elmozdulás a magas kulturális gyakorlatokkal asszociált jazz felé (Peterson, 1967),<sup>181</sup> ahol a fő referenciák a jazz modernista fordulatahoz, tehát a '40-es évek utáni amerikai bebop-hoz kötődnek, szemben a „szvinges tánczenével” (Havas, 2017a). E generációs és „műfaji” váltás, egyúttal a „fiúk” generációjának társadalmi mezőben való legitimációját, ha úgy tetszik „integrációját” vagy „beágyazottságát” is növeli. A kulturális legitimitások hierarchiájában történő felfelé mobilitásnak a „cigányzenészhabitussal” összefüggésben két fontos következménye van, melyeket az empirikus részekben kísérlek meg árnyalni, illetve alátámasztani.

A jazz képviselte „művészi zene” felé történő elmozdulásnak fontos, identitást meghatározó szerepe van. Ennek következtében tovább nyílik az olló, növelve a cigányság csoportjai közötti státuszkülönbségeket a „magyarcigány” jazz-zenészek javára, akik egyfajta elitescsoportot képviselnek a dominált csoporton belül. Mindezt reprezentálja a városi életvitelük és a kultúra felszentelt tereihez köthető, magas legitimitással bíró intézményekben való megjelenésük (pl. Zeneakadémia, MÜPA, MOM Kulturális Központ). Másrészt a jazz olyan terep számukra – szemben a hagyományos, többnyire a többségi társadalom közép- és felső rétegeiből rekrutálódó ügyvédi vagy orvosi pályákkal (Gáti, 2010) – ahol a zenéből élés generációs tradíciója biztosította zenei kompetenciák átörökléséből adódó szimbolikus nyereségnek köszönhetően *a többségi társadalom tagjai fölé tudnak kerekedni*. Az „asszimilációs rezsim” (Kovai, 2017) felfogásával szemben, ahol mindig a nem cigány „magyar” a követendő példa és viszonyítási pont, a jazz éppen azért válik izgalmas kutatási területté, mert olyan közeget jelent, ahol a (mainstream) jazz-zenész magyarcigányok foglalják el az arisztokrácia pozícióját és elitescsoportot alkotnak. Az elméleti fejezetben bemutatott zenei habitus-konceptió (Rimmer, 2012) az egyes műfajokon belüli hierarchizált, társadalmi jelentéssel bíró különböző distinkciókat hangsúlyozza, így – magyar empirikus anyagon alkalmazva – a jazzen belüli etnicizált különbségkételemek logikájának megragadásához is megfelelő fogalmi eszköznek bizonyul.

---

<sup>181</sup> A generációs váltás kulturális legitimitások hierarchiájában történő átpozicionálása a kulturális termelés mezőjében bekövetkező változásokkal, pl. a tradicionális kávéházi cigányzene iránti kereslet csökkenésével van összefüggésben, melyekre itt részletese nem térek ki, erről lásd pl. (Jávorszky, 1999; Retkes, 2014; Szakcsi, 2016a, 2016b).

### 5. 3. Hangokba zárt folytonosság: A zenei szocializáció motívumai

A később árnyalando „cigány/nem cigány” különbségtétel egyik szempontja a zenei szocializációval kapcsolatos komparatív előnyök érzékelése. A belenevelődés/beletanulás distinkciót szinte az összes megkérdezett nem roma zenész említi, többségük szerint a jellemzően zenészcsaládba születő roma zenészeket „*a hangszerrel kialakított legtermészetesebb viszony jellemez*”, mely behozhatatlan előny egy olyan zenész számára, aki „*nem nevelődik törzsi módon*” (sic!) a zenébe. Az autodidakta zenész toposza is hangsúlyosabban van jelen a szocializációjukban, mint a nem roma zenészeknél.<sup>182</sup> Ezzel összefüggésben jegyzem meg, hogy az interjúk során a Zak két komoly előnyét említik. A (1) tudástőke átadását, mely a (szakonként eltérő színvonalú) oktatásban jelenik meg, és mint (2) szocializációs közeget, ahol a fiatal zenészek kapcsolatokat építenek, ill. sokszor zenekart is alapítanak. Azon roma zenészek számára, akik családi, rokonsági kapcsolataikon keresztül kapcsolatban vannak nagy presztízsű (roma és nem roma) zenészekkel (pl. azon prózai oknál fogva, hogy rokonsági szálak folytán együtt nőnek fel), a Tanszak mint társadalmi tőkét biztosító elitképző karizmatikus intézmény jóval kisebb fontossággal bír. A legitimitás sokkal inkább kötődik egy mainstream elit kör értékítéletéhez és „felszentelő” aktusaihoz, pl. az által, hogy kiket hívnak játszani, mint a Zeneakadémia kölcsönözte legitimitáshoz, melyet a fent említett bőgősök elismertsége is jól illusztrál.

A Montreaux-győztes Balogh Roland gitáros szólóját hallgatva a virtuóz játék technikai nehézségéről kérdeztem egy, a koncertet velem hallgató gitárost. A Balogh-ot személyesen nem ismerő jazzman tisztelet hangján reagáló válaszában azt hangsúlyozta, hogy amit ő jelenleg (27 évesen) csak gyakorol, azt a technikai tudást valószínűleg már nagyon fiatalon, tizenévesen birtokolta az épp játszó zenész. E szituáció jó példája, annak, hogy a presztízsből és legitimitációból mérhető életkor és biológiai kor közti átváltások (Bourdieu, 1993) más együtthatók mentén szerveződnek, vagyis a zenészcsaládba születettek körében a zenei tőkefelhalmozás jóval korábbra esik. Ahogy egy cigány származású bőgős lényegretörően megfogalmazza a szocializációval járó számára is érzékelt előnyt:

---

<sup>182</sup> A magyar jazz egyik specifikuma, hogy számos elismert roma bőgős, nem túlzás azt állítani, hogy a „bőgősök krémje” (pl. Barcza Horváth József, Pecsek Lakatos Krisztián, Orbán György) autodidakta módon tanult jazzt játszani.

Édesapám olyan dolgokat tudott elmondani, amit mások a Liszten tanulnak meg. Más megtudja 25 évesen én meg megtanultam 13 évesen, érted, most ez ilyen dolog. (...) A cigányok között van a legtöbb, aki zenész, nekünk ez a kultúránk.

Míg mások a konziban vagy a Jazz Tanszéken tanulják a sztenderdeket, e zenei kompetenciák szempontjából „privilegizált csoport” tagjai sokszor nemzetközi versenyeken érnek el helyezést<sup>183</sup> és/vagy már aktívan pénzt keresnek a zenéből: „*mikor oda [ZAK-ra] kerültem, már nyakig benne voltam az éjszakában*”. A korán megkezdett, zenészélettel együtt járó, a muzsikások referenciacsoportjához képest legitim életstílus, az éjszakába nyúló muzsikálások, haknik, alkohol- és (esetleges) drogfogyasztás konfliktusokat szül az intézményes állami oktatással, még zeneiskolákban is, melyet már középiskolás korukban felismernek, ahogy a következő – jelenleg még nem érettségizett – 19 éves cigány származású interjúalanyom közléséből is kiderül:

*Más világ vagyok a többi gyerektől, nekem ha azt mondják, hogy holnap vizsga van engem az annyira nem érdekel. Nekem az fontosabb, hogy este menjek a jam-re érted, vagy hallgassam a [Szakcsi] Robit vagy bárkit, nekem az a legfontosabb.*

A muzsikuskénti ethoszának „*mi zenészek vagyunk, érted?!*” konfliktusa a hivatalos curriculumok elvárásaival, hozzájárul a „mi” („cigányzenészek”) és a fenti idézetben szereplő „többi gyerek”, azaz „ők” megkülönböztetéséhez, ami hozzájárul(hat) a többségi társadalomtól való intézményes szankciók révén felerősített társadalmi távolság növeléséhez, miközben a zene szféráján belül az érvényesüléshez szükséges eltérő tőketípusok folytán a presztízs továbbra is biztosított maradhat. Az iskola normatív elvárásaitól és a többi (értsd: nem zenész) gyerektől való felismert távolság a strukturálisan kondicionált zenészhabitus meghatározta érvényesülési stratégiákkal van összefüggésben: már egészen fiatalon az érvényesülés tétjei a (jazz) zenei mező dimenziójában konstituálódnak. A fő motiváció arra irányul, hogy az általuk elismert nagy presztízsű (csak romákat említ a fenti interjúalanyom!) zenészek szemében elismertek legyenek, pl. a fiatalabb zenészeknél vágyként fogalmazódik meg, hogy hívják őket játszani és mikor ez

---

<sup>183</sup> Pecsek Lakatos Krisztián pl. 13 évesen nyerte meg a Magyar Rádió jazz bőgő versenyét, ahol 30 (!) év volt a korhatár, de hasonló sikereket hosszan lehetne sorolni.

megtörténik önigazolásnak élik meg, Grazian (2008) kifejezésével élve, az együttjáték a jazz-zenészek „igazi akadémiaja”.

Míg a nem roma származású zenészeknél a „hogyan lettél jazz-zenész?” „Hol tanultál?” kérdésekre a válaszok általában egy tipizálható narratíva körül csoportosulnak, melyben felsorolják a konzervatóriumot, majd a Jazz Tanszéket és a különböző, eleinte nem jazzhez, de populárisabb műfajokhoz köthető zenei referenciákat, addig a roma zenészeknél a zenésznarratíva megkonstruálásának kezdete jóval az adott zenész születése elé, generációkkal korábbra esik. E narratíva társadalmilag, történetileg és kulturálisan kondicionált azonossága a kulcs az esztétikai különbségtételek etnikai dimenziójának megragadásához a magyar jazzben. Ahogy a Buendía családban a vissza-visszatérő nevek folytonossága a „magány” generációs stigmájának nyomatékosítását szolgáló művészi eszközként funkcionál (Márquez, 2017), a cigányzenészek körében a generációkon át hömpölygő visszaköszönő nevek a folytonosság kvázi-tudatos illusztrációjának felelnek meg. Az apákról, nagyapákról való elnevezés folytonosságot biztosító szimbolikus gesztusa változó körülmények és kontextusok közepette is kapcsolatot teremt a zenész felmenőkkel, mi több, a példaképek közvetítette látens elvárások kvázi-tudattalan praxisokat generálnak és termelnek újra. E cigányzenész narratíva tipikus elemei a felmenők iránti számcímekben<sup>184</sup> is megjelenő „nosztalgikus” tisztelet, a VIII. kerület bérházainak kölcsönösségen alapuló szomszédsági viszonyai, a hétköznapiakat és családi eseményeket egyaránt átítató zenei környezet magától értetődő, „doxikus” tapasztalata (Bourdieu, 2001), az otthon intim szférájában történő rendszeres zenei happeningek, ahol olyan autoritások, mint pl. Pege Aladár (1939–2006) hétköznapi vacsoravendégekként, vagy akár mint rokonok bukkantak fel. Továbbá, egy interjúban Szakcsi Lakatos Béla (2013) által egyenesen a „*cigányság központjának*” titulált köreikben kultikus Mátyás tér – „*a bizonyos budapesti Harlem*” (!) (Csepregi, 2009) – koncentrált, „focistákból és cigányzenészekből” álló miliője, ahol a jazz műfajával és a jazz-zenészekkel való első ismerkedések is születtek a szóban forgó cigányzenész családba születő, de már jazzt játszó középgeneráció körében.<sup>185</sup> Szakcsi így emlékezik vissza a Mátyás térre egy ’81-ben, Hadas Miklós által készített interjúban:

---

<sup>184</sup> Pl. a „My heritage”, „For my people”, vagy „8th district” számcímekben.

<sup>185</sup> „A jazz meg nyilván a Mátyás téren jött, futballozás közben.” válaszolja Oláh Kálmán egy interjúban (Oláh, 2002), de számos zenésztől pl. Egri Jánostól is találunk szinte szó szerinti beszámolókat. A „budapesti Harlem” szókép is jól láttatja a strukturális homológiát Magyarország „kvázi feketéi”, az 52. Utcában jazzt játszó amerikai feketék között

Ez mind Mátyás tér és VIII. kerület volt, akkoriban mondták is, hogy cigány jazz-zenészek. Ma már kevesen tudják, hogy a jazz a Mátyás téren alakult ki. Pegéék, Ungár Pista és társaik a Konti utcából valók. (...) Aztán jöttünk mi, a Mátyás tér környékiek, hozzánk tartozott még Balogh Jenő zongorista, és már nőtt fel az alattunk lévő generáció: Ablakos testvérek, Jávor Vilmos, Németh János (Szakcsi, 1981).

A Lakatosok, Balogh-ok, Oláh-k, Pecek Lakatosok, Balázsok, stb. városi térben jól lehatárolt miliője volt ez a „jazz keltető” nagyjából a ’80-as évek végéig. A téren focizó – kezdetben tipikusan szülői befolyás folytán még a családi tradíciónak megfelelő hangszerral (jellemzően hegedűvel) kezdő – akkori fiatalok zenekart alakítottak (pl. Trio Midnight), akiknek a gyerekei, az „ifjabbak”,<sup>186</sup> együtt nőttek fel, egy generációval később már közös zenekarokban találjuk őket, – és már be is léptünk a jelenbe, ahonnan a kutatásom megkezdtem a 2010-es évek közepén.<sup>187</sup>

Ebben a miliőben a zenei tradíció tudatos átadása természetes, már az előtt elkezdődik, hogy a gyermek néhány éves korában fizikailag is képes hangszert fogni a kezébe, melynek kifejező szimbóluma Egri János nagybőgős *Moods* c. lemezének (1998) belső borítója (lásd 4. melléklet), ahol az 1 éves (mára énekes és jazz zongorista) kislány, Ifj. Egri János nyúl apja basszusgitárjáért, akit nővére tart a kezében. A borítón szereplő kép meggyőzően reprezentálja család és zene összefonódását, egyben a Köztársasági Érdemkeresztrel kitüntetett bőgős kávéháztól a „palotáig” vezető rögzített útját is. Egri János apja – és Seress Rezsővel is együtt játszó – nagyapja (Egri János) cigányzenész nyomdokain először hegedűt tanuló, végül jazzbőgőre váltó Egri János kislány (ifj. Egri János), már az elektromos basszusgitárért nyúl, mely a későmodernitásba való belépést, a technológia teremtette esztétikai kifejezőeszközökben beállt változást is szimbolizálja, hiszen a kávéházi cigányzenészek kizárólag akusztikus hangszereken, pl. hegedűvel játszottak, nem beszélve az életvitelben, öltözködésben, szakmai etikettben, a cigányzenészek és közönség megváltozott viszonyában tetten érhető számos habituális különbségről.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Pl. ifj. Egri János, ifj. Oláh Kálmán, ifj. Balázs Elemér stb.

<sup>187</sup> E folytonosságot jól illusztrálja a Fonóban (2017.12.10.) megrendezett „Trio Midnight és zenész gyermekeik” című koncert is.

<sup>188</sup> A jazz és cigányzene közti egyik legszembevetőbb különbség az, hogy az ezredfordulóra a hungaricumnak számító tradicionális vendéglátós cigánybandák szinte teljesen megszűntek, a pesti, és más városok éjszakáiban

A generációk váltakozása során identitássá vált *zenéből és zenével élés tradíciója* a „mi” és „mások” distinkció lényegi aspektusa, ahogy a most 19 éves zenész, a legfiatalabb generáció tagjának közléséből is egyértelműen látszik: *„ha összeáll a család miről beszéljenek a zenészek...? Csak a zenéről, érted?”*. Ugyanez a közlő gyermekkori traumaként említi, mikor cigányzenész édesapja – aki szinte mikortól már járni tudott vitte magával koncertekre – egy alkalommal, mikor a neves Járóka Sándor primással volt fellépése, nem engedte a színpadon játszani, mire ő 6 évesen egy hétig nem szólt sértettségében az édesapjához, aki ilyen „arcátlanul” megtörte a családi hagyomány szentségét apa és fia közt.

A roma zenészcsaládokban a hangszerismeret nem pusztán mint tradicionális megélhetési forma reprezentálódik, de a közösségbe tartozás kulcsmotívumaként, „malasztjaként” van jelen, melynek fontosságát a nyelv analógiájával tudnám szemléltetni. A „választékos beszéd” polgári ideáljánál fontosabb szereppel bír a zenei diszpozíciók anyanyelv szintjén történő elsajátítása, noha hasonló funkciót tölt be, mint a társadalmi különbségekre visszavezethető korai szocializáció során (tudattalanul) elsajátított, „szép beszédben”, „illendőségben” megragadható modorváltozatok (Bourdieu, 1978). A cigány származású, de – interjúalanyom kifejezésével élve – „nem cigányos”, vagyis „gádzsós” jazz-zenészt, épp a „választékos beszéddel” és „nem roma baráti körrel” (sic!) azonosították, szemben a roma zenész által romákhoz (hozzájuk) társított, a többségi társadalom pejoratív asszociációit magán viselő, „bohém”, „bulizós”, „harsány” kategóriákkal:

Vannak a cigányoknak olyan dolgai, hogy nagyon szeretnek inni, nagyon szeretik a zenét (...). Van olyan cigány, aki gádzsós, ez a fordítottja, aki nagyon választékosan beszél, mindig, megvan a baráti köre akik nem cigányok, rá azt mondják kicsit, hogy „gádzsós”, de ez nem baj.

A zenei szocializációt „törzsi belenevelődésként” interpretáló mechanizmust a (bourdieu-i) szociológia nyelvére a zenei diszpozíciók korai elsajátításaként értelmezem. Ahogy egy magas kulturális tőkével rendelkező (szak)értelmiségi családban a magasabb szintű nyelvi kódokat sajátítja el nagyobb valószínűséggel az odaszülető gyermek, úgy nem meglepő,

---

való évszázados tündöklésük e fejezet írásakor már leáldozott, melynek szomorú mementója az 2017-es újévi Mága-koncert, ahol a Monti Csárdást egyes beszámolók szerint playback-ról játszották. A kávéházi cigányzenének „a kegyelemdőfést a mulatós zene adta meg” – nyilatkozik egy zenészcsaládba született roma származású interjúalanyom.



hogy többgenerációs – esetenként évszázadokra visszavezethető – zenei múlttal rendelkező cigányzenészek esetében a zenei szakzsargon, a hangszerekhez, zenéhez kötődő természetes, és nem intézményes<sup>189</sup> körülmények közt tanult vagy elsajátított viszony „inkorporálódik” már kisgyermekkortól kezdve, és válik habituális elemmé. Inkorporáció alatt Bourdieu alapján a tudatalatti elsajátítási folyamatot értem (Wessely, 2005), mely által a jazzben is (de tágabb értelemben a zenében) tökéként értelmezhető kvalitások („hallás”, hogy jó „füle van-e”, ritmusérzék, „zeneiség”, technikai tudás stb.) úgy épülnek be már a korai szocializáció során, mint másnál az anyanyelv: *erőfeszítés nélkül*, tudat alatt.

