

## A DZSESSZ

Már maga a kérdés, mi a dzsessz, mintha csúfot űzne az egyértelmű meghatározásra törekvő válaszból. Valamint a műfaj eredete is ott dereng csak, szétfolyóan, a közelmúlt kódében, mibenléte ugyanígy: a jelen kétértelmű használatában. Hogy nagy vonalakban tájékozódjunk, azt mondhatnánk, körülbelül a háború utáni, direkt célokat kiszolgáló vagy éppen enyhén stilizált tánczenéről van szó, melyet a korábitól kifejezetten eltérő, de mind ez ideig nagyon fogyatékosan meghatározott jellegű modernség különböztet meg. Ezt a vonását leginkább talán az a sok – és helyileg nagyon eltérő színezetű – ellenállás érzékelteti, mellyel a dzsessz lépten-nyomon szembetalálja magát, s mely oly végtelenen ellentétes fogalmak körül kristályosodik ki, mint „lélektelenül mechanikus” vagy „féktelenül dekadens”. Zeneileg ez a „modernség” lényegében a hangzás és a ritmus elemeire vonatkozik, és alapjaiban nem szakít a hagyományos tánczene harmonikus-melodikus konvenciójával. Ritmikai elve a szinkópa. Ez eredeti formáján kívül – ahogy azt a dzsessz előfutára, a *cake walk* használ-

ja még, – számos módosult változatban jelenik meg, melyeken ugyanakkor mindig jól áttetszik az eredeti forma. A leggyakrabban előforduló modifikációk: a hangsúlyos ütemrészek elcsúsztatása kihagyással (*charleston*) vagy átkötéssel (*ragtime*); a szinleges ütem, például egy négynegyedes ütem  $3 + 3 + 2$  nyolcadként való kezelése, amikor a hangsúly mindig az alapritmusból „szinleges ütemként” kiemelt rész első hangján van; végül pedig a „break”, az improvizáció jellegű cadenza, többnyire a középrész végén, két ütemmel a refrén-förész visszatérése előtt. Mind e szinkópáltság mellett, amely virtuóz darabokban rendkívül bonyolult formában jelenik meg, az alapmetrumot a legszigorúbban betartják; ezt a nagydob állandóan jelzi. A ritmikus történések csak a darab akcentuálását érinti, sohasem időtartamát, s még az akcentuálások is megőrzik – éppen a nagydob és a kiegészítő continuo-hangszerek által – szoros kapcsolatukat egy alapvető szimmetriával. Így különösen a „nagyritmusban” (a mondatszerű tagolásban) a legteljesebb mértékig ragaszkodnak a szimmetriához. A nyolcütemes periódus, de még a négyütemes félperiódus elve is sértetlenül érvényben marad. Ennek megfelelően, hasonlóan szimplák a harmóniai és dallami szimmetriák, fél- és egész zárlat szerint tagoltan. – A hangzást a kitörés és megmerevedés hasonló szimultaneitása jellemzi. Expresszív és continuo-jellegű, mindvégig objektív elemeket kombinál: a szélsőséget a hegedű és a nagydob képviseli. Életeleme azonban az a vibrato, mely egy eredetileg merev és objektív hangot mintegy önmagában megremegtet; ez a vibrato kölcsönöz a hangnak szubjektív érzelmi töltést, anélkül, hogy ez a hangzás alapvető merevségét megtörné – mint ahogyan a szinkópa sem tudja megtörni az alapmetrumot. Európában ennek a hangzásnak a saxo-

fon lett a reprezentáns eleme, s minden ellenézés elsőszámú kiváltója. Ez a hangszer, melyre oly sok modernista kigyót-békát kiabálnak, mivel állítólag perverz módon kiszolgáltatja a túlérzékeny európai idegeket a néger vitalitásnak — valójában tisztességes korra tekinthet vissza. Már Berlioz *Hangszereléstana* is részletesen szól róla; a tizenkilencedik században találták fel, amikor a hangszerelés művészetének emancipálódása folytán megnőtt az igény a fa- és rézfúvós hangszerek közötti finomabb átmenetre, és már egy régóta klasszikusnak számító műben — Berlioz *Arles-i lány szvitjében* — is szóhoz jut, még ha persze nem is obligát hangszerként. Számos országban nemzedékek óta használják a katonazenekarok, és igazán senkit sem botránkoztat meg. Jelentősége a dzsessz tényleges, mindennapi gyakorlatában tulajdonképpen elmarad a különböző trombitáké mögött, melyek sokkal változatosabb játéklehetőséget nyújtanak, mint a szaxofon, és ezért emennél funkcionális szempontból sokkal kényelmesebben, az alaphangzástól függetlenebbül alkalmazhatók. Maga a dzsessz-hangzás azonban nem egyféle, feltűnő hangszerből adódik, hanem funkcionálisan: abból a lehetőségből, hogy valamit, ami merev, megvibráltat, vagy általánosabban szólva interferenciát hoz létre a merev és a kitörni-készülő közt. A vibrato önmagában véve interferencia jelenség, a szó fizikai értelmében; és ez a fizikai modell igen alkalmas a dzsessznek, mint társadalmi-történelmi jelenségnek ábrázolására is.