A zenei szocializáció során elsajátított habitust a roma zenészek leginkább dogmatikus csoportja magától értetődő doxikus tapasztalatnak éli meg, sőt a fentebb hangsúlyozott folytonosságot a legkevésbé elidegeníthetetlen „genetika” vérségen alapuló anti-intellektuális kategóriájával konstruálják meg, melynek hús-vér valósága nem szorul bizonyításra: „zeneiség” és cigányság ebben az egy és ugyanaz elidegeníthetetlen önazonosságát alkotja. Elsősorban nem olyasmi, amit különböző hatások folytán intézményekben megtanulnak, vagy tudós referenciák tanulmányozása során elsajátítanak (pl. a free jazzben), de a dolgok belülről fakadó, anyatejjel magukba szívott, „genetikailag kódolt” *természetes rendje*. Ebbe az értelmezési rendszerbe illeszkedik, hogy sokan önmagukat a feketékhez hasonlítják s az elnyomott rassz ösztön szintjén létrehozott zenei referenciáit tartják legitimnek: *„Nekem, személy szerint megerősítést jelentett, hogy képes voltam fekete zenészekkel is együtt játszani”* (Ifj. Szakcsi, 2005). A genetikailag konstruált elidegeníthetlenség jelenik meg (pl. „fekete nyelvezet”) akkor is, mikor rákérdeztem egy roma származású zenésznél, hogy miért fontos fokmérő, vagy összehasonlítási alap, hogy feketékkel játszik:

Mert ez [A jazz – H.Á.] az övék! Akármennyire európai zenei is kellett hozzá, hogy fejlődjön azért mégiscsak afroamerikai, ezt ők tudják legjobban. Bill Evans egy fúzió, az európai zenének nagyon nagy tudója, *aki tudta a fekete nyelvezetet*, de nem annyira, mint egy fekete.

---

<sup>189</sup> Ez nem jelenti azt, hogy intézményekben (konzikban) már egészen kisgyerek kortól kezdve ne tanulnának zenélni, és ne lenne komoly tanulás az eredményeik mögött. Mégis, amit e fejezetben hangsúlyozok az a családi hagyomány folytán, a szocializáció során kialakuló zenei diszpozíciók, melyeket a zeneiskolába „visznek” magukkal a zenészcsaládba született diákok.

A (mainstream) jazz körökben legendás első generációs jazz dobosra, Pecek Lakatos Gézára való visszaemlékezés, pedig történeti perspektívából illusztrálja, a művészetből, vagyis a jazzből élő elnyomott etnikum és rassz domináns frakciói közti strukturális homológiát, és a mainstream esztétika etnikai konstrukcióját is. Ráduly Mihály (2005b) visszaemlékezésében ugyanis a mainstream esztétika („*könyörtelen szvingelés*”) a „vérség” és a(z) (elnyomott) rassz kontextusában jelenik meg, ráadásul egy közös, doxikus tudásként reprezentálódik, amit nem kell „megmagyarázni”, mert egyértelmű, legalábbis a bennfentes zenészek számára:

A három említett dobos közül [Pecek] Géza volt talán a legvérmesebb, a legszigeribb, aki *könyörtelenül swingelt* (lásd: Art Blakey). Kedvenc szavajárása az volt, hogy „Black man” miközben mélyen a szemedbe nézett és verte a mellét. Csak így: „Black man”, nem „I’m a black man”, *hiszen mindenki értette, hogy mit mond* – és úgy is dobolt. Hiszen *a vér ..., a vér...* – és úgy is dobolt.

A felsőbb osztályok reprodukciójához szükséges, a társadalmi mező domináns hierarchizálódási elvének megfelelő tökefelhalmozással analóg módon, nem pusztán az elsajátított tudás maga, de tudáshoz való viszony viselkedés-modalitásokban megragadható stiláris elemei válnak a szimbolikus különbségtételek, így a hierarchizálódás alapelveivé. A mainstream jazz dogmatizmusan képviselők, akik – ahogy a következő idézetből is látszik – a zenéhez való összes viszony-típus közül „*azt értékeli legtovábbra, amelyen a legkevésbé látszik az elsajátítás fáradtsága*” (Bourdieu, 1978: 45). Ahogy a következő, nagy presztízsű, magát „fanatikus” roma származású zenésztől származó idézet a fentieket alátámasztja:

A másik, amiért mondják ezt a cigány jazzt, mert ez a fanatizmus...Egész nap muzsikálnak és ezt nehezen viselik el, az emberek, akik kevésbé tehetségesek: megtanulják a véres verejtékkel a megtanulhatót és jön egy tizenéves gyerek, életében nem gitározott vagy zongorázott, odaültetted a hangszerhez és eljátssza, és a cigány jazzbe semmi más nincs. *Genetika*, hallod, mért van az, hogy a világ legjobb klasszikus zenészei zsidók? Nagyon egyszerű, van genetikai memória, létezik, nem kérdés, ezt látom a másfél éves fiamon (...) Hogyha egy cigány elkezd zenét csinálni, addig nem nyugszik, amíg hiteles nem lesz.

Meglátásom szerint ebből a nézőpontból érthető meg leginkább koherensen az etnikai alapú – osztályozó és egyúttal osztályozott csoportként tételezett – „roma jazzistákkal” kapcsolatos különbségtételek logikája a kortárs magyar jazz leképezte kulturális distinkciók

kontextusában. A struktúra állandóságára gondolok, nevezetesen arra, hogy a tartós, generációkon keresztül átörökölt zenei diszpozíciók műfajtól relatíve független struktúrája alapvetően történeti változások és különböző erők (politikai, gazdasági) egymásra hatásának nyomán, az adott kulturális vagy zenei erőter kontextusában érvényesül. Így válik a jazz Oláh Kálmán Bartók-interpretációja során a cigányzenével „analóg műfaj”,<sup>190</sup> ahol nem a műfaj maga (*ami változik*), hanem a műfajjal kialakított viszony elsődleges (*állandó*). A zenei habitus egyben életstílus-osztályokat alkotó megkülönböztető struktúra és praxisokat generáló elv, melyet a cigányzenészek a „fanatizmus” jelzővel írnak le, mely már nem zenei kategória, hanem megkülönböztető sajátosságokat magán viselő életforma is egyben.

*Fanatizmus*, ezt másképp nem lehet. A zenével nem foglalkozni, gyakorolni kell, hanem élni, ez egy életforma érted? (...) *Minden mást köré kell építeni*, család, szex, szerelem, drogok, mindent köré! (...) Csak azért van kör, mert a cigányoknál nem csinálnak mást! Csak a zene, és több a fanatikus.

A termiunusokban való tobzódást remélem oldja némileg és egyúttal illusztrálja a mondottokat az a metafora értékű megfigyelésem, mikor egy neves fővárosi „jazz-kávézó” duókoncertjén az első 45 perces szettet a zongorista úgy játszotta le, hogy közben 2 éves (!) kisfia csendben ült a Monk-sztenderdekét éppen játszó édesapja ölében. Ehhez csak hevenyészett adalék, hogy a közönségben ülő (énekesnek készülő) 13 éves kislányának példaképe az egyik neves magyar jazz-énekesnő. A fentieket tovább szemléltetendő, álljon egy idézet Pecek Lakatos Krisztián közösségi médiában elérhető életrajzából, mely tüpontos reprezentációját adja a roma muzsikusz-narratíva korábban fölvázolt központi elemeinek.<sup>191</sup>

A családjában senkiről nem tud, aki ne zenész lenne. Bögös apukája (...) édestestvére Pecek Lakatos Géza, így ő a Magyar Köztársaság Érdemrend Lovagkeresztjével kitüntetett, 2005-ben elhunyt jazzlegenda unokaöccse. Három testvére közül a legidősebb Adorján, aki zongorista, a kisebbik bátyja László, aki bögös és basszusgitáros, Anikó, a nővére Zongorista klasszikus zenész. A lakásban a gyakorló időközön kívül is egész nap ment a jazz, így már 3-4 évesen

---

<sup>190</sup> „Ők [cigányzenészek] mindent játszanak, csak sajátos stílusban adják elő. Szóval ez majdnem ugyanaz, mint a jazz. Egyébként Bartók is azt mondta, hogy a cigányzene (...) analógiája a jazznek” (Oláh, 2002).

<sup>191</sup> Elérhető: <https://www.facebook.com/krisztianpeceklakatos/posts/803854552958679>

hallgatta Miles Davis lemezeit. Apukája egy kis csellót vett neki, mert Krisztián állandóan odamászott a lefektetett bőgőjéhez, és pengetgette, sőt néha meg tudta fogni a hangokat. A kis csellóval egyre jobban ismerkedett, bőgőként kezelte, de a családi hagyományokat követve, mint mindenki, ő is a zongorával kezdte zenei tanulmányait. (...) 9-éves korában kezdett el bőgőzni. Még nem töltötte be a tizedik évét, (...) legelső fellépése Szakcsi Lakatos Bélával és Pecek Lakatos Gézával volt

#### **5. 4. Az erős kötések ereje: rokonsági viszonyok a zenében**

Az alfejezetben az etnikum és esztétikum kapcsolatát világítom meg a családi és rokoni kötődésekkel összefüggő tartós beállítódások, vagy zenei diszpozíciók szempontjából. A rokonsági kötelékek fontosságát az is jól láttatja, hogy kutatóként belőlük „készülnöm kellett”, hogy pozíciómat legitimnek, kérdéseimet pedig téttel bírónak tekintsék a válaszadók. A származásra vonatkozó ismereteim a bennfentesség kódjaiként funkcionáltak, a kutatóként tőkésített ismereteim pedig belépési adóként értelmezhetők. Egy roma származású kulcsinformátorom pl. a legnagyobb természetességgel beszél a családfakutatók kompetenciájába tartozó rokoni szálak szövevényéről („A [Szakcsi] Béla bá'felesége a Kálcsi apjának édestestvére” stb.), és addig nem kezelt közel egyenrangú beszélgető partnernek, míg kutatóként a legfontosabb rokoni szálakat meg nem tanultam, beleértve a különböző zenészek együtteseit is, akár évtizedekre visszamenőleg. Feladta a leckét s én készültem. A rokonsági viszonyok ismerete – legalábbis az informátorom személyét illetően – tehát fontos belépési adó volt: témafelvetéseimet csak ezek megtanulása után volt alkalmam komolyan megvitatni az illetővel, aki a közel egy évig folytatott, de fel nem vett beszélgetések során értékes, egészen intim személyes információkat is megosztott velem.

Mikor a „roma jazz elit” egyik tagjával alkalmam nyílt interjút készíteni jelen volt szintén 2 (roma) zenész, akik egy ideig vizsgáztatták az interjút végző kutatót. Megkérdezték például, hogy „Mozart miből jön?”, melyre szemérmesen csak annyit tudtam válaszolni: „hát a Bach-ból”. – „No de melyikből?” – kérdezték kajánul. A kutató műveletlenségének kínos intermezzoja után kiderült, hogy a Bach *család* (!) a fő referencia számukra, és nem Johann Sebastian, akire egyébként naivan gondoltam. A kurzívval szedett család hangsúlyozása több alkalommal is előjött, melynek jelentésartalmi értelmezésem szerint túlhaladják a család *kizárólag* vérségi kötelékként való definícióját, de ami igazán érdekes, esetenként még a *pusztán etnikai kategóriát is*, noha a vérségi köteléken alapuló összetartozás, ahogy az interjúrészletek is megvilágítják, fontos dimenzió. A fentebb már idézett informátortól

származik a metafora-értékkel bíró történet két zenész közti konfliktusról, ahol a kötekedő fél „*magával baszik ki*” ha inzultálja az illetőt, mert „*nem csak vele veszik össze, de 5 másik hangszeressel*” is.<sup>192</sup> Az adott zenésszel való konfrontálódás tehát érdekellentétes: izolálódással fenyegeti az illetőt, mert az erős kötésekkel bíró közösség összezár és kirekeszt. A határok megvonását verbálisan a „testvér” szóval nyomatékosítják, akkor is, ha konkrét vérségi kapcsolatok csak távolról vagy egyáltalán nem kötik össze az adott zenészeket.

Nem roma nézőpontból a cigány származású jazz-zenészek egy viszonylag homogén, tradicionalista csoportként jelennek meg (Havas, 2017a), akiket „mindenki elismer, és akik viszont keveseket ismerik el.” A romák jazzban betöltött elitpozícióját egy alkalommal kontextualizálták az interjúk során szélesebb társadalmi perspektívából. Ahogy a nem roma származású interjúalanyom kifejti, a nem roma származású zenészek körében „zenei kirekesztésnek” érzékelt szimbolikus erőszak (lásd pl. Bourdieu, 2001) a többségi társadalom és a romák közti társadalmi egyenlőtlenségekre vezethető vissza. Ez egybevág azon korábbi feltételezéseimmel, mely szerint az esztétikai dogmatizmust (a mainstream jazz esztétikájához való erőteljes ragaszkodást, valamint a jazz definíciójának ez alapján történő megkonstruálását) a társadalmi erőterben betöltött pozíció kondicionálja. Röviden, a mainstream jazz professzionális elsajátítása a romák körében státuszlegitimáló funkcióval bír:

Ennek a társadalmi csoportnak folyamatosan védekeznie kell a többségi társadalommal szemben. A romák már az előtt védekeznek, mielőtt bárki támadta volna őket – zenészberkekben is. Tehát mindenki, aki mást csinál, azt egyfajta támadásként éli meg zeneileg, ha mást csinál valaki, máshogy áll hozzá. Ennek van egy nagyon kemény hozadéka, hogy bár mindenki imádja, ahogy játszik az X vagy az Y, de hogy a közelükbe nem mennének, az biztos. (...) Kevés nem romának van kedve velük játszani, mert azt érzik, hogy csak az elutasítást meg a méregetést fogják tőlük kapni. *És elsősorban ez nem zenei konfliktus, ez egy társadalmi konfliktusnak a zenei manifestálódása.* (...) Nekem általában az nem szimpatikus, ha ezt valaki erőszakkal magára veszi, valamilyen frusztrációból kifolyólag, és kezd ő is úgy beszélni, mint egy jazz SS katona, ugye hogy a jazz ilyen, a jazz olyan...

Az, hogy a cigány-nemcigány különbségtételt a kortárs jazzben a fenti interjúalany intellektuális, ad hoc helyzetelemzésében elsősorban nem zenei, hanem társadalmi különbségek manifestálódásának tartja, egyértelműen megjelenik a free és mainstream jazz

---

<sup>192</sup> A hangszer sem közlöm az anonimitás ez esetben is indokolt céljából.

distinkciót tárgyaló 4. fejezetben, melyben az esztétikai dogmatizmus és társadalmi pozíció közötti kapcsolatról írtam. Az elnyomott etnikum domináns frakciójának zenei kirekesztését a nem roma származású jazz-zenészek egyfajta ellenrasszista diskurzusban interpretálják. A „jazz SS katona” vagy „bebop polizei” (sic!) kifejezések mind státuszkompenzáló és státuszlegitimáló kizárási aktusoknak a verbális lecsapódásai azok részéről, akik e privilegizált körön kívül vannak. Azonban, ahogy a továbbiakban kifejtem, ha közelebbről szemléljük a relációkat jazz-zenészek közt, akár megnézzük az egyes együttesek összetételét és azt, hogy kivel játszanak szívesen a zenészek, a cigány-nemcigány dichotómiánál árnyaltabb képet kapunk. Ezért a fejezt során az átjárás és a befogadás kódjaira is figyelmet szentelek abból a célból, hogy érzékeltessem milyen árnyalatai, illetve strukturális variánsai léteznek e megkülönböztetésnek.

A durkheim-i értelemben „társadalmi tényként”<sup>193</sup> funkcionáló megkülönböztetés – a roma származású jazz-zenészekhez romák és nem romák által egyaránt társított (!) homogenizáló sztereotip kategóriák – a gyakorlat során nem merev elzárkózásban nyilvánul meg, ahogy ez tapasztalható a mainstream és free jazz ellentét kapcsán, mely csoportok nem járnak egymás koncertjeire és ad hoc formációkban is csak nagyon ritkán találkoznak. Inkább az intimitás etnikailag konstruált kódjairól van szó, melynek esztétikai aspektusa a mainstream jazzhez való erős, dogmatikus ragaszkodás közös tapasztalata, melynek gyökere viszont a zenei tradíció generációs tapasztalatában keresendő. A túlnyomóan roma származású zenekarokban is találunk nem romákat és fordítva. Annak megválasztására, hogy kivel zenélnek együtt a „kiterjesztett család” analógiája szerint értelmezett „belső kör” felé irányuló elfogultság van hatással, egyfajta pozitív diszkrimináció, aminek lényegét egy nem roma származású jazz-zenész a következőképp foglalja össze: „ők másokkal is szeretnek játszani, csak ha lehet választani inkább egymást választják”. A pusztán etnikai alapú merev szegmentálódást árnyalja azzal a roma származású zenésszel készült interjú, aki a származással, a mindent a zene köré szervező „fanatikus” életstílussal összefüggő zenei habitus esztétikai és életviteli sajátosságai alapján *fogadja el* zenekari társának a nem roma zenészt is. Sőt, az interjúban etnikai származástól függetlenül alkalmazza – igaz ironikus éllel – a „gádzsó” kifejezést:

---

<sup>193</sup> Az egyes egyénektől független objektív struktúrát (Durkheim, 1978) értek e kollektív ítéletek alatt, melyek ha nem is kényszerként hatnak a gyakorlatokra, de kondicionálják azokat és más társadalmi tényekkel magyarázhatók, mely utóbbi alatt a strukturálisan alárendelt pozícióban lévő városi magyar zenészcigányok történetileg kondicionált habituskonstrukcióinak a (zenei) szocializáció folytán történő generációkat átívelő újratermelési mintáit értem.

[XY jazz-zenészt] azért nem mondom gádzsónak, mert az, aki képes odafigyelni 7 emberre, akkor az már nem az, hogy gádzsó, érted. *A cigányok közt is nagyon sok gádzsó van és hiába zenész, nem tud kommunikálni.* (...) Ha szólózni kell leszakítja a csillagos eget, de az első neki mégis az, hogy kommunikál.

A fenti interjú meglátásom szerint jól reprezentálja azt, hogy a belépési adó lényegi eleme a családi intimitás analógiájaként megjelenő *odafigyelés, együttjáték és kommunikáció*, valamint a zenészek közti reciprok viszonyokon alapuló szimbolikus egalitarianizmus, mely az interjúban az öncélú, virtuóz szólózással van szembeállítva. Az idézetben nem megnevezett zenész már nem „gádzsó”, aki nem tud együtt játszani, de a történetileg és etnikailag konstruált zenészhabitus elsajátító „kvázi-cigány” zenész, akit más, nem roma származású mainstream zenészek egyébként nekem személyesen is kritizáltak, koránt sem zenei alapon, de az életstílusával, ha tetszik köznapi értelemben vett habitusával összefüggésben.<sup>194</sup>

A cigány/nem cigány megkülönböztetés – bár free zenészek közül ezt néhányan nem így látják – elsősorban *nem* a mainstreamjazz-játék egyfajta tradicionális cigányzenében gyökerező esztétikai sajátosságokban (pl. virtuozitás) ragadható meg, hanem a mainstream jazz esztétikájának etnikai alapon történő kisajátításában, melyet a következő szituáció is jól illusztrál. Miután egy jam session alatt egy odatévedt, ismeretlen külföldi zenész beszállt játszani, a vele játszó roma származású zenész a közös improvizáció után azzal dicsérte meg a játékát, hogy „jó cigány vagy!”. A „jó cigány vagy” (sic!) ebben a kontextusban arra utal, hogy a cigányok tudnak igazán mainstream jazzt játszani, akkor is, ha az illető ezt a „bókot” félig ironikus megjegyzésnek szánta. A „jó cigány” (szemben a „gádzsó jelentéstartalmaival”) nem származás alapján, de habituálisan konstruálódik, mely összefügg azzal, hogy a romák és nemromák által mainstream elitnek felismert közeg (bárkit megkérdezhetünk a szcénában, ugyanazokat a neveket fogja mondani) válik követendő mintának a magyar jazzszcénában.