A funkció technikai tényét társadalmi tényállás kódjának tekinthetjük: magán a műfajon a funkció uralkodik, nem pedig valamiféle autonóm formátörvény. Mint tánczene, a műfaj — úgy tetszik — önmaga is elismeri ezt a használati funkcióját. De ugyanakkor jól látható az a lázas igyekezete is,

hogy funkcióját csupán absztrakt módon, éppen csak tánczenei képletként deklarálja, hogy konkrétan annál háboríthatatlanabban fungálhasson titokban: ezért áll a dzsessz funkciója rejtélyként a dialektikusok előtt. Éppoly kevésbé járulnak hozzá a megoldáshoz az anyag egyértelmű elemei, mint a formatípusok, melyeket a dzsessz létrehozott. Sokminden, amitha a dzsessz szakemberei nem is, de a közönség még dzsessznek tart, a ritmus- és hangzás-interferencia legelemibb feltételeinek sem tesz eleget. Ez érvényes mindenekelőtt a tangókra, melyek, ritmikailag primitíven, csak a szinkópa elemi formájával élnek, de még azt sem teszik fakturális elvvé. Érvényes továbbá a dzsessz és az induló keverékformájára, — 1925-től, vagyis a *Valencia* óta jött divatba, *six-eight* néven, és hihetetlenül gyorsan terjedt el —, mely az indulószerű elemeket egyre nyíltabban érvényre juttatta, a szinkópa helyett töretlenül futó ritmust, az interferenciahangzás helyébe pedig homogén, „jól hangzó” tutti-csengést hozott; a dzsessz mindennapi gyakorlatától azonban soha élesen el nem különült, s a zenekarok váltva játszották szinkópált, igazi „hot”-zenével. Másrészt sok olyan zene is van, melyet pusztán hangzása miatt tekintenek dzsessznek vagy a dzsesszel rokonnak, anélkül, hogy a dzsessz-ritmus elvéhez a legkisebb köze is lenne: Kurt Weill songjainak széleskörű közönségsikere kétségtelenül dzsessz-siker volt, habár a dallamok ritmusprofilja a skandalizáló verssorok megzenésítése következtében szöges ellentétben állt a dzsessz módszerével; egyedül a következetesen végigvitt alapritmus és a szaxofon jelez bennük dzsessz-szerűt. A dzsessz soha nem az, „ami” — esztétikai szerkezete rendkívül szűkös, és egyetlen pillantással áttekinthető —, a dzsessz mindig az, amire épp kell, s ez a tény természetesen olyan kérdéseket vet fel, melyek meg-

válaszolása széleskörű kutatást igényelne. Nem olyan kérdéseket, mint az autonóm műalkotások; sokkal inkább olyanokat, mint a detektívregény, melynek közös vonása a dzsesszsel, hogy míg kérelhetetlenül betart egy szigorú sztereotípiát, ugyanakkor minden erejével azon van, hogy ezt egyénített vonásokkal feledtesse, amelyeket persze megint csak kizárólag az iménti sztereotípiá determinál. Ahogy a detektívregénnyel kapcsolatban az a kérdés, hogy ki a gyilkos, összefonódik egy másik kérdéssel, mégpedig azzal, hogy mit mond végülis az egész, ugyanígy a dzsesszsel kapcsolatban sem csupán arra kérdezzük: mi a sajátos szubjektum, mely egyszerre remeg és masíroz, hanem arra is, hogy miért van egyáltalán, mikor létét olyan magától értetődő színben tünteti fel, mely egyébre se jó, mint hogy leplezze, milyen nehezére eshet az öngazolás.