---

<sup>194</sup> A roma mainstream körökben forgó illetőről esetenként olyan kritikai megjegyzések jutottak el hozzám, hogy az illető egyrészt elzüllött, másrészt egyfajta zenén belüli parvenü túlinvesztíció folytán erőteljesen kezdett felvenni „romás” nyelvhasználatot és idomulni az új közeghez, amely befogadta őt. Ami a fejezet szempontjából releváns az, hogy a roma jazz-zenészekhez sorolt életstílus pejoratív attribútumaival (iszik, drogozik, nagyképű, arisztokratikus, túlkompenzál, „züllött” stb.) címkézik egyesek.

Az ide sorolt zenészek a rangok legitim elosztóiként jelennek meg, akikkel „presztízs együtt játszani”.

A megkülönböztetett különbségtételeket és a zenei habitus aspektusait megfigyelések és mélyinterjúk rekonstrukciója alapján bináris oppozíciókkal modellező kutatásom számára kifejezetten fontos volt olyan helyzetek etnográfiai leírása, melyek árnyalják a fenti képet a „romák összetartásáról”. Egy jam session-on például teljes összhangban játszott együtt az öttagú zenekar, akik közt egy neves zenész volt „csak” roma származású. Ebben semmi különös nincs, ahogy utaltam rá, a közeget nem etnikailag homogén csoportok alkotják és a mainstream jazz elsajátítása belépési adó még a legnagyobb presztízzsel bíró történetesen nem roma származású körökbe is. Azonban – figyelve a koncerten és koncert után történő interakciókat – a szóban forgó zenész a teltházas közönségből a koncert szünetében ahhoz az asztalhoz ment oda, ahol a jam-re egyébként gyakran járó roma zenészek is ültek. Nem maga a tény ragadta meg a figyelmem, hanem a bennfentesség és intimitás gesztusai, az öleléssel és „puszival” köszönés, a családi hangulat, ami az akkora etnikailag homogén asztaltársaságot körbelengte. Ez a szituáció – és száz másik, amit írhattam volna – jól illusztrálja, hogy tipikusan nem a kifelé irányuló kirekesztés manifeszt gesztusairól van szó, hanem a saját körön belül gyakorolt és közösen megélt intimitásról. Ezt a távolságtartást és határmegvonást (sarkítva: ki számít „tesónak” és ki nem) a nem roma származású zenészek egyfajta arisztokratikus távolságtartásnak érzékelnek. Nem az a jellemző ugyanis, ami csupán 2–3 alkalommal velem is előfordult az évek alatt, pl. mikor az egyik roma származású jó ismerőssémmel a jazzklub előtt álltam és a kitántorgó, erősen ittas családtag zenész éreztette velem, hogy nem vagyok a kör tagja, pl. azzal, hogy álljak odébb, mert ő a „testvérével” akar beszélni, aki ezt követően szemérmes pillantásokkal tolmácsolta felém, hogy „ne vegyem magamra” a történeteket, – az illető csak részeg. Egy másik ilyen példának szerencsére csak szemtanúja voltam. Ekkor a koncertet követően egy jazz-zenész barátom érdeklődve kérdezte az épp játszó zenészt, hogy miért az adott hangnemben játszotta a szám előtti bevezetőt („intrót”), mire a mellettünk álló jazz-zenész kollégája valósággal letámadta, ismét azt hangoztatva, hogy „ne köss bele a testvérembe”. Egy kisszekund (fél hang távolság) miatt valóságos parázsvita keletkezett.

A koncertszervezői tapasztalataim is hozzásegítettek a családi alapon konstruált „erős kötések” erejének érzékeléséhez. Az épp aktuális formáció tagjainak összeállítását az esetek többségében az adott zenészre bíztam és bízom, nem szólok bele kikkel jönnek el játszani. Mikor legutóbb felhívtam az egyik fiatal roma zenész ismerősome, hogy van-e kedve játszani feltettem neki a kérdést: Eljönne az XY-al zenélni? (Olyan nem roma származású



zenészt említettem, akivel már játszottak együtt, csak akkor őt kérdeztem meg, hogy kivel játszana, aki a szóban forgó roma zenészt nevezte meg). E fordított esetben azonban visszakérdezett az illető, hogy nem jöhetne-e két közeli rokonával inkább, feltéve ha „*lehet választani*”. Lehetett választani, egyúttal számomra a sokadik ilyen esetről világosodott meg, hogy a verbálisan eszkalálódó és sztereotípiákra okot adó egy-egy, jellemzően részeg duhajkodást követő konfliktusok elfedik a lényegét, vagyis a családi alapon való összetartozás szerepét e fejezet során tárgyalt felismert különbségtételben. Meglátásom szerint, a „*ha lehet választani?*” felém intézett kérdésben szintetizálódnak az esztétikai preferenciák a családi összetartozással. A zenészcsaládba született roma jazz-zenészek, ahogy az előző fejezetben is utaltam rá, a közös történeti tapasztalat mellett, ha nem is mindig vérségi, de rokoni kapcsolatok hálójába ágyazódnak, melyek közt még oly távoli rokon is mint a „másodunokatestvér” az összetartozás, a „mi” konstrukciójának bináris kódját jelöli. A szerteágazó családi kapcsolatháló erős kötése nyomán már a koragyermekkori szocializáció során megismerik egymást a családok különböző ágainak leszármazottai, a felmenők erős kötése reprodukálódnak az újabb generációban, mely hozzájárul egy zártnak érzékelt intim közeg létrejöttéhez, melyet a jazzben pl. közös zenekarok alapításában tökécsítenek. Ebben nagy szerepe van annak, hogy a zenész szülők generációja ugyanúgy elviszi koncertjeikre az „ifjabbakat”, mint anno őket vitték cigányzenész szüleik, természetessé válik, hogy együtt kényelmesen tudnak játszani, mely meghittséget és évtizedek alatti „összeszokást” tipikusan esztétikai kategóriákkal írnak le. A fejezet címére reflektálva, a kortárs jazz kontextusában az *erős kötések ereje* pont a családi, rokonsági, illetve a közös történeti tapasztalatban gyökerező kölcsönös szolidaritásban nyilvánul meg. Ez által biztosítanak és szilárdítanak meg monopolpozíciókat és juttatják kölcsönös előnyökhöz e belső kör tagjait, szemben a fragmentált, gyenge kötések fontosságával, ahogy Granovetter (1973) alapművében a munkapiaci előnyök kapcsán rámutat.<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> Ugyan terjedelmi okok folytán sem tudom mélyebben elemezni a „gyenge kötésekkel” kapcsolatos kiterjedt diskurzust, Gans (1974) Granovetter (1973) cikkére adott válaszában azt rója fel a szerzőnek (aki az ő adatainak újraelemzése révén írta meg a sokat citált cikkét), hogy az túlértékeli a gyenge kötések erejét, és nem vesz figyelembe kulturális, történeti és „mindenek fölött” politikai szempontokat melyek alapvető fontossággal bírtak a bizalom kialakulására és a munkaerőpiaci érvényesülésre a kutatót bostoni West End városrehabilitációs kontextusában. A Harvard és Columbia Egyetemek két prominensének vitáját a kérdésben továbbá lásd az *AJS* 1974-es második, szeptemberi számában.

A szocializáció, a család kötelékei nyilvánulnak meg e választásokban, ahol a preferenciapiramis csúcsát mindig a család jelenti. A család elsőbbségét kiválóan szemlélteti az a szituáció is, mikor a jazztanszak egyik tanára a fülembe súgta, hogy „*első a család*”, mikor a kávézóban, ahol ültünk először – rólunk először tudomást sem véve – az ajtón belépő roma származású neves zenész először az ajtótól jóval távolabb lévő családtagjainak köszönt, és nem minket üdvözölt. Mindkettőnk meglepettségét némileg feloldandó – számára a társaságomban kínosabb volt, hogy neki mint egyetemi és zenész „kollégának” nem köszöntek – az „első a család” hozzám intézett bizalmas megjegyzés, annak a felismerésnek adott hangot, hogy a számunkra akkor evidens térbeli távolsággal egyenesen arányos üdvözlési sorrend az illetőnél a társadalmi távolság logikáját követte, mely kontextusban koránt sem sértés volt a felénk irányuló látszólagos ignorancia, hanem konzekvens viselkedési minta, mely a családi kötődések logikáját követte.

A generációk során átörökölt diszpozíciók, ahogy a korábbi alfejezetben próbáltam kifejteni, a zenéhez való viszonyulásban, egyfajta habituális attitűdben jelenik meg, melynek értelmezéséhez a kulcsot a magát intézményes, formális oktatással szembehelyező „anti-intellektuális”, genetikai, illetve vérségi alapon konstruálódó legitimációban találtam meg. E fejezet során a hangsúlyt ennek árnyalására fektettem és annak próbáltam nyomatékot adni, hogy noha a belépés nem „beleszületéshez” kötött, a „roma mainstream” egy olyan felismert körként jelenik meg, akik jellemzően együtt játszanak, és melynek tagjai szélsőséges esetekben etnikai kategóriává formálják a mainstream jazz esztétikáját.

## 5. 5. A „cigány jazz” etnikai és esztétikai konstrukciói

A következő roma származású interjúalanyom cigány/nem cigány különbségtétel lényegének a kölcsönösen osztott zenéhez való viszonyt említi, mely meglátásom szerint jó összeegyeztethető a *zenei habitus* fogalmával.

- H.Á.: Akkor ez egy tévhit, hogy a cigányok szeretnek együtt játszani?
- X.Y.: Nem hülyeség egyáltalán. A romák képviselnek egy stílust Magyarországon, ami nagyon nagy színvonalú stílus: Kálcsi, Robi, Béci, öreg Szakcsi, Tzumo...
- Ez azt jelenti, hogy nagyon magas színvonalon játszanak mainstream jazzt, vagy azt, hogy máshogy játsszák?
- X.Y.: Máshogy. Nagyon magasán játsszák, a legnagyobb zenészek, akiket elmondtam, de az a fontos, hogy más stílus! Általában aki roma, azok megértik egymást, ezért van az, hogy a

Szakcsi Robi a Pecek Krisztiánnal, Orbán Gyurival, Balázs Elemérrel, és Pecek Andriissal [játszanak] és ennyiből ki van löve, más nem jó lehet szóba, mert ők értik meg egymást. (...) A romák egyfajta stíluson belül nagyon megvannak egymással, (...) ez az igazi mainstream jazz a bebop, de kicsit hard bop is, érted... (...) Nem cigány valaki odamegy játszani, akkor lehet hogy nem tudják

- úgy összehangolni egymást.
- H.Á.: Akkor is, ha az illető tök jó hangszeres?
- X.Y.: Nem attól függ, hogy valaki jó hangszeres-e, hanem, hogy hogyan viszonyul a játékhoz.

A fenti dialógusból egyértelműen kiderül, hogy egyrészt van alapja a jazzszcénán belüli „mainstream elit” megkülönböztetésnek, másrészt, hogy a zenei preferenciák a családi intimitás analógiája szerint működnek. Arra a kérdésemre, hogy a cigányok mainstream jazzt játszanak-e magas szinten, vagy inkább arról van szó, hogy mainstream jazzt máshogy játszzák, azt a választ kaptam, hogy (verbálisan számukra is nehezen megragadható) eltérő stílust képviselnek a mainstream jazzen belül. Fontos azonban megjegyezni, hogy ez alatt a zenei habitusnak értelmezett zenéhez való hozzáállás közösségét értik, nem azt, hogy „cigányosan” („*nagy amplitúdóval*”, „*érzelmesen*”, „*virtuóz módon*”) játszanának mainstream jazzt, ahogy a következő roma származású interjúalanyom is nyomatékosítja:

Én nem fogok cigányosan játszani zenét, mert nem tudok. Jazzt tanultam gyerekkorom óta. Nem tudom azt az ízt játszani, én kettő -négyesen frazírozom, nem tudok csárdást kettőnégyes frazír nélkül.

A nagy presztízssű roma származású jazz-zenész interjújából egyértelműen látszik, hogy a zenei referencia számukra a mainstream jazz, és már nem tudják játszani azt az „ízt”, ami a kávéházi cigányzenét jellemezte. Izgalmas volt megtapasztalni, hogy a romák által is felismert magas presztízssű kör néhány tagja a feléjük irányuló kritikákat (kirekesztés, arisztokratikus attitűd, lenézés, méricskélés, státushierarchia játékban és verbálisan történő kifejezése) esetenként egyfajta státuszukat alátámasztó bóknak tekintik, magukat – és zenei referenciáikat – emelve a jazzhierarchia csúcsára:

Család, ez a jazz, ebből indul ki a jazz, a családból. (...) bárcsak mindenki ebbe a kategóriába akarna felnőni. Ehhez fel kell nőni jazzistáknak.

Ami megjelenik az interjúban az az, hogy a „családhoz” fel lehet – és egyfajta imperatívusként fogalmazódik meg – fel is *kell* nőni. A kortárs jazz „etnikai konstrukciója” arra utal, hogy az afroamerikaikat hivatkozási alapnak tekintő, zenészcsaládba születő jazz-zenészek számára „A” jazz – ami kizárólag a „sztenderd és a mainstream lehet! –, egyfajta közösségi kifejezőeszközrendszer esztétikai vonatkozása.

A fejezet végén kísérletet teszek 5 habitustípus megkülönböztetésére az interjú és megfigyelések alapján, melyek árnyalják a roma/nem roma egyébként szignifikáns különbségtételt a magyar jazzszcénában. E különböző habituskonstrukciók további kutatásokat igényelnének, mindazonáltal felhívják a figyelmet arra, hogyha közelebbről szemlélődünk, a történetileg kondicionált „cigányjazz-habitus” alvariánsait is megkülönböztetjük árnyalva egyrészt az egymásról alkotott sokszor leegyszerűsítő képet, másrészt magát a történetileg kondicionált zenei habitust. Az első típusba (1) tartozik a magát *fanatikus jazz-zenésznek* aposztrofáló muzsikus, aki a mainstream jazz (sztenderdek, szving, frazír) esztétikáját teszi meg az egyedüli legitim jazz-praxisnak. Ők, a „bebop polizei”, alkotják azt a tábort, akik tipikusan egy zárt – fenti interjúban is említett – körrel játszanak együtt, és magukra mint követendő példára tekintenek, akikhez fel kell nőni, melyet adott esetben elitistának és arisztokratikusnak érzékelt verbális és viselkedésbeli megnyilvánulásokkal is nyomatékosítanak. Nem ritka, hogy bár felnéznek rájuk, sokan – romák közül is – „tartanak tőlük”, nem keresik a társaságukat, mert úgy érzik folyamatosan „vizsgáztatva vannak”. A (2) következő típus – egy ilyennel találkoztam – aki hagyományos roma zenészcsaládból származik, azonban magáévá teszi a romákat ért kritikákat és egyenesen kirekesztésről és rasszizmusról beszél:

Ha nem is mondják ki durván, de éreztetni akarják mindenkivel, hogy eddig és nem tovább, mert mi vagyunk a krém, a legfelsőbb polcon és mindenki csak alattunk. Ezt tartom megint csak igen szomorúnak, amikor *a romák azt mondják, hogy itt Magyarországon az igazán jó jazzt, mi romák tudunk, mert csak mi tudunk frazírozni, mi ismerjük a szving líktetést.* (...) Én azt mondom hogy de jól bögzik az XY, aki nem roma, „hülye vagy, az a gádzsó csávó vértelen... hogy bögzik, az a cigánygyerek, 17 éves és kijátssa az agyát” (...) mi túl harsányak tudunk lenni, túlságosan kis sikerek után is (...) beképzelték tudunk lenni és rasszisták tudunk lenni, nyugodtan ki lehet mondani, hogy *mi romák nagyon rasszisták tudunk lenni, amikor azt mondjuk hogy gádzsók nem tudnak zenélni vértelen* (...).

A harmadik típusba (3) például Szakcsi Lakatos Bélát sorolom, aki improvizáló művészként és (már!) nem jazz-zenészként aposztrofálja magát. Ugyan számára is alapvető, hogy a jazz-

zenésznek tudnia kell szvingelni és mainstream jazzt jól játszani, azonban az improvizáció mint alapvető esztétika paradigma szétfeszíti a mainstream jazz kereteit. Jellemző, hogy klasszikus zenei darabokra játszik improvizált kadenciákat, melynek fontosságát több interjúban hangoztatja és ő az, akit a nemzetközi kritika a kelet-euróai gypsy jazz megteremtőjeként tart számon, elsősorban a *Na Dara* („Ne félj”) című lemeze miatt. A lemezen a tradicionális (nem kávéházi!) cigányzene, a mainstream és a free jazz elemei keverednek, melyben hangsúlyos a cigányzenére jellemző *rubato* játékmód, melynek ritmusfelfogása analóg a jazz-szel, legalábbis tempóérzetben nem áll távol tőle. Az általa adott interjúkban megjelennek kortárs klasszikuszenei referenciák, jellemzően Eötvös Péter, Kurtág György, Ligeti György és Kocsis Zoltán, akikkel személyesen is jó viszonyt ápol. A jazz mellett az operett és balett műfajában is alkot, valamint jelenleg a *Tudás fája* című operája megírásán dolgozik. A szakma úgy említi, mint a jazz megkérdőjelezhetetlen nagy öregét, aki már túl van a (mainstream) jazz honi paradigmáján: számára nem a mainstream jazz tökéletes játéka a fő tét, hanem egy különböző zenei tradíciókat szervesen integráló autentikus kelet-európai zene létrehozása. A másik ilyen zenész, aki „szétfeszíti” a mainstream jazz paradigmáját, noha ő is a jazzből jön Snétberger Ferenc, akinek játékában szintézisre lépnek latin, jazz, klasszikus és népzenei elemek. Egyik neves pályatárs pl. egy beszélgetés alkalmával feltette nekem a kérdést, hogy vajon „jazz-zenésznek” tekinthető-e.

A negyedik (4) típusba sorolom a roma zenészcsaládba született alapvetően mainstream jazz-zenésznek kategorizált jellemzően fiatalabb generációba (huszonéves) tartozó zenészt, aki bevétele alapján mindkét, a szcénát megosztó esztétikától és körtől egyaránt távolságot és kritikai distinkciót tart. Ugyan a mainstream jazz profi tudása elengedhetetlen eleme az identitásának, azonban a kortárs klasszikus és komoly zene, valamint a kortárs modern jazz szintézise is vonzza, sokkal kritikusabban és kevésbé dogmatikusan alkotja meg a jazz definícióját mint az első, „fanatikus” csoport tagjai, akikkel azonban szoros, tipikusan családi kapcsolatban is van. Az ötödik (5) csoportba sorolom az egyik interjúban „gádzsós” romának hívott zenészt, akit két dolog különböztet meg az első csoportba sorolt „tisztá” pólustól, akik dogmatikusan képviselik a mainstream jazzt. Egyrészt a jazz eme definíciójától való távolságtartás, a „puha attitűd” a felé mi tekinthető jazznek. Ugyan magát ebbe a csoportba sorolja felismeri, és legitimnek tételez más alternatív jazz-zenei identitásokat és irányzatokat. A másik alapvető dolog az életstílus: a gádzsós jelző nem esztétikai szempontokat takar, de életstílusbeli különbséget, mely megjelenik a „választékos” beszédben és a szélesebb ismeretségi körben, valamint a moderáltabb „fogyasztási” szokásokban is.

## 5. 6. Összefoglalás

A fejezetben a roma származású, zenészcsaládba született jazz-zenészek zenéhez való viszonyát és esztétikai gyakorlatait vizsgáltam a *zenei habitus* Bourdieu nyomán alkotott (Rimmer, 2012) koncepcióval. A mélyinterjú és etnográfiai elemzésben egyúttal két felvetést, vagy hipotézist is próbáltam árnyalni, mely szorosan összefügg azzal a jelenséggel, hogy a városi zenei szórakoztatást kvázi monopolizáló kávéházi zenét, ill. magyar nótát játszó muzsikusz cigányság a második világháborút követően már jazzt kezdett el játszani.

Az első felvetésem szerint a romák számára a mainstream jazzhez való erős ragaszkodásban megjelenő esztétikai dogmatizmus a társadalmi mezőben betöltött strukturális pozíciójukkal van összefüggésben. Röviden, számukra a mainstream jazz professzionális szinten játssza státuszlegitimáló elem, mely esztétikai szempontokon túl a fejezetekben részletezett életstílussal is összefügg. Másik felvetésem alapján – némileg árnyalva a kiszolgáltatottságot és kirekesztés különböző formáit hangsúlyozó mainstream, szociológiai és antropológiai cigánykutatásokkal kapcsolatos diskurzusokat (lásd Kovai, 2017) – a társadalmilag alárendelt etnikum domináns frakciója, a jellemzően városi zenészcigány (romungró) csoport a jazz révén nem csak kompetitív viszonyba kerül a többségi társadalommal, de a követendő legitim mintául is szolgál. A fejezet empirikus részeiben a történetileg kondicionált zenei diszpozíciók különböző dimenzióit világítottam meg, elsősorban a zenei szocializáció és család fontosságát, valamint az életstílus és esztétikai preferenciák szempontjából. Fő következtetésem szerint a mainstreamjazz-elitnek tételezett csoport esztétikai gyakorlatai, kifejezőeszközei a szocializáció során újratermelt tartós diszpozíciókkal állnak összefüggésben, mely szélsőséges esetben a vérségi és genetikai alapon konstruált zenei anti-intellektualizmusban ragadható meg, szemben pl. a free jazz-zenészek „tudós referenciák” kölcsönözte legitimitásával, mely az „autonóm művész zenén túlmutató ethoszát” hangsúlyozza (lásd 4. fejezet). A fejezet során annak is próbáltam nyomatékot adni, hogy noha a belépés nem kizárólagosan „beleszületéshez” kötött. A „roma mainstream” egy olyan felismert körként jelenik meg a kortárs jazzen belül, akik jellemzően együtt játszanak, és melynek tagjai szélsőséges esetekben etnikai kategóriává formálják a mainstream jazz esztétikáját („jó cigány vagy”). A fejezet végén kísérletet tettem a zenei habitus különböző típusainak bemutatására, melyek további kutatást igényelnek, egyúttal árnyalják a fejezetben leírt zenei habitus esztétikai gyakorlatokban és életstílusban megragadható dimenzióit.

## 6. ÖSSZEFOGLALÁS

Doktori értekezésemben a kortárs jazzszcéna szerkezetének és rétegződésének szociológiai elemzésére vállalkoztam, alapvetően mélyinterjú módszerrel és a bourdieu-i mezőkonstrukció modelljének alkalmazásával. A bevezető fejezetben a jazztanulmányok fordított *jazz studies* (Zipernovszky és Havas, 2017) nézőpontja(i) felől közelítettem. A fejezet során annak hangsúlyozására törekedtem, hogy a jazz tanulmányozásának interdiszciplináris nézőpontja a jazzre mint zenei, muzikológiai szempontokon jócskán túlmutató kulturális gyakorlatra tekint (Johnson, 2000, 2002b). A jellegzetesen modern, 20. századi műfaj vizsgálata során szélesebb etnikai, kultúrpolitikai, társadalmi egyenlőtlenségekkel és esztétikai kérdésekkel összefüggő kontextusok kerülnek előtérbe. Bruce Johnson kultúratudós például az ausztrál modernitást a 20. század első felében a jazz kultúr- és társadalomtörténetén keresztül próbálja megragadni a *The Inaudible Music: Jazz, Gender and Australian Modernity* [A hallgathatatlan zene: Jazz, dzsender és az ausztrál modernitás] című művében. A könyv fejezetei izgalmas elemzéseket tartalmaznak pl. a nők zenekarban betöltött szerepéről és a technológia zenei praxisokra gyakorolt hatásáról a rövid huszadik század ausztrál jazz diaszpórájában.

A 2014 őszén kezdődő kutatásom – melyhez kezdetben Ser Ádám doktorjelölt is csatlakozott – egyik határozott célja az volt, hogy az alulkutatott műfaj *a szociológiai vizsgálódás legitim tárgyaként* jelentjen meg a magyar tudományos életben is. Ebből kifolyólag a társadalom- és kultúratudományban történő emancipációját is célként fogalmaztam meg: a bevezetőben utaltam rá, hogy elmélyült társadalomtudományi diskurzus a műfaj társadalmi-kulturális vetületeiről csak a 2010-es évek második felétől kezd kialakulni. Noha az értékezés keretébe nem fért bele a magyar jazz első világháború utáni szociogenezisének történeti-szociológiai elemzése, a fejezetek során utaltam a mező történetének strukturális jelentőséggel bíró aspektusaira. A (1) a két világháború közti cigányzene és az Amerikából importált jazz etnicizált legitimációs konfliktusára,<sup>196</sup> (2) a generációs váltásra, mely során az újabb zenészgenerációk, már jazzt játszanak és nem városi cigányzenét, (3) a műfaj ’50-es évek hivatalos kultúrpolitikájának tiltását követő egyre növekvő kultúrpolitikai emancipációra, (4) a különböző társadalmi háttérű free- és mainstreamjazz-táborok közti ellentét intézményesülésére a ’70-es évektől (Havadi, 2017),

---

<sup>196</sup> A témáról bővebben lásd Zipernovszky (2017), Havas (2017), Schneider (2006), Born (2010), valamint jelen disszertáció 5. fejezetének vonatkozó részét.

valamint (5) a rendszerváltást követő legitimációs „vákuumhelyzetre”, mely a jazz populáris és klasszikus zene közti *hibrid* pozíciójára utal (1.2. fejezet). A fenti témám és a mező genezise szempontjából releváns korszakolás a kortárs jazzszcéna szerkezetét tanulmányozó empirikus elemzések kontextualizálását szolgálta.

Az értekezés fő elméleti tétje pedig a magyar társadalomtudományban viszonylag marginális szerepet betöltő *mezőelemzés* (1.5. fejezet) emancipálása volt az által, hogy egy kvalitatív kutatás keretében szisztematikusan alkalmaztam az elméletet. A kutatásom feltáró jellegű, deskriptív elemek mellett a modellalkotás igényét is megfogalmazza: egyik fő kérdésként fogalmazódott meg a presztízs- és pozíciószerezéseket meghatározó szimbolikus különbségtételek modellezése. A 4. fejezetben a rendszert alkotó és egyúttal praxisokat strukturáló free/mainstream jazz elletétet mélyinterjúkból rekonstruált bináris oppozíciók alapján vizsgáltam, majd a pozíciókhoz kötött megélhetési stratégiákat is elemeztem. Egyúttal, az etnográfiai módszerekkel vizsgálódó szcénakutatások tapasztalataira, módszerére, valamint kérdésfelvetéseire támaszkodva (Kahn-Harris, 2007) a szcéna (hierarchizált) szerkezetét *feltáró* kérdéseket is megfogalmaztam: ki tartozik bele? Ki számít jazz-zenésznek? Hogyan definiálják a jazzt a különböző generációba tartozó és stílusokat képviselő jazz-zenészek? Látnak-e konfliktusokat a szcénában? Kik között? Miért? Van-e privilegizált csoport a jazzben? Ha igen, kik alkotják, és miért? Hogyan lehet sikert elérni? Mi definiálja a sikert?<sup>197</sup>

A második, elméleti fejezet első felében igyekeztem a kutatásom elhelyezni a különböző rivális, kultúra- és zeneszociológiai koncepciók koordinátarendszerében. A tárgyalt koncepciók a szubkultúra, szcéna és művészeti világ voltak, melyek különböző nézőpontok szerint koncipiálják zene és társadalom viszonyát. A Birminghami Iskola egyes korszakaihoz köthető kutatások az ifjúsági (szub)kultúrákra mint ellenhegemón mozgalmakra tekintettek, melyek a kapitalizmus tömegkultúrájának kritikáját nyújtották. Az eredetileg a Chicagói Iskolához köthető szubkultúrafogalmat újmarxista és Gramscianus keretrendszerben a háború utáni Angliában kontextualizáló, főleg etnográfiai módszereket alkalmazó kutatások fontos hozadéka, hogy emancipálták a különböző munkás- és ifjúsági kultúrákat az által is, hogy a belső értékrendszerre és az exkluzivitásra felhívták a figyelmet, szakítva a „passzív közönség”, másrészt a homogénnek látott „tömegkultúra” (részben) adornói örökségével.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> A kutatási kérdésekről lásd az 1. mellékletet.

<sup>198</sup> Ehhez lásd még Hesmondhalgh (2006).



A következő rivális koncepció a „közösség” (*community*) fogalmát a '90-es évektől felváltó szcenakoncepció volt, mely kezdetben egy-egy stílus körül szerveződő, származást és ideológiát tekintve fragmentált városi közösségeket helyezett a kutatások homlokterébe. Szemben a kritikai kultúrakutatással nem kapitalizmus-kritikus ellenhegemón mozgalmakként tekintettek e közösségekre, hanem a közös jelentéskonstrukció létrehozásának mechanizmusaira fókuszáltak egy-egy szcena jellegzetességeinek megragadásának céljából az adott, jellemzően városi miliókben (pl. Chicagói blues szcena). Míg a kapitalizmus hegemón tömegkultúrájával kritikus szubkultúra-kutatások számára a műfajokhoz köthető stílusok jelentéstartalmai bírtak kiemelkedő fontossággal, addig a szcenakutatások a zenei diskurzusokat és a zene közösségépítő szerepét vizsgálták. A zene közösségformáló szerepe, vagyis függő változóból magyarázó változó rangjára emelése a „kultúra szociológiája” és „kultúraszociológia” különbségtételét visszhangozza (Wessely, 2003): a „zene szociológiája” szemben a „zeneszociológiával” megkülönböztetés pedig a zene (és közönség) társadalmat alakító szerepét helyezi előtérbe (Varriale, 2014). A liverpooli rock kultúráról írott úttörő munkájában például Sarah Cohen (1991) a bandák mikro-társadalmi miliójének gazdag etnográfiai leírását adta a városi térben, mely „lokális” megközelítést azóta transzlokális és virtuális zenei közösségekre is kiterjesztették a szcena perspektívájából vizsgálódó kutatók (lásd pl. Bennett és Peterson, 2004; Bennett, 2004).

A szcena- és szubkultúraperspektívák ugyan elméletileg és módszertanilag megalapozott kutatási tradíciók, mégsem ezekre a referenciákra támaszkodom az elemzésem során. Egyrészt a szubkultúra feltételez egy mainstream, (tömeg)kultúrát amivel szemben határozzák meg magukat a közösség tagjai, akiket a zenén és marginális pozíciójukon túl a közös életstílus is összeköt. Másrészt a szcena koncepciójával kapcsolatos kritika arra vonatkozott, hogy e megközelítés égisze alatti kutatások kevesebb figyelmet fordítanak az egyes szcénák szerkezetét befolyásoló társadalmi egyenlőtlenségek szerepére (Varriale, 2014). A kutatás során alkalmazott bourdieu-i mezőkonstrukció szofisztikált modellje a műfajokon belüli státusz- és esztétikai hierarchiákkal összefüggő szimbolikus különbségtelek rendszerének megragadásához ideális analitikus eszköznek bizonyult.

Becker *művészeti világ* fogalmát annak (3.1. fejezet) interakcióka történő redukcionizmusa nem alkalmaztam, ugyanis vizsgálódásaim során a történetileg kondicionált osztályozó elvekkel kapcsolatos legitimációs és delegitimációs stratégiák szerkezete foglalkoztatott, kevésbé a művészeti világgént koncipiált zenei erőter intézményes viszonyai, a kapcsolathálók szerkezete vagy a támogató személyzet (*supporting personnel*) kooperációs gyakorlatai a koncertek és műalkotások létrehozása során. A

mezőelméletnek ebből kifolyólag külön fejezetet szenteltem, és a mezőelemzés lényegét kulturális termelés szociológiai értelmezésének elméleti és módszertani alapjait lerakó két fő mű alapján (Bourdieu, 1993, 1996) vázoltam fel. A mezőelmélet fogalmi hálójának kibontása során ismertettem az empirikus elemzésem szempontjából alapvető fontosságú koncepciókat (autonómia, heteronómia, ortodoxia, hierarchizálódási elvek, doxa, nomosz, autonómiafok, tőkekonverziók, pozíciószerzés, belépési adó, felszentelő intézmények, strukturális homológia stb.) a mellett érvelve, hogy a mezőkonstrukció relacionális logikája jól operacionalizálható, magyarázó erővel bíró elméleti modell, melynek szisztematikus alkalmazása során megragadható a vizsgált erőter szerkezete és a presztízs elosztásának alapelvei. A mezőelmületről szóló fejezetben és alfejezeteiben nem egy mindent átfogó elméleti (re)konstrukció megírására törekedtem, helyette a meződinamika kutatás szempontjából is alapvető fontosságú alapelveit próbáltam meg összegezni. Az alfejezetekben igyekeztem a magyar jazzszcénát is elhelyezni a termelési típusok kontextusában, és vázlatosan bemutattam, hogy a mainstream és free jazz ellentétében jelentkező évtizedekre visszanyúló opposzício mely szempontok szerint modellezhető a mezőelmélet fogalomkészletével, és melyek azok a sajátos történeti fejlődésből („kondicionáltságból”) fakadó empirikus sajátosságok, melyek mentén tovább árnyalható a mezőelméletből kölcsönzött fogalomkészlet. Az 4. empirikus fejezetben bevezetett *szimultán esztétikai hierarchia* koncepcio a mezőnek értelmezett jazzszcena sajátos hierarchizálódási logikát próbálta megragadni bináris opposzício mentén, melyeket az interjúkból és (részrtvevő) megfigyeléseim alapján rekonstruáltam.

Az elméleti fejezet következő részében bemutattam néhány, a kultúraszociológiában „posztbourdieu-inek” is hívott kritikát és megközelítéseket a zeneszociológia területén. Hennion (2007) és DeNora (2000, 2004) esztétikai tapasztalat autonómiáját és a (zenehallgató) fogyasztó aktív, jelentés-konstruáló szerepét hangsúlyozó megközelítései ehhez a Bourdieu-kritikus vonalhoz tartoztak. Számukra az *ízlés* nem hatalmi és gazdasági hierarchizált viszonyok szimbolikus újratermelésének instrumentuma, mely perspektívából a kultúrát fogyasztó személy csupán a folyamatosan újratermelődő objektív hatalmi struktúrák passzív „hordozója”, de aktív cselekvő, aki mindennapi élete során (DeNora, 2000) számos különböző kontextusban „működik együtt” a zenével és termeli újra szimbolikus jelentéstartalmait. Néhány bekezdés erejéig a homológia-tézis kritikai (Atkinson, 2011; Peterson, 2005) recepcióját is bemutattam, azzal a céllal, hogy felhívjam a figyelmet azokra a – javarészt kvalitatív – kutatásokra, melyek egy-egy műfajon vagy stíluson belüli distinkciók szerepére fókuszálnak (pl. Atkinson, 2011; Varriale, 2015;

Rimmer, 2012), szemben a kulturális szegmentációt nagy mintán vizsgáló kvantitatív kutatásokkal (Chan és Golthorpe, 2007; Sági, 2010). Erre azért volt szükség, hogy a kultúrafogyasztás és réteghelyzet összefüggéseit vizsgáló kvantitatív kutatások szempontjából is érzékeltessem milyen jelentéssel bír, társadalmi különbségekre mutathat rá egy „jól konstruált” tárgy (műfaj, stílus, irányzat stb.) kutatása. A számomra is referenciaértékű kutatások a szociológus által osztályozott társadalmi csoportok osztályozható osztályozási gyakorlatainak vizsgálatát helyezik előtérbe, tehát kutatási tárgyukat relacionális episztemológia és nem „szubsztantivista” logika alapján konstruálják.

Ezt követően a mezőelmélet differenciálásának igényével fellépő néhány szerzőre fókuszáltam (Hesmondhalgh, Lopes), akik a mediatizált populáris zenei irányzatok „heteronóm” gyakorlatait a mezőelméletből kiindulva kísérelték meg elemezni. Hesmondhalgh cikkében rámutatott, hogy a bourdieu-i életműben a „korlátozott termeléshez” képest kevés szó esik a populáris kulturális, és tömegkulturális gyakorlatok elemzéséről, melyeket Bourdieu jellemzően a piaci termelés és a legitimitással bíró autonóm kulturális mezők kontextusában tárgyal. Ezen kritikus irányzatok nem az elméletet relevanciáit tagadták, viszont kiterjesztették azt újonnan létrejövő műfajok elemzésére (Varriale, 2015; Hesmondhalgh, 2006). Így tett pl. Lopes is (2002), aki a jazz történeti fejlődését az intézményesedett amerikai kulturális mezőben egy sajátos almező geneziseként mutatja be, melyet a „populáris művészet autonóm almezőjének” fordítottam, mely tulajdonképpen a populáris termelés mezőjén belül egy a magas és populáris zenei referenciákat és gyakorlatokat is integráló relatív autonómiával bíró „hibrid” almezőt jelöl. A modern jazz létrejöttében a *hibriditás* fogalma Lopes szerint kulcsfontosságú, mely a fenti eltérő legitimációs elvekre épülő, azokat szintetizáló kulturális gyakorlatot jelöl az amerikai zene intézményes struktúrájának kontextusában. Lopes-nél is „finomhangolásról” van szó tulajdonképpen: a bourdieu-i fogalmi hálóval próbálja megragadni a *hibridjazz-paradigmát* mint különböző kulturális legitimitásokból táplálkozó autonóm kulturális mezőt.