Mert ha netalán, mint ez olyan gyakran megtörtént, a dzsessz használhatóságát, tömegcikk jellegű alkalmasságát az autonóm művészetben megjelenő polgári elmagányosodás lehetséges korrektívumának, dialektikusan fejlettnak tartanánk, vagy ha éppenséggel ezt a használhatóságot a zene dologi jellegének feloldására alkalmas motívumként ismernénk el, ugyanoda jutnánk, mint napjaink romantikája, mely a kapitalizmus gyilkos jellegétől félve kétségbeesésében úgy próbál kiutat keresni, hogy éppen azt igenli, amitől retteg, hogy ezt dicsoítói valamely eljövendő szabadság borzongató allegóriájaként: ezt és a negativitást magát, melynek szentségében, mellesleg, a dzsessz maga is igencsak hinni szeretne. Bármi legyen is a dolgok valamely eljövendő új rendjében a művészet helyzete; akár megmarad autonómiája és önálló dologisága, akár nem – és gazdasági megfontolások némiképp arra engednek következtetni, hogy a helyes úton

járó társadalom sem törekszik majd minden erejével a szintizista közvetlenség kategóriáinak megvalósítására –, annyi mindenesetre bizonyos, hogy a dzsessz használhatósága az elidegenedést nem szünteti meg, sőt inkább megerősíti. A dzsessz a szó szoros értelmében: áru; használhatósága se-hogy másképp nem igazolódhat a termelési folyamatban, mint éppen eladhatóságának formájában, ami viszont nemcsak felhasználásának közvetlenségével áll a legteljesebb ellentétben, hanem magával a munkafolyamattal is; alá van vetve a piac törvényének, még véletlenszerűségének is, akár elosztása a konkurrencia törvényszerűségeinek, vagy éppenséggel már örökségének. A dzsessznek azok a vonásai azonban, melyekben a közvetlenség látszólag leginkább megnyilvánul, tudniillik azok az állítólag improvizatív vonások, melyek elemi formájaként a szinkópát említettük fentebb – maguk is normák közé szorítva, merőben külső járuléka a normák közé szorított árujellegnek, s azt a célt szolgálják csupán, hogy ezt elleplezzék, anélkül, hogy akár egy pillanatra is fölébe kerekednének. Különféle intenciókkal, legyen az akár valamiféle emelkedett „stílus”, vagy egyéni izlés, vagy akár individuális spontaneitás, a dzsessz csak kelendőségét kívánja fokozni és árujellegét elkendőzni, mely utóbbi – az egész rendszer egyik alapvető ellentmondása értelmében – veszélyeztetné érvényesülési esélyeit, ha a piacon leplezetlenül jelenne meg. Bármennyire is az új tárgyiasság eredményeinek tünteti fel magát a dzsessz, mégsem egyéb, mint amit minden tárgyiasság a lehető leghevesebben támad és tagad, vagyis iparművészet, és tárgyiassága nem egyéb, mint valami falra fröcskölt díszítőelem, melynek azt kellene hazudnia, mennyire tárgy és *csak tárgy*.

Az efféle család elsősorban a polgárság érdeke.

Ha valóban kiváltsága az az előjog, hogy saját elidegenedésének élvezője lehessen, az imniár rendkívül előrehaladottan antagonisztikus helyzetben nem segít többé élvezetbe a distancia pátosza, melyről Nietzsche még lehetett annak idején egy-két szava. Valamint a legkülönfélébb közösségi ideológiák annál jobban csökkentik a tudat számára a distanciát, minél kérlelhetlenebbül sarjad az magában a létben, úgy az elidegenedettség is csak addig elviselhető itt, amíg öntudatlanul és „vitálisan” jelentkezik: vagyis a legeslegidegenebb a legeslegmeghittebbként. Ha a dzsessz funkciójáról szólunk, ezt elsősorban a felsőbb rétegek vonatkozásában kell értenünk; legkövetkezetesebb formái, amennyiben persze valamelyest is intimebb befogadról van szó, mint amit a tömegszórakozóhelyek hangszórói és zenekarai válogatás nélkül nyújthatnak ma már csak a táncokat kellőképpen ismerő és messzemenően gyakorlott elit privilégiumának tekinthetők. Számukra a dzsessz olyasféleképpen, mint a férfiak estélyi öltözete, a társadalmi instancia kérlelhetlenségét képviseli, mely nem más, mint önmaga, mégis: a dzsesszben ösinek, primitívnek, „természet”-nek álcázza magát; individuális vagy stílusbeli jellegzetességeivel a dzsessz azonban éppen ez utóbbi „izlésre” apellál, lévén hogy ezt – helyzeténél fogva – a szabad választás korlátlan lehetősége törvényesíti, ugyanakkor az, hogy a dzsessz mind merevsége, mind individualizált izlésvilága folytán „nem giccs”, megnyugtatta az ekként fegyelmezett réteg „jó lelkiismeretét”. A dzsessz hatása azonban éppoly kevésbé kötődik csupán a felső réteghez, mint ahogy a réteg tudata sem válik teljesen az elnyomottakétól: a fizikai elnyomódás mechanizmusa, melynek a jelenlegi állapotok fennállásukat köszönhetik, az elnyomottakra is kihat;