Míg azonban ő a jazz kulturális termelés mezőjében betöltött pozícióját vizsgálja egy esettanulmány keretei között, addig kutatásom homlokterében már a műfajon belüli hierarchizálódás kérdései álltak a magyar kontextusban, melyben a hibriditás fogalma is jelentőséggel bírt. A különböző történeti tradíciók és esztétikákkal kapcsolatos ideológiai diskurzus elemzésére építve a mellett érveltem (5. fejezet), hogy a történeti kondicionáltságból fakadóan a magyar jazzszcéna is hibrid természetű. Ebből kifolyólag a mezőn belüli tétek és hierarchiák szempontjából nem a pénz és művészet, illetve a „magas” (legitim) és „alacsony” (profán) művészet oppozíciója bír az esztétikai gyakorlatok

szempontjából strukturáló erővel, hanem a társadalmilag kondicionált különböző esztétikai referenciák interpretációnak konfliktusai, és az életvitelben és érvényesülési stratégiákban is megjelenő ideológiai diskurzusok. A *szimultán esztétikai hierarchia* koncepcióval e különböző kulturális legitimációkra épülő, a társadalmi beágyazódás folytán eltérő *zenei habitusok* által strukturált viszonyrendszer megragadására tettem kísérletet.

Az elméleti fejezet végén a Bourdieu alapján Rimmer (2012) által bevezetett *zenei habitus* fogalmát mutattam be, amellel érvelve, hogy a fogalom alkalmazása magyarázó erővel bír(hat) a műfajon belüli distinkció alapelveinek megragadásához. Pontosabban, az észlelési, kognitív, viselkedési és értékelési sémák tudattalanul elsajátított rendszerének tételezett mentális és társadalmi sémák közt közvetítő habitus zenei olvasatával megragadható a művészeti eszközkészletet és osztályozó, egyúttal osztályozott zenei praxisok generáló elve. A mezőnek tételezett magyar jazz színtéren belül a „*cigány jazz esztétikai és etnikai konstrukciói*” címet viselő 5. fejezetben alkalmazom szisztematikusan a fogalmat a zenei szocializáció és életstílus dimenzióinak elemzése során, melyek a műfaj szerkezetét és rétegződését meghatározó tényezőkre világítanak rá a cigány származású jazz-zenészek nézőpontjából.

A 3. fejezetben a kutatás módszerét fejtettem ki, és részletesen tárgyaltam a kutatásom során alkalmazott mezőelmélet koncepcióinak operacionalizálását is. A fejezet elején rávilágítottam, hogy a jazz-zenész kifejezés koránt sem „egyértelmű”: a szakirodalomban a „hétköznapi zenésznek” (*ordinary musician* vagy „*musicos*”) fordított kifejezés (Becker és Faulkner, 2009), valamint a *tánczenész* (Becker, 1951) terminusokat is alkalmazzák. Az elemzések során a jazz-zenész és „jazzmuzsikus” kifejezést alkalmazom szemben a Beckerék által javasolt hétköznapi zenésszel, egyrészt azért, mert a szcénát alkotó jazz-zenészek magukat is így írják le, valamint az „államinak”, „piaci jazznek” és „híg jazznek” titulált zenei gyakorlatokat profánnak, mi több megvetendőnek tartják, akkor is, ha a megélhetés okán rászorulnak ilyen vendéglátós haknikra (pl. „lagzi-szenvedés”).

2014 ősze óta tartó kutatásomat „kvázi-etnográfiai” jellemeztem, mert a manuálisan kódolt mélyinterjúk (N= 27), az illusztrációs célt szolgáló kérdőíves kutatás (N= 37) és a „follow up” (N= 5) interjúk mellett a terepnaplókban rögzített önreflexív résztvevő megfigyelésből származó etnográfiai sűrű leírások is meghatározó szerepet kaptak. A félig-strukturált mélyinterjúk készítése azért is bizonyult megfelelő kutatási módszernek, mert az presztízshierarchiákkal összefüggő szimbolikus különbségtételrendszer számos esztétikai, etnikai és kulturális aspektusát lehetett ez által megragadni, pl. a nyitott kérdésekkel és a korábbi interjútapasztalatok beépítésével. Ebből a szempontból a kutatásom a *megalapozott*

*elmélet* (Glaser, 1992) logikáját követte: a kutatási kérdéseimbe folyamatosan beépítettem a korábbi interjúk és megfigyelések tapasztalatait, valamint a kutatás során tudatosan kondicionáltam magam új irányok, magyarázó sémák és különböző nézőpontok elsajátítására. Összességben tehát a módszer és empíria dialektikus viszonya formálta a kutatási kérdéseimet, nem egy előre meghatározott interjúvázlathoz való merev ragaszkodás, mely inkább orientálta és strukturálta a kérdéseimet. Igyekeztem továbbá önreflexíven kezelni saját kutatói pozícióm a szcénában. Ebből a szempontból kutatásomat egy „tőkefelhalmozási” folyamatnak írtam le, a kezdeti marginális kérdezőből a (kb. 250 fős) szcena által felismert személy lettem, aki az utóbbi években koncerteket is szervezett pl. Hadik és Magvető Kávéházakban. A „kapuőri”, szervezői pozícióm a kutatás kimenetele szempontjából alapvetően pozitívnak értékeltem: megadatott a rálátás olyan szempontokra is, melyet külsős „irodatudósként” egész biztosan nem (így) érzékelttem volna az etnográfiai szemlélet és tereppel való folyamatos viszony (koncertekre járás) ellenére sem. A zenészek vendéglátós haknikhoz való viszonyai, a különböző formációk belső dinamizmusa, a zenei partnerválasztás, a fellépésért való konkurenciaharcok, az árképzés mechanizmusai tipikusan ilyen szempontok voltak, melyeket szervezőként közelebbről is elemezhettem. A kutatásomban a társadalmi nemek szempontja csak marginálisan van jelen, részben azért mert a kulcsfontosságú hangszeres ágensek mind férfiak, másrészt mert nem volt kellő idő a jazzszcena férfiuralmi logikájának szociológiai feltárására. A társadalmi nemekkel kapcsolatos reflexióimat a „Jazz és dzsender” című (3.5.) alfejezetben közlöm.

A kutatásom egyik legfontosabb, leginkább téttel bíró részének „*A mezőelmélet alkalmazása a vizsgált összefüggések magyarázatában*” című fejezetet tekintem (3.3. fejezet), melyben példákkal illusztrálva, részletesen is kifejtettem milyen megfontolások alapján operacioanalizáltam a mezőelmélet releváns fogalmait a kvalitatív kutatás kontextusában. A mezőt alkotó osztályozott zenészeket Bourdieu nyomán olyan osztályozó ágenseknek tekintettem, akiknek az osztályozási gyakorlatait célszerű osztályozni a mezőt alkotó relációk és szimbolikus distinkciók szerkezetének megragadása során. Az osztályozott csoportok egyúttal egymást is osztályozzák különböző esztétikai és stílus szempontok alapján, ezért a módszerani kihívást az osztályozási gyakorlatok modellezése jelenti, valamint annak elkerülése, hogy a mező hierarchikus viszonyait egy adott nézőpontból konstruálja meg a kutató. Az elemzés során épp ezért a különböző legitimációs alapon nyugvó jazz-definíciók univerzumát próbáltam rekonstruálni. Szem előtt tartva Bourdieu megfigyelését, hogy a művészeti mezőkben a legitim definíciók elsajátításáért is harcok zajlanak, engem az érdekelt, hogy milyen referenciákkal legitimálják magukat különböző

pozíciójú jazz-zenészek, mely szorosan összefüggött azzal, hogy az egyes pozíciók kiket tekintenek legitim zenészeknek, és kiket nem, tehát alapvetően a presztízs- és pozíciószerzések relacionális logikáját lehetett ez által megragadni. A másik ilyen kulcsszempont a tradícióhoz – és ezúttal a különböző profetikus alakok és referenciák kölcsönözte legitimitáshoz – való viszony diszkurzív konstrukciónak vizsgálata volt. A Charlie Parker személyéhez kapcsolódó interpretációk univerzuma jó indikátora volt a free és mainstream jazz különbségtétellel összefüggő legitimációs konfliktusoknak, melyet a 4. fejezet során elemeztem.

*A Különbségtételek rendszere a mainstream – free jazz distinkcióban* címet viselő 4. fejezetben az alapoppozíciónak értelmezett free/mainstream különbségtétel társadalmilag kondicionált strukturáló szerepét és aspektusait (1. táblázat) elemeztem. Ebben a fejezetben vezettem be és próbáltam meg alkalmazni a mezőelmélet differenciálásának ambíciójával fellépő *szimultán esztétikai hierarchia* koncepcióját. Az interjúkból és résztvevő megfigyelésekből rekonstruált bináris oppozíciók mentén e nagyjából a '70-es évektől fennálló különbségtétel vagy distinkció logikáját próbáltam megragadni több lépésben. Először a zenei tradíciók eloszlását vizsgáltam és arra a következtetésre jutottam, hogy a magukat mainstream zenészeknek mondó „tábor” a magyar referenciák közül a roma származású mainstream jazz elitet említi (Ablakos Lakatos Dezsőt, Szakcsi Lakatos Bélát, Pecsek Gézát stb.). A nemzetközi referenciákból pedig az (afro)amerikai mainstream kánon nagyjait; Miles Davist, Thelonious Monkot, John Coltrane-t, Dizzy Gillespie-t stb. A ~15–20 főt számláló free közeg tagjai pedig kivétel nélkül a magyar szabadzene és free jazz profetikus alakját, Szabados Györgyöt tekintik fő referenciának. Megfigyeltem továbbá, hogy a közös nemzetközi referenciákból a magukat freejazz-zenészek mondók tipikusan a kanonikus zenészek free korszakait, valamint a kortárs klasszikus, európai free jazz és avantgárd irányzatokat is említik hatásként, továbbá zenesztétikai művekre is hivatkoznak ideológiai alapon konstruált esztétikai alapállásuk történeti és kortárs legitimációinak felsorolásakor.

A következő lépés a fejezet során az volt, mikor a tradícióhoz való viszony diszkurzív konstrukcióit és interpretációs stratégiáit vizsgáltam: nem elégedtem meg ugyanis a referenciák „statisztikai” megoszlásának megfigyelésével, az érdekelt, milyen esztétikai-ideológiai referenciák mentén interpretálják a „kánon” meghatározó alakjait, pl. Charlie Parkert. A Parker-interpretációk kiváló indikátorai voltak a mainstream/free jazz oppozíció esztétikai szempontjainak. A mainstream zenészek Parkerben a „nomosz megteremtőjét”, a törvényalkotó művészt látják, aki lefektette a mainstream esztétika nyelvét, a bebop-ot. E

diskurzusban Parker kapcsán a jazz mint a tánczenével (lásd Becker, 1951) szemben pozicionált magas presztízsű zenei műfaj jelenik meg. Fontos szempontként jelent meg, hogy a mainstream zenészek, és kifejezetten a mainstream szcénák krémjét alkotó cigány származású muzsikusként a magas szinten kodifikált belépési adót a mainstream esztétika (szving, sztenderdjáték, frazír) alapján konstruálják meg: az számít legitim zenésznek, és azokkal is játszanak (szívesen) együtt, akik „tudják” és „tisztelik” a mainstream nyelv alapját, a bebop-ot. A free zenészek viszont Parkerben az idejétmúlt, avított, szórakoztatásra szánt szvinges (tánc)zene reformerét és kora (zene)esztétikai hierarchiájának avantgárd felforgatóját látják. Számukra is fontos a „nyelv”, de a mainstream zenészekkel szemben nem abszolutizálják azt, a mainstream esztétika sajátosságaira (frazéálásra, sztenderdek ismeretére, szvinges lüktetésre, bebopra, harmóniák ismeretére stb.) *eszközként* tekintenek. Összességében, míg a free zenészek Parkerben a tradíció ellen való lázadás tradícióját látják, a mainstream zenészek pedig az általa „törvényként” lefektetett doxát abszolutizálják és emelik a legitim jazz-zenei megnyilvánulás piedesztáljára. A fentieket összegezve, a mainstream és free jazz különbségtétel megragadható a *progresszív-tradicionalista, múltközpontú-jelenidejű, ideologikus-esztétikai és újító-ortodox* ellentétpárok révén.

A fejezetben kísérletet tettem a free szcénák belső dinamizmusának megragadására is azzal a céllal, hogy árnyaljam a kívülről homogénnek, „provokatívnak” és „zeneileg képzetlennek” tekintett közeget. A fő belső törésvonalak Szabados személye és saját dogmatizmusokkal és szektáriánus zártságukkal kapcsolatban jelentek meg. Az ide sorolt zenészek egyrészt problematikusnak tekintik azt, hogy a mainstream és free táborok közt szinte nincsen átjárás, másrészt a szabadosi doxát dogmatikusan képviselő zenei habitusokat illették kritikával. A free szcénák belső rétegződésének külön vizsgálata a free és mainstream csoportok közötti „állóháború” hadállásai mögé tekintett, és rávilágított, hogy amit kívülről homogén csoportnak tekintenek, tulajdonképpen saját legitimációinak (esztétikai) kérdéseivel küzd. Nem free zenészek közül pedig fő kritikaként jelent meg az, hogy a free közeg kisajátítja a legitim szabad zene és free jazz definícióját: az számít free jazz zenének, és szabad zenének, akit ez a kör elismer. A free és mainstream táborok hasonló logika alapján törekszenek a legitimnek tételezett zenei praxis el- és kisajátítására. Aki jazzt játszik Magyarországon, annak az eltérő esztétikai alapokon konstituálódó hierarchizálódási elvek koordinátarendszerében kell érvényesülnie. A fejezetet vállaltan oppozíciós logika alapján alkottam meg, ugyanakkor megpróbáltam egyértelművé tenni, hogy a free és mainstream különbségtételben megragadható mezőt strukturáló alapvető bináris oppozíciók a pozíció- és presztízsszerzések strukturáló elveiként funkcionálnak és számos aleset és alvariáns

létezhethet attól függően milyen intenzitással képviselik a doxát az egyes zenészek. A csoportok közötti átjárások a szerint alakulnak, hogy az adott zenész – jellemzően ugyanazt a néhány, kb. 2–3 embert említik – mennyire sajátította el az adott zenéhez szükséges képességeket: Dresch Mihályt pl. jellemzően elfogadják mainstream körök azért, mert tud mainstream jazzt játszani.

A fejezet végén a megélhetési stratégiák tipizálására is kísérletet tettem. Umney és Kretsos (2013, 2015) londoni jazz-zenészeket kreatív munkavállalónak tekintő munkáihoz képest a fejezetben a megélhetési stratégiákat igyekeztem a mezőben betöltött pozíció(k)hoz is kötni. A különböző pénzkeresési módokhoz társított asszociációk meghatározó szerepet töltenek be a presztízsszerzésben. A profán, piaci tevékenységekkel szemben táplált ellenszenvet kellően érzékelteti a mainstream zenész példája, aki nem jazz-zenei keresőtevékenységét olyannyira titkolja a közösség előtt, hogy az interjú után megkér rá, hogy a popzenei feldolgozásokat tartalmazó oktatóvideóiról ne beszéljek másoknak, mert nem akarja, hogy „kinézzék”. A legitimitáshierarchia (1. ábra) csúcsán a saját zenei projektből való megélés áll. Ez azonban csak nagyon kevés zenésznek adatik meg, olyan mindenki által elismert művészek is, mint Oláh Kálmán, ifj. Szakcsi Lakatos Béla, Barcza Horváth József vagy Balázs Elemér is jellemzően tanítanak zeneiskolában, valamint magánórákat is adnak. A tevékenység hierarchia alján pedig a vendéglátózás, „lagzizás” és „hajón zenélés” van. A két pólus között jellemzően a változó színvonalú haknizás (vendéglátózás), session-zenélés, hangszerelés, NKA-pályázatok révén turnézás és/vagy lemezfelvétel és oktatás szerepel tipikus tevékenységként.

Arra is lehetőség kínálkozott, hogy az autonómia és heteronómia alapelveinek érvényesülését vizsgáljam a free és mainstream táborok között. A mezőelmélet olvasatában a domináns hierarchizálódási elvet megtestesítő Zeneakadémia által felszentelt mainstream jazz volna, míg az autoritásuk aláásására törekvő freejazz-zenészek eretnek csoportját tekinthetnénk a feltörekvő avantgárdnak, melyet a *tiszta termelés* jellemez, vagyis csak annak termelnek, akik maguk is termelők. A mainstream- és freejazz-zenészekben közös, hogy a heteronóm gyakorlatokat, a „híg”, illetve „piaci” jazzt egyértelműen elutasítják. Ha egy mainstream kategóriába sorolt zenész ilyen haknikon részt is vesz a megélhetés céljából jellemzően az interjúk során kifejti, hogy mennyire nem szeret így játszani, csak a megélhetéséhez szükséges, amit „ki kell bírni”. A két tábor közötti különbség abban jelentkezik, hogy a mainstream zenészek a szakma részeként *inkább* elfogadhatónak tartják a piaci alapú, jellemzően vendéglátós fellépéseket, míg a freejazz-zenészek számára identifikációs, illetve habituális elem az „autonóm művészekhez” nem illő heteronóm



gyakorlatok kollektív elítélése. Az autonóm művész antikommerciális ethoszából erényt kovácsolnak: többen közülük büszkén mondják, hogy „egy kézen meg tudják számolni azokat a helyzeteket”, mikor olyan zenét játszottak, amit egyébként elítéltek. A free pólus piacellenességét mindazonáltal nem tekintem a *szimultán hierarchia* koncepció cáfolatának, mert a felismert, tétellel bíró különbségtétel alapját az eltérő kulturális legitimációkból merítő (mainstream jazz, free jazz, európai free jazz, avantgárd zene, kortárs komolyzene, kortárs szabad improvizáció, Bartók, népzene) hierarchizálódási elvek jelentik.

A doktori értekezés utolsó, 5. fejezetében a zenei habitus-koncepció alkalmazásával a cigány származású jazz-zenészek diszpozícióit vizsgáltam, különös tekintettel a zenei szocializációra, valamint etnikum (roma származás) és esztétika kapcsolatára. A zenészcsaládba született roma származású jazz-zenészek tartós diszpozícióinak (habitusának) kialakulásában és újratermelésében meghatározó szereppel bír az a generációs váltás, mely során a kávéházi (cigány)zenét játszó városi muzsikusi cigányság leszármazottai már a magaskulturális asszociációkkal bíró (mainstream) jazzt kezdték el játszani *életvitel* szinten. Két, az empirikus elemzés során árnyalt hipotézist fogalmaztam meg. Az első feltevésem szerint, a mainstream jazzhez való *dogmatikus* ragaszkodás („esztétikai dogmatizmus”) a romák részéről a státuszlegitimációval van összefüggésben: a strukturálisan alárendelt „szignifikáns másik” szerepét betöltő amerikai feketék pozíciójával strukturálisan homológ etnikum domináns frakciója (zenészcigányok) számára az esztétikai dogmatizmus a társadalmi mezőben betöltött pozíció következménye. A másik, ezzel összefüggő felvetésem szerint a romák számára a jazz olyan „terepet” jelent, ahol nem csak kompetitív viszonyba kerülnek a többségi társadalom tagjaival, de (ellentétben a középosztály által űzött „polgári” foglalkozással) szimbolikus győzelmeik révén föléjük is tudnak kerekedni. Vagyis a jazz szférájában a mainstream jazz professzionális elsajátítása által elitcsoportként jelennek meg a többségi társadalomból származó többi jazz-zenész számára is. Ez a felvetés egybevág Rimmer (2012) azon észrevételével, hogy egy zenei erőterén belüli hierarchia és különbségtételrendszer különbözik a szélesebb társadalmi legitimitáshierarchiáktól, melyet úgy fogalmaztam meg, hogy a mező „prizmája” megtöri és sajátosan leképezi a társadalom strukturális rendjét.

A zenei habitus kifejtése során először a zenei szocializáció motívumait elemeztem és megvilágítottam, hogy már egészen kisgyermekkorától megkülönböztetett jelentősége van a zenei kompetenciák átadásának, mely alatt elsősorban nem egy stílus, vagy műfaj elsajátítását értem, de egyfajta *beállítódást*, *hozzáállást* vagy *viszonyt*, melyet az erőfeszítés nélküli, nem intézményesen, de a család intim miliójában elsajátított tudáskészlet

*természetessége* jellemez. Az elsősorban zeneiskolában tanult zenészekhez képest a generációk közt átörökölt zenei kompetenciák (pl. hallás, zenei szakzsargon) elsajátítása a szcénában felismert komparatív előnyt jelent. A generációkon keresztül hordozott, nem megkérdőjelezett közös tudás doxikus tapasztalataként van jelen a cigányzenészek között, a „mi” és az „ők” jelentéssel bíró kódjaként funkcionál. A zenei habitus egyúttal *életvitel*ben is megjelenik, melyben a zenéből élés korai tapasztalata is alapvető fontosságú. A „mi” és „ők” distinkció részét képezi, ami megjelenik az iskolai rend többségi társadalmi normája és a zenészélettel együtt járó, a „családban” és a referenciaként tekintett zenei közegben legitim életstílus közötti *felismert* különbségekben és konfliktusokban.

Az elemzés egyik fontos következtetése volt, hogy a zenei praxisok és művészi kifejezőeszközök megválasztását kondicionáló szocializáció során elsajátított zenei habitus legitimációja vérségi és „genetikai” alapokon konstruálódik, szemben a free közeg intellektualizáló, tanulható (!) „tudós” referenciáival. A mainstreamjazz-esztétikájának leírása során a cigány származású zenészek közléseiben a magától értetődő zeneiség, az „izzadság nélkül” megszerzett tudás, illetve a „genetikus memória” anti-intellektuális kategóriái jelennek meg. A „cigány jazz” etnikai konstrukciója a fanatikusán képviselt professzionális mainstream jazz elsajátítási aktusaiban jelenik meg, például mikor elismerése jeléül egy roma zenész „*a jó cigány vagy!*” kifejezéssel dicséri meg (!) a jam session-ön beszálló külföldi zenészt. Ugyanakkor arra is rámutattam, hogy a zenei habitus és a professzionális mainstream jazz elsajátítása belépési adó lehet köreikbe, melyet az etnikailag „vegyes” zenekarokban ragadhatunk meg empirikusan. A zenészcsaládba született roma származású jazz-zenészek valójában *mintaként* jelennek meg a csoportok számára, melyet úgy értelmeztem, hogy az alárendelt etnikum domináns frakciója a jazz-zenei mezőben elitscsoportként van jelen. A szocializáció során tudattalanul, a nyelvvel analóg módon sajátítják el, és egyúttal termelik újra zenei kompetenciákat e „privilegizált” csoport tagjai, mely pozíció biztosításában a családi kapcsolatok *erős kötése*i biztosította reciprok kölcsönösség fontos elemként van jelen. A fejezetet végén, a mainstream/free jazz alapvető opozíció kontextusában értelmezett zenei habitus 5 típusát különböztettem meg, és kutatási iránynak jelöltem ki a zeneihabitus-konstrukciók további vizsgálatát.

Az értekezést abban a reményben írtam, hogy a kortárs magyar jazzszcéna kultúraszociológiai elemzése által szélesebb kulturális distinkciókat is sikerül megragadnom. Végezetül, abban bízom, hogy a mezőelmélet alkalmazása a vizsgált összefüggések magyarázatában a Bourdieu szociológiájából kiinduló (mező)elemzés honi legitimációját is erősítheti.

## Irodalomjegyzék

- Adorno, Theodor W. (1979): Fétiskarakter a zenében és a zenei hallás regressziója. In *Zene, Filozófia, Társadalom*. Budapest: Gondolat, 227–274.
- Adorno, Theodor W. (1998): A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In *A művészet és a művészetek*. Láng Rózsa (szerk.). Budapest: Helikon, 306–322.
- Alexander, Jeffrey és Smith, Philip (2002). The Strong Programme in Cultural Theory: Elements of a Structural Hermeneutics. In *Handbook of Sociological Theory*. Jonathan H. Turner (szerk.). NY: Springer, 135–150. DOI: 10.1007/0-387-36274-6
- Anderson, Tammy L. (2009): *Rave Culture: The Alteration and Decline of a Philadelphia Music Scene*. Philadelphia (PA): Temple University Press DOI: /10.1177/1536504214558217.
- Atkinson, Will (2011): The Context and Genesis of Musical Tastes: Omnivorousness Debunked, Bourdieu buttressed. *Poetics* 39 (3): 169–186. DOI: 10.1016/j.poetic.2011.03.002
- Atkinson, Will (2012): Where Now for Bourdieu-Inspired Sociology? *Cultural Sociology* 46(1): 167–173. DOI: 10.1177/0038038511416157
- Babbie, Earl (1999): *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata*. Budapest: Balassi Kiadó
- Banks, Mark (2007): *The Politics of Cultural Work*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. DOI: 10.1080/09548960903065428
- Barna Emília (2017): A Translocal Music Room of One's Own: Female Musicians within the Budapest Lo-Fi Music Scene. In *Made in Hungary: Studies in Popular Music*. Barna Emília és Tófalvy Tamás (szerk.). New York: Routledge, 47–59.
- Barna Emília és Tófalvy Tamás (szerk.). (2017): *Made in Hungary: Studies in Popular Music*. New York: Routledge.
- Bauman, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity
- Becker, Howard S. (1949): *The Professional Dance Musician in Chicago* (kiadatlan M.A. tézis). Department of Sociology, University of Chicago
- Becker, Howard S. (1951): The Professional Dance Musician and His Audience. *American Journal of Sociology* 57(2): 136–144. DOI: 10.1086/220913
- Becker, Howard S. (1966): *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press.
- Becker, Howard S. (1974): Art As Collective Action. *American Sociological Review* 39(6): 767–776.

- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Oakland: University of California Press.
- Becker, Howard S. (2000): The Etiquette of Improvisation. *Mind, Culture and Activity* 7(3): 171–176. DOI:10.1207/S15327884MCA0703\_03
- Becker, Howard S. és Robert R. Faulkner (2009): „Do you know...?” *The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bennett, Andy (1999): Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology* 33(3): 599 – 617. (Magyarul: Szubkultúrák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolat újragondolása. *Replika* (53): 127–143. Interneten: <http://replika.hu/system/files/archivum/replika%2053-08.pdf>.) DOI: 10.1177/S0038038599000371
- Bennett, Andy (2000): *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*. London: Macmillan. DOI:10.1017/S0261143002252083
- Bennett, Andy (2004): Consolidating the Music Scene Perspective. *Poetics* (32): 223–234. DOI:10.1016/j.poetic.2004.05.004.
- Bennett, Andy és Richard A. Peterson (2004): *Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press. DOI: 10.1016/j.poetic.2004.05.004
- Bennett, Andy és Paul Hodkinson szerk. (2012): *Ageing and Youth Cultures. Music, Style and Identity*. Oxford: Berg.
- Benzecry, Claudio és Collins, Randall (2014): The High of Cultural Experience: Toward a Microsociology of Cultural Consumption. *Sociological Theory* 32(4): 307–326. DOI: 10.1177/0735275114558944
- Bevan, Mark T. (2014): A Method of Phenomenological Interviewing. *Qualitative Health Research* (24):1 136–144. DOI: 10.1177/1049732313519710
- Bognár Bulcsu (2016a): „Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.” Beszélgetés Szabados György életművéről, 1. rész. *Replika* (99): 7–17. Interneten: <http://replika.hu/replika/99-01> (letöltve: 2018. május 8.)
- Bognár Bulcsu (2016b): „Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.” Beszélgetés Szabados György életművéről, 2. rész. *Replika* (100): 9–20. Interneten: <http://replika.hu/replika/100-01> (letöltve: 2018. május 8.)
- Bognár Bulcsu (2017): „Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.” Beszélgetés Szabados György életművéről, 3. rész. *Replika* (101–102): 197–209.
- Born, Georgina (2010): The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. *Cultural Sociology* 4(2): 171–208. DOI: 10.1177/1749975510368471

- Bourdieu, Pierre (1977): *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press
- Bourdieu, Pierre (1978): Az iskolai kiválóság és a francia oktatási rendszer értékei. In *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése*. Berend et al. (szerk.). Budapest: Gondolat, 71–129.
- Bourdieu, Pierre (1984 [1979]): *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge. [Magyarul részlet: Bourdieu, Pierre (2010): A habitus és az életstílusok tere. Ford. Fáber Ágoston. *Replika* (72): 49–94.]
- Bourdieu, Pierre (1986): The Forms of Capital. In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Richardson, John (szerk.). New York: Greenwood, 241–258. [Magyarul: Bourdieu, Pierre (1999): Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In *A társadalmi rétegződés komponensei*. Angelusz Róbert (szerk.). Budapest: Új Mandátum, 156–177.]
- Bourdieu, Pierre (1988): *Homo Academicus*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1990): *Photography: A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity.
- Bourdieu, Pierre (1991a): *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1991b [1971]): Genesis and Structure of the Religious Field. *Comparative Social Research* (13): 1–44.
- Bourdieu, Pierre (1991c): On the Possibility of a Field of World Sociology. In *Social Theory for a Changing Society*. Bourdieu, Pierre és Coleman, James S. (szerk.). New York: Russell Sage Foundation, 373–387.
- Bourdieu, Pierre és Wacquant, Loic (1992): *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre (1996 [1992]): *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Ford. Susan Emanuel. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1998a): Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához. In *A kultúra szociológiája*. Wessely Anna (szerk.). Budapest: Osiris-Láthatatlan Kollégium, 174–185.
- Bourdieu, Pierre (1998b): *On Television and Journalism*. London: Pluto. (magyarul Bourdieu, Pierre (2001): *Előadások a televízióról*. Ford. Erőss Gábor. Budapest: Osiris)
- Bourdieu, Pierre (2001): *Masculine Domination*. Stanford University Press.

- Bourdieu, Pierre (2003): Participant Objectification. Huxley-érem átvételekor tartott előadás. Royal Anthropological Institute, London, 2000. december 6. 281–294. DOI: 10.1111/1467-9655.00150
- Bourdieu, Pierre és Nice, Richard (2004): *Science of Science and Reflexivity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre (2010 [1979]): A habitus és az életstílusok tere. *Replika* (72): 49–94.
- Bourdieu, Pierre (2013): *A művészet szabályai: az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest: Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola
- Bottero, Wendy és Crossley, Nick (2011): Worlds, fields and networks: Becker, Bourdieu and the structures of social relations. *Cultural Sociology* 5(1): 99–119. DOI: 10.1177/1749975510389726
- Braggs, Rashida K. (2016): *Jazz Diasporas: Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris*. Berkeley CA: University of California Press. DOI: 10.1525/9780520279346.003.0007
- Brown, Julie (2000): Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music. In Hesmondhalgh, David és Born, Georgina (szerk.): *Western Music and Its Others: Difference, representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 119–143.
- Bryson, Bethany (1996): „Anything But Heavy Metal.” Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review* 61 (5): 884–899. DOI: 10.2307/2096459
- Budds, Michael J. szerk. (2002): *Jazz and the Germans. Essays on the Influence of „Hot” American Idioms on 20th Century German Music*. New York: Pendragon Press.
- Bukodi Erzsébet (2007): Social stratification and cultural consumption in Hungary: Book readership. *Poetics* 35(2–3): 112–131. DOI: 10.1016/j.poetic.2007.03.001
- Bukodi Erzsébet (2010): Social stratification and cultural participation in Hungary: a post-communist pattern of consumption? In *Social status and cultural consumption*. Chan, Tak Wing (szerk.). Oxford: University of Oxford. DOI:10.1093/esr/jcl016
- Chan, Tak Wing és Goldthorpe, John H. (2007): Social Stratification and Cultural Consumption: Music in England. *European Sociological Review* (23): 1–29. DOI:10.1093/esr/jcl016
- Cohen, Stanley (1972): *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Oxford: Martin Robertson. [Magyarul részlet: Ifjú szörnyetegek. A modok és a rockerek megteremtése. *Replika* (40): 49–65. Interneten: [http://replika.hu/system/files/archivum/replika\\_40-03\\_cohen.pdf](http://replika.hu/system/files/archivum/replika_40-03_cohen.pdf).]

- Cohen, Sara (1991): *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Danto, Arthur (1964): The Artworld. *The Journal of Philosophy* 61(19): 571–584.
- Davis, John S. (2012): *Historical Dictionary of Jazz*. Lanham: Scarecrow Press.
- DeBoise Sam (2016): Post-Bourdieuian Moments and Methods in Music Sociology: Toward a Critical, Practice-Based Approach. *Cultural Sociology* 10(2): 178–194. DOI: 10.1177/1749975516628309
- De la Fuente, Eduardo (2007): The “New Sociology of Art”: Putting Art back into Social Science Approaches to the Arts. *Cultural Sociology* 1(3): 409–425. DOI: 10.1177/1749975507084601
- De La Fuente, Eduardo (2010): The Artwork Made Me Do It: Introduction to the New Sociology of Art. *Thesis Eleven* 103(1): 3–9. DOI: 10.1177/0725513610381377
- DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CBO9780511489433
- DeNora, Tia (2004): Historical Perspectives in Music Sociology. *Poetics* (32): 211–21. DOI:10.1016/j.poetic.2004.05.003. 212.
- DeVeaux, Scott (1997): *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press
- DeVeaux, Scott (2017 [1991]): A jazzhagyomány konstruálása: a jazz historiográfiája. *Replika* (101–102): 13–40.
- Dregni, Michael (2004): *Django: The Life and Music of a Gypsy Legend*. New York: Oxford University Press.
- Durkheim, Émile (1978): *A társadalmi tények magyarázatához*. Budapest: Közgazdasági és jogi Könyvkiadó, 23–94.
- Elias, Norbert (1978): *What is Sociology?* London: Hutchinson of London, 51–70.
- Federmayer Éva (2017 [2011]): Millenniumi Budapest és ragtime: A faj, a nem és az osztály (rendiség) mintázatai a korai magyar jazzkorszakban. *Replika* (101–102): 41–65.
- Finkelstein, Sidney (1948): *Jazz. A People's Music*. New York: Citadel.
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gabbard, Krin szerk. (1995): *Jazz Among the Discourses*. Durham–London: Duke University Press.
- Gabbard, Krin (2002): The Word jazz. In *The Cambridge Companion to Jazz*. Mervyn Cooke és David Horn (szerk.). Cambridge: Cambridge University Press 1–6.

- Gans, Herbert J. (1974): Gans of Granovetter's Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology* (80)2: 524–527.
- Gáti Annamária (2010): Társadalmi háttér és mobilitás. In Diplomás Pályakövetés IV. – Frissdiplomások 2010. Garai et al. (szerk.). Bp: Educatio Társadalmi Szolgáltató Nonprofit Kft., 177–192.
- Geertz, Clifford (1976): Art as a Cultural System. *Comparative Literature* 91(6): 1473 – 1499.
- Gelder, Ken és Thornton, Sarah (1997): *The Subcultures Reader*. London: Routledge
- Glaser, Barney G. és Strauss, Anselm L. (1967): *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago, IL: Aldine Publishing Company.
- Glaser, Barney G. (1992): *Basics of Grounded Theory Analysis: Emergence vs Forcing*. Mill Valley, California: The Sociology Press.
- Gonda János (1965): *Jazz-Történet, elmélet, gyakorlat*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Gonda János (2004): *Jazzvilág*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Granovetter, Mark S. (1973): The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology* (78)6: 1360–1380.
- Grazian, David (2008): The Jazzman's True Academy. Ethnography, Artistic Work and the Chicago Blues Scene. *Ethnologie française, nouvelle serie* 38(1): 49–57. DOI: 10.3917/ethn.081.0049.
- Hadas Miklós (1992): Pegazus és Rosinante. Töredékes reflexiók Csepeli György és Wessely Anna írása kapcsán. *Replika* (1–2): 26–30.
- Hadas Miklós (1998): Bartók, a természettudós. *Replika* (33–34): 21–33.
- Hadas Miklós (2001): Pierre Bourdieu, egy totális szociológus. *Magyar Lettre Internationale* (40): 13–17.
- Hadas Miklós (2002): A libido academica narcizmusa. *Replika* (47–48): 175–193.
- Hadas Miklós (2009): *A maszkulinitás társadalmi konstrukciói és reprezentációi*. Nagydoktori értekezés.
- Hadas Miklós szerk. (2011): *Férfikutatások: TÁMOP online-szöveggyűjtemény*. Interneten: <http://tatk.elte.hu/file/hadas.pdf>
- Hadas Miklós (2015): Bourdieu esete az áramló folyóval és a parti sziklával: Kritikai adalékok a Férfiuralomhoz 17 év után. *Buksz* (27):1–2. 55–62.
- Hall, Stuart és Tony Jefferson (1975): *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge.