és ezek, ösztönvilágukat tekintve, éppen eléggé hasonlóak áldozataikhoz, úgy az áldozatok azzal viaszalódhatnak, hogy nekik is úgyanúgy kijut az uralkodó réteg javaiból, ahogy a javak birtokosainak az elnyomottak ösztönvilágából. Felszíni hatásként, szórakoztató eszközként, sőt mondhatnánk komoly szórakoztató ritusként is a dzsessz az egész társadalmat, még a proletariátust is átjárja; Európában legfeljebb bizonyos kifejezetten agrár-rétegek tekinthetők kivételnek csupán. Gyakori jelenség, hogy a függő viszonyban élők a dzsessz átvétele révén igyekeznek a felső réteggel azonosulni; „mondénnek” érzik a dzsesszt, és ha a kishivataltok közül a barátnőjével egy lokálba, a dzsessznek köszönheti, hogy azt képzele: mégiscsak a jobb emberek közé tartozik. De egyben valószínűleg csak a dzsessz „primitív” elemeit, vagyis az alaprítmus kitáncolható, szimmetrikus ütemrészeit fogják föl, az erősen szinkópált hót zene éppen csak megtűrt valami, nem hatol mélyebben a hallgatóság tudatába, annál is inkább, mivel az alsóbb táncos szórakozóhelyek nem tudnak virtuóz dzsesszzenekarokat megfizetni, és a rádió által közvetített zene hatása mégiscsak sokkal kisebb, mint egy-egy adott helyen és adott pillanatban valóságosan látható-hallható zenekaré. Jellemző azonban a dzsessz interferencia-jellegére, hogy minden további nélkül képes lemondani differenciáltabb elemeiről, anélkül, hogy ezáltal feladná önmagát vagy akár csak dzsessz-jellegéről lemondana. Pszuedodemokrati- kus jelenség a dzsessz, méghozzá a kor egész tudatát jellemző módon: közvetlenségének attitűdje, melyet merev trükk-rendszerként határozhatunk meg, félrevezet az osztálykülönbségek dolgában. Mint a politika aktuális síkján, ideológiailag is közel áll az ilyen demokráciához a reakció. Minél mélyebbre jut el társadalmilag a dzsessz, annál több reak-

ciós vonást ölt magára, annál teljesebben azonosul a banalitással, annál kevésbé tűri a fantázia szabadságát és kitöréseit, míg végül, az éppen adott közösség „kísérőzenéjeként” maga is az elnyomás dicsőítője lesz. Minél demokratikusabb a dzsessz, annál kevesebbet ér.

Hogy demokratikus attitűdje látszat csupán, ki derül mindjárt a befogadásakor. Semmi nem lenne nagyobb tévedés, mint ezt úgy értelmezni, mint valami népszavazást. A kiadók töke-ereje, a rádió keresztül történő népszerűsítés és mindenekelőtt a hangosfilm olyan központosításra törekvő tendenciát mutat, mely leszűkíti a szabad választás lehetőségét, és a tulajdonképpeni konkurrenciát megszemenően kizárja; ellenállhatatlan propagandagépezet sulykolja a tömegekbe azokat a slágereket, melyeket ő maga jónak vél, és amelyek többnyire éppen a rosszak, míg aztán fáradt emlékezetük nem válik végképp védtelenné és kiszolgáltatottá; és az emlékezet fáradtsága megintcsak visszahat a produkcóra. A dzsessz széleskörű társadalmi hatását eldöntő darabok éppen nem azok, melyek a dzsessz interferencia-eszméjét a legvilágosabban juttatják kifejezésre, hanem technikailag elmaradott otromba táncmelódiák, melyek legfeljebb csak töredékesen tartalmazzák e műfaj eredeti jellemvonásait. Ezeket nevezik „kommersz” daraboknak: s ha valaki elegendő mennyiségben vásárol banális siker-slágereket, a kiadó ingyen ad hozzá még egy „modern”, vagyis legalább valamelyest türhetően konzekvens hot-számot. Tény, hogy a tömegkonsumáltatás nem mondhat le teljesen a hot-zenéről. A zenei termelőerő bizonyos túlburjánzása fejeződik ki ebben a tényben: túlburjánzása, mely meghaladja a piac követelményeit. A zenekaroknak is szükségük van a hot-zenére, részben virtuozitásuk csillogtatásához, részben pedig, mert elviselhetle-