- Hanquinet, Laurie és Savage, Mike (2016): *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. NY: Routledge DOI: 10.4324/9780203740248.ch1
- Havadi Gergő (2011): Doktrinerizmus, privilégiumok és szankciók a zenei életben. In *Zenei Hálózatok*. Tófalvy Tamás et al. (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 129 – 158.
- Havadi Gergő (2017): A magyar jazzszubkultúra ethosza a '70-es és '80-as években: „a kulturális lázadás életstílusa”. *Replika* (101–102): 125–147.
- Havas Ádám (2017a): A szabadság dogmatizmusa és a dogmatizmus szabadsága: különbségtételek rendszere a mainstream-free jazz dichotómiában. *Replika* (101–102): 169–196.
- Havas Ádám (2017b): Book review: *The Inaudible Music* by Bruce Johnson. Foreword by Simon Frith. New South Wales: Currency Press 2000, 244. 1–6. Interneten: <https://static1.squarespace.com/static/58bf64e6c534a5e3ac61401d/t/5931499c197aea549df14f9a/1496402337710/HavasInaudibleMusicBOOKREVIEW.pdf>
- Havas Ádám (2018a): Book Review: *Made in Hungary: Studies in Popular Music*. Emília Barna és Tamás Tófalvy (szerk.). Routledge 2017. *A Journal of the International Association for Hungarian Studies and Balassi Institute*. 2018(02): 283–292. DOI: 10.1556/044.2017.32.1.12
- Havas Ádám (2018b): A kortárs jazz esztétikai és etnikai konstrukciói: „cigány jazz” és zenei habitus. *Szociológiai Szemle* (megjelenés alatt)
- Havas Ádám és Ser Ádám (2017): „Szegény rokonok” – A budapesti jazzszíntér konstrukciója. *Replika* (101–102): 147–168.
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The Meaning of Style*. London and New York: Routledge (magyarul: Hebdige, Dick (1995 [1979]): A stílus mint célzatos kommunikáció. *Replika* (17–18): 181–200.)
- Hennion, Antoine (2007): Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology. *Cultural Sociology* 1(1): 97–114. DOI: 10.1177/1749975507073923
- Hesmondhalgh, David (2005): Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies*. 8(1): 21 – 40. DOI: 10.1080/13676260500063652
- Hesmondhalgh, David (2006): Bourdieu, the Media, and Cultural Production. *Cultural sociology* 28(2): 211–231. DOI: 10.1177/0163443706061682
- Hilgers, Mathieu és Mangez, Eric (2014.): *Bourdieu's theory of social fields: Concepts and Applications*. London: Routledge
- Hodkinson, Paul (2005): Beavatottak és kívülállók. *Replika* (53): 145–164.
- Hoggart, Richard (1958): *The Uses of Literacy*. Harmondsworth: Penguin Books

- Jauss, Hans R. (1982): *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans: Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Jávorszky Béla Sz. (2014): *A magyar jazz története*. Budapest: Kossuth
- Johnson, Randal (1993): Editor's Introduction. In *The Field of Cultural Production*. Pierre, Bourdieu (1993). New York: Columbia University Press.
- Johnson, Bruce (2000): *The Inaudible Music: Jazz, Gender and Australian Modernity*. Sydney: Currency Press
- Johnson, Bruce (2002a): The Jazz Diaspora. In *The Cambridge Companion to Jazz*. Cooke, Mervyn (szerk.). NY: Cambridge University Press, 33–54.
- Jonhson, Bruce (2002b): Jazz as Cultural Practice. In *The Cambridge Companion to Jazz*. Cooke, Mervyn (szerk.). NY: Cambridge University Press, 96–113.
- Johnson, Whitney (2015): Weird Music: Tension and Reconciliation in Cultural-Economic Knowledge. *Cultural Sociology* (11):1 1–16. DOI: 10.1177/1749975516651287
- Jorgensen, Danny L. (1989): Participant Observation: A Methodology for Human Studies. *Applied Social Methods Series Vol. 15*. Newbury Park CA: Sage
- Kacsuk Zoltán (2005): Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. *Replika* (53): 91–110.
- Kacsuk Zoltán (2015): *From geek to otaku culture and back again. The role of subcultural clusters in the international dissemination of anime-manga culture as seen through Hungarian producers*. Graduate School of Manga, Kyoto Seika University. PhD-értekezés.
- Kahn-Harris, Keith (2007): *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Kerekes György és Pallai Péter (2015): *A jazz évszázada*. Fidelio Media Kft.
- King, Nigel (1994): The Qualitative Research Interview. In *Qualitative methods in organizational research*. Cassell, Catherine és Symon, Gillian (szerk.). London: Sage, 14–25.
- Kirschbaum, Charles (2007): Careers in the Right Beat: US Jazz Musicians: Typical and Non-Typical Trajectories. *Career Development International* 12(2): 187–201. DOI:10.1108/13620430710733659
- Kovai Cecilia (2015): *A cigány-magyar különbségtétel és a rokonság*. Pécsi Tudományegyetem Kultúratudományi Doktori Program. PhD-értekezés.
- Kovai Cecilia (2017): Kemény István munkáinak hatása a magyarországi szociológiai cigánykutatókat egy antropológus nézőpontjából. *Replika* (104): 23–30.

- Kovalcsik Katalin (2006): *A „cigány nótától” az „autentikus cigányzenéig”*. PhD-értekezés.  
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
- Könczei Csongor (2011): *A kalotaszegi cigányzenészek társadalmi és kulturális hálózatáról*.  
Kriza könyvek 36.
- Kucsera Csaba (2008): Megalapozott elmélet: egy módszertan fejlődéstörténete.  
*Szociológiai Szemle* 2008/3 92–108.
- Ladányi János és Szelényi, Iván (2005): Van-e értelme az underclass kategória  
használatának? In *Szociális és etnikai konfliktusok. Tanulmányok a piaczgazdasági  
átmenet időszakából (1987–2005)*. Ladányi János (szerk.). Budapest: Új Mandátum  
Könyvkiadó, 470–476.
- Ladányi János (2004): *A kirekesztettség változó formái*. Budapest: Napvilág.
- Lamont, Michele (1992): *Money, Morals, and Manners: The Culture of the French and the  
American Upper-Middle Class*. Chicago: University of Chicago Press
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*.  
Oxford: Oxford University Press.
- Lopes, Paul (2000): Pierre Bourdieu’s Fields of Cultural Production: A Case Study of  
Modern Jazz. In *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*. Brown, Nicholas és Szeman  
Imre (szerk.). Oxford: Roman and Littlefield.
- Lopes, Paul (2002): *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maanen, Hans (2009): *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic  
Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Macdonald, Raymond és Graeme Wilson (2005): Musical Identities of Professional Jazz  
Musicians. A Focus Group Investigation. *Psychology of Music* 33(4): 395–417. DOI:  
10.1177/0305735605056151
- Malecz Attila (1981): *A jazz Magyarországon*. Budapest: TK.
- Malecz Attila (1987): *Zenei ízlés Magyarországon*. Budapest: TK.
- Marshall, Lee (2011): The sociology of popular music, interdisciplinarity and aesthetic  
autonomy. *The British Journal of Sociology* 62(1): 154–174. DOI: 10.1111/j.1468-  
4446.2010.01353.x
- Márquez, Gabriel G. (2017): *Száz év magány*. Budapest: Magvető
- McIntyre, Morris H. (2001): *How to Develop Audiences for Jazz*. (Kutatási jelentés az Arts  
Council of England finanszírozásával létrejött kutatásról)
- McKay, George (2005): *Circular Breathing. The Cultural Politics of Jazz in Britain*.  
Durham, NC: Duke University Press.

- Nicholson, Stuart (2005): *Is Jazz Dead? Or Has It Moved to a New Address*. New York: Routledge.
- Nightingale, Virginia (2008): Chapter 6: Why Observing Matters. In *Research Methods for Cultural Studies*. Pickering, Michael (szerk.). Edinburgh: Edinburgh University Press. 105–125.
- Nylander, Erik (2014): Mastering the Jazz Standard: Sayings and Doings of Artistic Valuation. *American Journal of Cultural Sociology* 2(1): 66–96. DOI: 10.1057/ajcs.2013.13
- Panofsky, Erwin (1986): *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*. Budapest: Corvina
- Peretti, Burton W. (1993): The Jazz Studies Renaissance. *American Studies* 34(1): 139–149.
- Pernye András (1964): *A jazz*. Budapest: Gondolat.
- Perrenoud, Marc (2007): *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Párizs: La Découverte
- Peterson, Richard A. (1967): Market and Moralists Censors of a Rising Art Form: Jazz. *Arts in Society* (4): 253—64.
- Peterson, Richard A. (2005): Problems in comparative research: The example of omnivorousness. *Poetics* (33): 257–282. DOI:10.1016/j.poetic.2005.10.002
- Peterson, Richard A. és Simkus, Albert (1992): How musical tastes mark occupational status groups. In *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality*. Lamont, Michéle és M. Fournier (szerk.). Chicago: University of Chicago Press, 152–186.
- Peterson Richard A. és Kern Roger M. (1996): Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore. *American Sociological Review* 61(5): 900–907.
- Pfadenhauer, Michaela (2005): Ethnography of Scenes. Towards a Sociological Life-world Analysis of (Post-traditional) Community-building. *Qualitative Social Research* (6):3 23–69. DOI: 10.17169/fqs-6.3.23
- Pickering, Michael szerk. (2008): *Research Methods for Cultural Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pinheiro, Diogo L. és Timothy J. Dowd (2013): The Ties among the Notes. The Social Capital of Jazz Musicians in Three Metro Areas. *Work and Occupations* 40(4): 431–464. DOI: 10.1177/0730888413504099
- Platt, Jennifer (1983): The development of the “participant observation” method in sociology: Origin myth and history, *History of the Behavioral Sciences* 19 (14): 379–393. DOI: 10.1002/1520-6696

- Pozsár Máté (2016a): *Jazzelmélet*. Budapest: Binder Music Factory
- Prior, Nick (2008): Putting a Glitch in the Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music. *Cultural Sociology* 2(3): 301–319. DOI: 10.1177/1749975508095614
- Prior, Nick (2011): Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond. *Cultural Sociology* 5(1): 121–138. DOI: 10.1177/1749975510389723
- Prior, Nick (2013): Bourdieu and the Sociology of Music Consumption: A Critical Assessment of Recent Developments. *Sociology Compass* 7(3): 181–193. DOI: 10.1111/soc4.12020
- Prior, Nick et al. (2017): Editorial Statement: Tracing, Making and Locating Cultural Sociology. *Cultural Sociology* 11(1): 3–10. DOI: 10.1177/1749975516687486
- Ráduly Mihály és Bognár Bulcsu (2016): „Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.” Szabados György életművéről Ráduly Mihály beszélget Bognár Bulcsuval. *Replika* (99): 7–17.
- Rechniewski, Peter (2008): The Permanent Underground. Australian Contemporary Jazz in the New Millennium. Platform Papers. *Quarterly Essays on the Performing Arts* (16): 1–59.
- Regev, Motti (2013): *Pop-Rock: Aesthetic Cosmopolitanism and Late Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Retkes Attila (2012): A modern magyar jazz születése és fogadtatása (1962–1964). (Előadás szerkesztett változata, elhangzott 2012. november 29-én.)
- Rimmer, Mark (2012): Beyond Omnivores and Univores: The Promise of a Concept of Musical Habitus. *Cultural Sociology* 6(3): 299–318.
- Ritchie, Jane és Lewis, Jane szerk. (2003): *Qualitative Research Practice: A Guide for Social Science Students and Researchers*. London: Sage Publications
- Ritzer, George (2010): *Sociological Theory*. 8th ed. McGraw-Hill: New York.
- Ritzer, George és Smart, Barry (2003): *Handbook of Social Theory*. Sage: London
- Sallaz, Jeffrey és Zavisca, Jane (2007): Bourdieu in American Sociology, 1980–2004. *Annual Review of Sociology* 33(1): 21–41.
- Santoro, Marco (2008): Culture As (And After) Production. *Cultural Sociology* 2(1): 7–31. DOI: <https://doi.org/10.1177/1749975507086273>
- Santoro, Marco (2013): Putting Circuits into Fields, or How Italian Canzone Gained the Status of ‘Art’ in the Music Market. *Eur. Soc.* 15(2): 229–245. DOI: 10.1080/14616696.2013.767928

- Savage, Mike és Silva, Elizabeth B. (2013): Field Analysis in Cultural Sociology. *Cultural Sociology* 7(2): 111–126. DOI: 10.1177/1749975512473992
- Sági Matild (2010): Kulturális szegmentáció: „mindenevők”, „válogatósak”, „egysíkúak” és „nélkülözők”? Az „omnivore-univore” modell alkalmazhatósága Magyarországon. In *Társadalmi Riport 2010*. Kolosi Tamás és Tóth István György (szerk.). Budapest: TÁRKI: 288 – 311.
- Schneider, David E. (2006): *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley: University of California Press
- Shanks, Barry (1988): Transgressing the Boundaries of a Rock 'N' Roll Community. (Konferencia-előadás, First Joint Conference of IASPM-Canada and IASPM USA, Yale University, 1988. október 1.)
- Simon Géza G. (1990): *A magyar jazz 1945–1990*. Történeti vázlat. Budapest – Pécs: Jazzbarátok kiskönyvtára 2.
- Simon Géza G. (1999): *Magyar jazztörténet*. Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság.
- Somlai Péter (2001): Egyetemesség és heterogenitás (Gondolatok a szociológiáról – Némedi Dénes és Saád József írásai kapcsán). *Szociológiai Szemle* (2001):1 76–84.
- Straw, Will (1991): Systems of Articulation Logics of Change. Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 5(3): 368–388. DOI: 10.1080/09502389100490311
- Straw, Will (1997): Sizing Up Record Collections: Gender and Connoisseurship in Rock Culture. In *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Whiteley, Sheila (szerk.). London és New York, NY: Routledge, 3–16.
- Szabó Réka (2014): *Kortárs magyar jazz. Egy kulturális színtér feltérképezése a résztvevők tekintetével*. (MA-szakdolgozat.) Budapest: BME TK.
- Szabó Réka (2017): *Kortárs magyar jazz. Egy kulturális színtér feltérképezése a résztvevők tekintetével*. In *Made in Hungary: Studies in Popular Music*. Barna Emília és Tófalvy Tamás (szerk.). New York: Routledge
- Szelényi Iván (2016 [2015]): A szociológia hármassága. Ford. Éber Márk Áron. *Socio.hu Társadalomtudományi Szemle* 2016(1): 118–126. Interneten: [http://socio.hu/uploads/files/2016\\_1/szelenyi.pdf](http://socio.hu/uploads/files/2016_1/szelenyi.pdf) (letöltve: 2018. május 1.)
- Szemere Anna (2001): *Up from the Underground. The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. University Park: Pennsylvania State University Press.

- Szeverényi Erzsébet (1980): A Dália. Magyar jazz 1962–1964. In *Zenetudományi Dolgozatok*. Berlász Melinda és Domokos Mária (szerk.). Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 335–344.
- Szigeti Péter (2015): Jegyzőkönyv. In *Szabados György: Írások III.* Boda László és Fülöp Péter (szerk.). Szombathely: B.K.L. Kiadó. 7–26.
- Thompson, John B. (1991): Editor's Introduction. In *Bourdieu, Pierre (1991) Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, 1–32.
- Thornton, Sarah (1995): *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. London: Wesleyan University.
- Toynbee, Jason et al. szerk. (2014): *Black British Jazz. Routes, Ownership and Performance*. Farnham: Ashgate.
- Turi Gábor (1983): *Azt mondom: Jazz*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Umney, Charles és Kretsos, Lefteris (2013): Creative Labour and Collective Interaction. The Working Lives of Young Jazz Musicians in London. *Work Employment & Society* 28(4): 571–588. DOI: 10.1177/0950017013491452
- Umney, Charles és Lefteris Kretsos (2015): „That's the Experience”: Passion, Work Precarity, and Life Transitions Among London Jazz Musicians. *Work Employment & Society* 42(3): 313–334. DOI: 10.1177/0730888415573634
- Van Venrooij, Alex és Schmutz, Vaughn (2010): The Evaluation of Popular Music in the United States, Germany and the Netherlands: A Comparison of the Use of High art and Popular Aesthetic Criteria. *Cultural Sociology* 4(3): 395–421. DOI: 10.1177/1749975510385444
- Varriale, Simone (2014): *Cosmopolitan Expertise. Music, Media and Cultural Identities in Italy*. PhD-értekezés. Warwick: University of Warwick Department of Sociology
- Varriale, Simone (2015): Cultural Production and the Morality of Markets: Popular Music Critics and the Conversion of Economic Power into Symbolic Capital. *Poetics* (51): 1–16.
- Varriale, Simone (2016): Beyond Distinction: Theorising Cultural Evaluation as a Social Encounter. *Cultural Sociology* 10(2): 160–177. DOI: 10.1177/1749975515596447
- Veenstra, Gerry (2010): Culture and Class in Canada. *Canadian Journal of Sociology/Cahiers canadiens de sociologie* 35(1): 83–111.
- Vicsek Lilla (2006): *Fókuszcsoport*. Budapest: Osiris Kiadó
- Von Eschen, Penny M. (2004): *Satchmo Blows Up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.

- Weinstein, Deena (2000): *Heavy Metal. The Music and its Culture*. Boston: Da Capo
- Wessely Anna (2003): Előszó. In *A kultúra szociológiája*. Wessely Anna (szerk.). Budapest: Osiris
- Wessely Anna (2005): Szocioanalízisben. *Buksz* 2005 Ősz: 220–230.
- Wessely Anna (2012): A művészetszociológia – „Kinek nem kell és miért?” *Kultúra és közösség* 3(1–2): 65–72.
- White, Hayden (1973): *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. [Magyarul részletek: A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája. In uő *A történelem terhe*. Budapest: Osiris, 1997, 251–278.]
- Zipernovszky Kornél (2015): Az európai jazz kialakulása és néhány jellegzetes előadója. In *A jazz évszázada*. Kerekes György, Pallai Péter és Zipernovszky Kornél (szerk.). Budapest: Fidelio, 485–517.
- Zipernovszky Kornél (2017): „Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni.” A cigány zenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát. *Replika* (101–102): 67–87.
- Zipernovszky Kornél és Havas Ádám (2017): Lectori salutem! *Replika* (101–102): 7–12.

## Újságcikkek

- Binder Károly (2011): Mélyebbre a gyökerekhez. *Népszabadság*. 2001. 08. 19. csütörtök
- Csont András (2008): Egy őszinte őszvér: A magyar blues. *Revizor* 2008. 08. 08. Interneten: [http://revizoronline.com/hu/cikk/674/dresch-mihaly-quartet-argyelus-bmc-records/?search=1&txt\\_src=dresch](http://revizoronline.com/hu/cikk/674/dresch-mihaly-quartet-argyelus-bmc-records/?search=1&txt_src=dresch) (letöltve: 2017. február 6.).
- Maloschik Róbert (2002): Interjú Oláh Kálmán 32. születésnapja alkalmából. *Roma Község – Cigány Klub*. Interneten: <http://romaklub.network.hu/blog/roma-kozosseg-cigany-klub-hirei/olah-kalman-klasszikus-zongorista-zeneszerzo-kedvenc-zeneszerzoje-bartok-nyomdokain> (letöltve: 2017.02.06.)
- Maloschik Róbert (2016): Exkluzív interjú a 60 éves Grencsó Istvánnal. *Jazzma.hu* 2016.05.09. Interneten: <http://www.jazzma.hu/hirek/2016/05/09/exkluziv-interju-a-60-eves-grencso-istvannal> (letöltve: 2017.01.19.)
- Ollion, Etienne (2015). Death is not the end: The rise and rise of Pierre Bourdieu in US sociology. *OUPblog*. 2015.07.31. Interneten: <http://blog.oup.com/2015/07/pierre-bourdieu-us-sociology/> (letöltve: 2015.09.26.)



- Pozsár Máté (2016b): Mesterek és tanítványok – Interjú Pozsár Mátéval. *Szintzenesz.reblog.hu*. Interneten: <http://szintzenesz.reblog.hu/mesterek-es-tanitvanyok> (letöltve: 2016.12.28.)
- Ratliff, Ben (2018): Cecil Taylor, Pianist Who Defied Jazz Orthodoxy, Is Dead at 89. *The New York Times*. 2018.04.06. Interneten: <https://www.nytimes.com/2018/04/06/obituaries/cecil-taylor-dead.html> (letöltve: 2018.04.18.)
- Ráduly Mihály (2015a): Derengés dupla CS és Adyton jazz tábor: Ráduly Mihály beszélget Grensó Istvánnal, Benkő Róberttel és Molnár Csabával. *Jazzma.hu*. 2015. május 18. Interneten: <http://www.jazzma.hu/hirek/2015/05/31/derenges-dupla-cd-es-adyton-jazz-tabor> (letöltve: 2016.12.28.)
- Ráduly Mihály (2015b): Hogyan látták Lakatos Pecek Gézát a régi játszótársak. *Jazzma.hu*. 2015. március 11. Interneten: <https://www.jazzma.hu/hirek/2015/03/11/hogyan-lattak-lakatos-pecek-gezat-a-regi-jatszotarsak> (letöltve: 2018. január 24.)
- Ifj. Szakcsi Lakatos Béla (2015): "A jazznek szüksége van a népszerűsítésre" *Fidelio*. 2015.04.30. Interneten: [https://fidelio.hu/jazz-world/2015/04/30/ifj\\_szakcsi\\_lakatos\\_bela\\_a\\_jazznek\\_szuksege\\_van\\_a\\_nepszerusitesre/](https://fidelio.hu/jazz-world/2015/04/30/ifj_szakcsi_lakatos_bela_a_jazznek_szuksege_van_a_nepszerusitesre/) (letöltve: 2018.01.24.)
- Szakcsi Lakatos Béla (1981): Hadas Miklós interjúja Szakcsi Lakatos Bélával. *Vigilia* Október: 703–710.
- Szakcsi Lakatos Béla (2013): „Isten az én menedzserem”. *Gramofon Ősz*: 55–58.
- Szakcsi Lakatos Béla (2016a): Beszélgetés Szakcsi Lakatos Bélával zenéről, hitről, halhatatlanságról. *Hetek* (XX/04)
- Szakcsi Lakatos Béla (2016b): „Az előadó művészetben energia és szellem van” – Interjú Szakcsi Lakatos Bélával. *Nullahategy* (December 08.)
- Truong, Nicolas és Weill Nicolas (2012): A decade after his death, French sociologist Pierre Bourdieu stands tall. *The Guardian*. 2012. 02. 21. Interneten: <http://www.theguardian.com/world/2012/feb/21/pierre-bourdieu-philosophy-most-quoted> (letöltve: 2015.09.26.)
- Turi Gábor (1999): Különösnek tartom (I’m just kiddin’, you know!), hogy nevem mégcsak említésre sem került... *Napi Magyarország*. 1999. 07. 21. Interneten: <http://www.jazzma.hu/hirek/2015/07/13/szabados-gyorgy-es-kora> (letöltve: 2016.12.28.)

## **Diszkográfia**

Coleman, Ornette (1959): *The Shape of Jazz to come*. Atlantic Records

Coleman, Ornette (1961): *Free Jazz*. Atlantic Records

Coltrane, John (1960): *Giant Steps*. Atlantic Records.

Dés László – Balázs Elemér Quartet – Voces4 Ensemble (2005): *Contemporary Gregorian*  
Sony Music.

Egri János (1998): *Moods*. Infoimpress

Gadó Gábor (2008): *Byzantium*. BMC Records

Grencsó István (2014): *Síkvidék*. BMC Records

Parker, Charlie (1990 [1945-54]): Anthropology. *Bird: The Complete Charlie Parker on*  
*Verve*. Verve

Schlippenbach, Alexander von (2005): *Monk's Casino*. Intakt Records

Szabados György (1964): *B-A-C-H élmények*. Modern Jazz Anthology 64. Qualiton

## **Videók**

Csepregi Gyula (2009): JazzBeszéd Egri Jánossal. Miskolc 2009.10.14. Interneten:  
[https://www.youtube.com/watch?v=d1ex\\_BILUwQ](https://www.youtube.com/watch?v=d1ex_BILUwQ)

Ferenczi Gábor (1994): Mi hárman, a család és a jazz. Dokumentumfilm a Trio Midnight  
zenekarról. Interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=I0uynSPE1Yg> (letöltve:  
2017. február 6.).

## A szerző publikációs listája

### Folyóiratcikkek

- Havas Ádám (2018): The Logic of Distinctions in the Hungarian Jazz Field: A Case Study of Hungarian Jazz. *Cultural Sociology*. (revise and resubmit)
- Havas Ádám (2018): A kortárs jazz esztétikai és etnikai konstrukciói: „cigány jazz” és zenei habitus. *Szociológiai Szemle* (megjelenés alatt)
- Havas Ádám (2017): A szabadság dogmatizmusa és a dogmatizmus szabadsága: különbségtételek rendszere a mainstream-free jazz dichotómiában. *Replika* (101–102): 169–196.
- Havas Ádám és Ser Ádám (2017): „Szegény rokonok” – A budapesti jazzszíntér konstrukciója. *Replika* (101–102): 147–168.
- Zipernovszky Kornél és Havas Ádám (2017): Lectori salutem! *Replika* (101–102): 7–12.
- Havas Ádám (2015): A Thália Társaság tagjainak társadalmi beágyazottsága. *Színháztudományi Szemle* (43). Országos Színháztudományi Múzeum és Intézet. Budapest. Interneten: [http://szinhaziintezet.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=223&catid=](http://szinhaziintezet.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=223&catid=)

### Recenziók

- Havas Ádám (2018): Book Review: Made in Hungary - Studies in Popular Music. Emília Barna – Tamás Tófalvy (szerk.). Routledge 2017. *A Journal of the International Association for Hungarian Studies and Balassi Institute*. 2018(02): 283–292. DOI: 10.1556/044.2017.32.1.12
- Havas Ádám et al. (2017): Book Review: Theorizing in Social Science: The Context of Discovery by Richard Swedberg. Stanford University Press 2014. *Corvinus Journal of Sociology and Social Policy*. 8(1): 153–156. DOI: 10.14267/CJSSP.2017.01.12
- Havas Ádám (2017): Book review: The Inaudible Music by Bruce Johnson. Foreword by Simon Frith. New South Wales: Currency Press 2000. Interneten: <https://static1.squarespace.com/static/58bf64e6c534a5e3ac61401d/t/5931499c197aea549df14f9a/1496402337710/HavasInaudibleMusicBOOKREVIEW.pdf>
- Havas Ádám (2011): Recenzió – Génektől a társadalomig: A koragyermekkori fejlődés színterei I. rész. *CSAGYI* 2011(10). Budapest Interneten:

<http://www.csagyi.hu/hirek/item/239-recenzio-genektol-a-tarsadalomig-a-koragyermekkor-fejlodes-szinterei-iresz>

Havas Ádám (2011): Recenzió - Génektől a társadalomig: A koragyermekkor fejlődés szinterei II. rész. CSAGYI 2011(10). Budapest link: <http://www.csagyi.hu/hirek/item/284-recenzio-genektol-a-tarsadalomig-a-koragyermekkor-fejlodes-szinterei-iiresz>

### Konferencia előadások

Havas Ádám és Ser Ádám (2016): „Szegény rokonok” – A budapesti jazz színtér konstrukciója. In XII. PEME PhD Konferencia. Koncz István és Szova Ilona (szerk.). Budapest: PEME. 111–123. ISBN: 978-963-89915-7-7 Interneten: <http://www.peme.hu/userfiles/Konferencia%20PEME%20XII.pdf>

Havas Ádám (2016): Az irodalmi mező szerkezete az 1830-as évek egy „pörének” tükrében. In XII. PEME PhD Konferencia (szerk.). Koncz István és Szova Ilona (szerk.). Budapest: PEME. 78–88. ISBN: 978-963-89915-7-7 Interneten: <http://www.peme.hu/userfiles/Konferencia%20PEME%20XII.pdf>

Havas Ádám (2014): Nemzeti Színház koncepciók kultúrpolitikai reprezentációja és diszkurzív konstrukciói. In „Hiteles(ebb) tudományos prezentációk” VIII. Ph.D.-konferencia előadásai I. kötet, (szerk.). Koncz István és Szova Ilona (szerk.). Budapest: PEME 27–33. ISBN: 978-963-89915-1-5 Interneten: <http://www.peme.hu/userfiles/Interdiszciplina%20Iris%20-%20Psichologia%20-%20Alkalmazott%20Tanulmanyok.pdf>

### Egyéb

#### Kéziratok

Havas Ádám (2018): Aesthetic and Ethnic Constructions of the Hungarian Jazz Diaspora: ‘Gypsy Jazz’ and Musical Habitus. *Poetics*

Hava Ádám (2018): Az irodalmi mező genezise és struktúrája a reformkorban. A születési arisztokrácia és pénz trónfosztása. *Korall*

### *Tudományismertetés*

Havas Ádám (2017): Budapest Jazz Club (BJC) programfüzet tudományismertető írások 2017 január-február 17. Internetem: <https://www.bjc.hu/pic/programcard/2017-january.pdf>

Havas Ádám (2017): Budapest Jazz Club (BJC) programfüzet tudományismertető írások 2017 március/április 17. Interneten: <https://www.bjc.hu/pic/programcard/2017-march.pdf>

Havas Ádám (2017): Budapest Jazz Club (BJC) programfüzet tudományismertető írások 2017 május/június 18. Interneten: <https://www.bjc.hu/pic/programcard/2017-may.pdf>

### *Interjú*

Havas Ádám (2017): „Bőven lenne dolga az államnak jazz-ügyekben” – interjú Havas Ádámmal, a Replika jazztanulmányi számának társszerkesztőjével a *Corvinus Kioksz* májusi számában Interneten: <http://www.lib.uni-corvinus.hu/content/corvinuskioszk/jazz-ugyek>

## MELLÉKLETEK

### 1. Melléklet

#### Interjúvázlat

#### I. Általános szekció: „Bemelegítő” kérdések, általános információk a zenésről, zenésznarratíva, bizalmi légkör megteremtése, nemzetközi és magyar zenei referenciák kérdése

1. Hogyan kezdtél el zenélni? (intézmények, tanárok, zenei áramlatok, referenciák)
2. Hány évesen kezdtél el zenélni?
3. Először (jazz) koncertekre jártál, vagy zenélni kezdtél el előbb?
4. Mely bandákat, zenészeket kedveled/kedvelted? Mik voltak a fő zenei hatásik? Miért? Kik a jazz-zenei példaképeid/ meghatározó alakok?

Trombitás:

Szaxofonos:

Gitáros:

Nagybőgő:

Zongorista:

Basszusgitár:

Dob:

Pozan:

Egyéb hangszer (perkusszió, vibrafon, orgona stb.):

#### 5. Milyen hangszeren játszol?

6. Szeretnél járni konziba/jazztanszakra? Mesélj a (zenei)iskoláról (tanárok, együttesek, hatások stb.)!

6.1. Kikkel zenéltél/barátkoztál a konzi/Zeneakadémia alatt (ha járt)?

7. Vannak tanárok akiket kifejezetten hatással voltak rád? Miért?

8. Szerinted felkészíti a konzi/Zak/egyéb intézményes oktatás stb. a jazz-zenész karrier?

8.1. Min kellene változtatni? (finanszírozás, oktatás stb.)

9. Hogyan látod a Jazztanszak és Klasszikus tanszak(ok) közti viszonyt?

10. Jelenleg van kereső tevékenységed (haknik, koncertek, színház, szervezés, egyéb ill. ezek kombinációja esetén hol vannak a hangsúlyok, időstruktúra stb.)?

## **II. Csoportok, együttesek, közönség, koncertek, jam session**

11. Van jelenleg együttesed/együtteseid? Mióta játszol ezekben a bandákban és kikkel (ha játszik)?

11.1. Hány együttesben voltál eddig?

11.2. Van kedvenced, ha igen, miért?

12. Hogyan írnád le a jazz-koncertek közönségét (szociodemográfiai jellemzők percepciója és ízlése)?

12.1. Megkülönböztethetők különböző csoportok a közönségben belül (nem osztály, stílus, sznobok, jazz-zenészek, más művészek, értelmiségiek stb.)?

12.2. Elégedett vagy a közönséggel? Miért? (térj ki a helyekre, klubokra!)

13. Jársz jazz koncertekre? Milyen koncertekre? Miért/miért nem? (az egyik indikátora annak, hogy a zenész mennyire látja át a szcénát)

14. Jársz/jártál jam session-re?

14.1 Miért?

14.2 Milyen a hangulatuk?

14.2. Mesélj sztorikat ha vannak, ami alátámasztják a mondandód!

14.4 Demokratikusnak tartod? Mindenki játszhat? Vannak csoportok/zenészek akik kisajátítják a sessionöket? Miben nyilvánul ez meg?

14.5. Van köze a jam session-nek egyfajta hierarchia létrehozásában, vagy pusztán szórakozásról szól?

14.6 Kikkel játszol/játszottál és miért? Kikkel nem?

**III. Szimbolikus és gazdasági rétegződésel kapcsolatos kérdések:  
megkülönböztetések, oppozíciók, diszpozíciók, csoportok közti viszonyok stb.**

15. Van-e kapcsolat megbecsültség és hangszer közt? Mik a népszerű hangszerek, miért?

16. Szerinted rétegzene/szubkultúra a jazz (vagy nem foglalkoztat a kérdés)?

17. Hogyan definiálnád a jazzt (technikai és esztétikai jellemzők)?

17.1. Egyetértesz azzal a definícióval, hogy a jazzt a (1) szvinges ritmus, (2) sztenderdek ismerete és (3) jazzes játékmód "frazír" határozza meg? Miért?

17.2. Mitől lesz valaki "jó" jazz-zenész?

18. Szerinted vannak különbségek jazz-zenészek közt származás, generáció társadalmi háttér, nem alapján (egyes szempontok szt. mesélj történeteket)?

18.1. Generáció, osztály stb.:

18.2. Etnikai/vallási csoportok:

18.3. Nem alapján (nők milyen hangszeren leginkább, miért van kevés női hangszeres?)

18.4. Fontos a Lisztre/konziba járni, hogy elismerjenek? Miben látod a szerepét?

18.5. Autodidakta VS "iskolás" zenész

19. Milyen stílusokat, trendeket különböztetsz meg a Magyar jazzen belül? Mndj neveket, együtteseket stb. *(itt is rákérdezek konkrét előadókra, ha kell provokatív kérdéseket is felteszek korábbi interjúk alapján névtelenül, hogy az ízlését/véleményét megtudjam)*

20. Ki sikeres? Milyen stílust játszanak a sikeres zenészek, miért?

21. Mit szeret a közönség?

22. Van a jazzen belül egy elit réteg akit mindenki tisztel? Kik ők és miért?

23. Van olyan kör, közeg, csoport, zenész akit "nem szeretnek", akitől távolságot tartanak/nem szeretnek játszani?

24. Mit gondolsz, milyen stratégiát követve válhatsz elismert jazz-zenésszé (oktatás, barátok, kapcsolatok, pénz, szerencse, kapcsolatok, család, tehetség stb.)?

24.1. Milyen arányban élnek meg itthon a zenéből?

24.2. Kik és milyen zenét játszanak?

24.3. Te megélsz a zenélésből?



25. Fontosnak tartod más társművészetek ismeretét? *(arra kérdezek ré szerintük mennyire műveltek a jazz-zenészek és ennek van-e valami jelentősége)*

26. Tapasztalsz feszültségeket a zenélés/koncertek/haknik színvonala és saját elvárásaid között? (itt a piac és a “tisztá művészeti” tétek közti kapcsolat érdekel)

26.1. Kell kompromisszumokat hoznod? Miket?

27. Hogyan írnád le a saját zenédet amit játszol, illetve amit legszívesebben játszánál?

28. Mennyire látod zártnak, zárkózottnak a közeget?

28.1. Vannak klikkek? Kik között? Mi benne a saját szereped?

29. Vannak stílusok melyeket kifejezetten nem szeretsz? Miért *(itt is külön rákérdezek előadókra, azért nem a kérdés elejére tettem mert akkor még kevésbé alakul ki a bizalom a kérdező és az interjúalany közt)*

30. Mi népszerű manapság?

31. Vannak átjárások a csoportok, stílusok és/vagy “klikkek” közt?*(milyen együttműködések vannak egyéb művészekkel vagy művészeti ágakkal és hogy mi a jelentőségük ha van)*

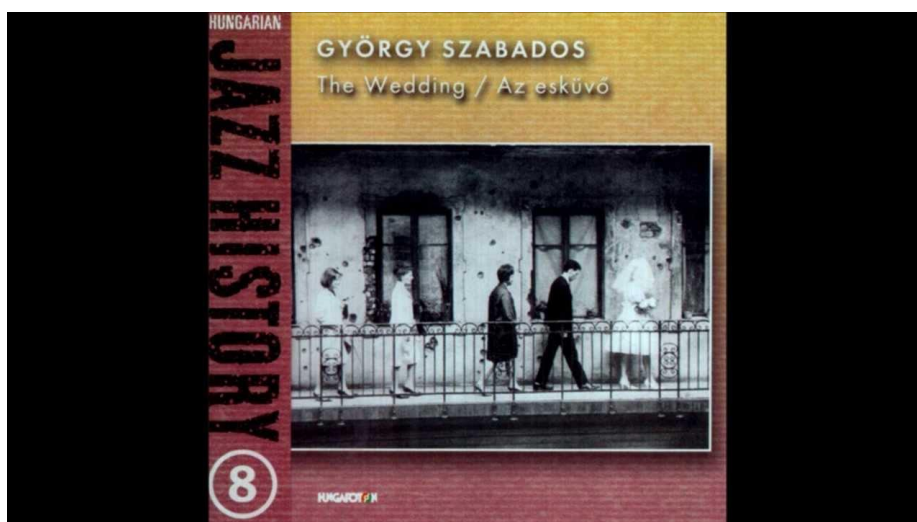
32. Vannak kifejezetten konfliktusok zenészek közt? Mesélj történetet ha van!

33. Hogyan látod a magyar jazz jövőjét? Min kéne változtatni?

2. **Melléklet:** Fejes László (1965) „Esküvő”. Az 1965-ös Worldpress sajtófotó pályázat győztes képe. A kép nem lehetett az azonos című '75-ös Szabados album borítója, a 2002-es kiadáson már a Fejes-kép szerepel (3. melléklet)



3. **Melléklet:** Szabados György „Esküvő” c. lemeze Fejes képével a borítón



**4. Melléklet:** Egri János „Moods” c. lemezének belső borítója, mely jazz-zenész fiát, ifj. Egri Jánost és lányát ábrázolja