nül unják a legszimplább dolgok örökös ismétlését. Ugyanakkor azonban a tömegkonsumálás növelése szempontjából is fontos az iparművészet jellegű hot-zene, a dzsessznek ez a legalább valamelyest előrehaladott formája. Mert míg a hot-zene értése a felsőbb rétegek számára a jóízlés jó lelkiismeretét biztosítja, a tömegek számára az a meg nem értés, mellyel ezt a zenét a felfoghatatlan mű okozta sokkban fogadják, a hot-zene a legkorszerűbb dolog, az up-to-date bizonytalan kis elégtételét nyújtja, s azonfelül talán a veszedelmesen modern vagy „perverz” dolgok általi erotikus emancipáltság bizonyosságát is. Mindez nem egyéb, mint pusztán *dekorum*, mert csak a legkönnyebben megjegyezhető és ritmikailag legtriviálisabb dallamokat tanulják meg és éneklük. A szélesebb körű recepció területén a hot-számok legfeljebb olyasféle szerepet töltenek be, mint a festészet álmodern mesterei: van Dongen, Foujita, Marie Laurencin például, vagy még inkább a kubista reklámképek.

Kézenfekvő persze az ellenvetés: centralizmusról és látszatdemokráciáról már csak azért sem lehet beszélni, mivel a propagandagépezet nem működik kielégítően. Slágereket nem lehet „csinálni”, ezért a siker biztosításának elégséges elméleti feltételeit sem lehet meghatározni. Így történt, hogy a közelmúlt egyik legnagyobb slágere, a *Capri* – egy kis kiadóvállalatnál jelent meg, miután a nagyok visszautasították, és saját erejéből tört utat magának a sikerhez. Ha megkérdezzük a dzsessz-szakembereket ilyenfajta nagy slágerek okáról, úgy – minél erősebb üzleti szellemük, annál lázasabban – a művészet szótárának lezúllott mágikus formuláival hozakodnak elő, mint például; *inspiráció, zsenialitás*, alkotó véna, eredetiség, titokzatos erők és más irracionális fogalmak. Bármely átlátszó persze ennek az irracionálisnak a motivációja, az irracionál-

lis elem szerepét a slágersiker születésében nem lehet figyelmen kívül hagyni. Hogy melyik slágerből lesz siker, és melyikből nem, azt éppúgy nem lehet megdönthetetlen bizonyossággal megjósolni, mint valamely értékpapír sorsát. De az irracionális nem annyira a társadalmi meghatározottság szuszpenziója, sokkal inkább: maga is társadalmilag determinált. Először is elméletben a „siker” titkát, a szociális hatékonyságnak számos szükséges, bár nem elégséges feltételét lehet előállítani. Az elemzés, ha innen tovább lép, hamarosan az irracionális elemekre bukkanhat; arra a kérdésre például, mi az oka annak, hogy két mindenképpen azonos formájú és azonos értékű szám közül éppen az egyik érvényesül és nem a másik. De nem szabad alkotói csodát feltételezni ott, ahol senki semmit nem alkotott. Amennyiben az irracionális nemcsak a propaganda és elosztás eleve egyenlőtlen esélyeire szűkül, akkor a véletlenszerűség maga is egy olyan társadalmi alapadottság kifejezője, melynek elemi összetevői közé tartozik, hogy az Egésznek legaprólékosabban meghatározott tendenciája mellett minden Egyes konkrét esetében tűrje, sőt, megkövetelje az anarchikus véletlenszerűséget. Hiszen a monopol-jelleg az ideológia területén sem jelenti az anarchia felszámolását. Miként a realitásoknak az a világa, melyben egy sláger dallama felcsendül, sem tervszerűen elrendezett világ; miként az adott hely és az adott pillanat sokkal inkább eldönti valamely alkotás sorsát, mint az, hogy mennyit ér, ugyanígy azoknak a tudatát sem irányítják tervek, akik a műveket befogadják, és az irracionális is – a hallgatóság irracionálitása. Ez azonban nem alkotó, hanem romboló jellegű; nem eredendő erő, hanem visszanyúlás hamis forrásokhoz, a rombolás hatalmának jegyében. Egy helyes felépítésű társadalomban talán megvalósulhatna minőség és siker

megfelelő viszonya; a rossz társadalomban meg nem felelő viszony nem annyira valamely okkult tényező jele, mint inkább a társadalom hamisságáé.

Ha a dzsessz valójában ezt teszi, vagyis hamis forrásokból merít ál-ősidőkre nyúl vissza, nemcsak sikerének irracionálisáról kár beszélni, hanem legbenső lényegéről, a benne feltörő archaikumról, vagy ahogy a frázisok szólnak, melyekkel buzgó intellektüelek igazolgatják létjogosultságukat: értelméről is. A dzsessz elementáris erejébe vetett hit, amely erő, állítólag, a dékadens európai zene regenerálására alkalmas, nem más, mint merő ideológia. Már maga az is kérdés, mi köze egyáltalán a dzsessznek az eredeti néger zenéhez; az, hogy java-részt négerek üzik, s hogy a vásárlóközönség néger dzsesszt keres a piacon, keveset bizonyít, még akkor is, ha a folklórkutatás számos dzsessz-fogás afrikai eredetét mutatta ki. Manapság a dzsessznek minden formaelemét az értékesítés kapitalista követelménye szabja meg, jóelőre, teljességgel absztrakt módon. Még az olyan sokat emlegetett improvizációk, a hot-részek és minden break is csupán ornamentika: soha nincs konstruktív, formateremtő szerepük. Nemcsak helyük sztereotipen meghatározott, egészen az ütemek számáig: nemcsak hosszúságuk és harmóniai szerkezetük, betöltendő domináns-funkciójuk eleve előírt – még dallamformájuk és annak szimultán kombinációs lehetőségei is alig egypár alapformára: a kadencia körülírására, a harmóniába illeszkedő figuratív ellenpontra vezethetők vissza. A dzsessz körülbelül olyanféleképpen viszonylik a négerekhez, mint a „Stehgeiger” szalonzenéje, amelyet oly határozottan felülmúlni vél – a cigányokhoz. Ahogy Bartók rámutatott, a cigányzene elemeit a cigányok a városból kapják; a dzsessz pedig ott készül, ahol fogyasztják: a városban; a négerek bőrének színe

meg, akárcsak a szaxofon ezüstös csillogása, merő kolórisztikus hatás. Szó sincs arról, hogy a csillogó zenei portékákkal a vitalitás tartaná győzelmes bevonulását; az európai és az amerikai szórakoztatóipar utólag toborozta csak – lakájokból és reklámfigurákból – triumfátorait, és dicsőségük nem egyéb, mint a gyarmati imperializmus zavarbaejtő paródiája. Amennyiben a dzsessz őskorszakában, a ragtime esetében talán, egyáltalán szó lehet néger elemekről, nem annyira archaikus-primitív megnyilvánulások ezek, mint inkább rabszolgák zenéje; a betartott metrum mellett fellépő szinkópa még Belső-Afrika autochton zenéjében is inkább csak az alsóbb réteg tartozéka. Pszichológiailag az ős-dzsessz struktúrája leginkább a cselédlányok dúdolgatását idézheti. A „society”\* a vitális zenét, már amennyiben nem mindjárt kezdettől fogva mérték után készítette, nem vadaktól, hanem szelídített jobbágyaitól szerezte be. Valószínűleg ezzel függnek össze a dzsessz szadista-mazochista elemei is. A dzsessz egész archaikuma pedig ugyanannyira modern, mint azok a „primitívek”, akik előállítják. A rögtönzés adta közvetlensége, mely szinte a dzsessz fél sikerét biztosítja, a lehető legszorosabban a fetiszizált áru-világból való kitörési kísérletek közé tartozik, melyek kívül akarnak kerülni rajta, anélkül, hogy megváltoztatnák – és ennek eredményeképp csak még jobban belebonyolódnak szövevényébe. Aki az érthetlenné vált zene vagy a mindennapok elidegenedettsége elől a dzsesszhez menekül, olyan zenei árurendszerbe kerül, melynek a többiekkel szemben csak az az egy előnye van, hogy nem egyszerűen áttekinthető; azonban legfontosabb, nem improvizatorikus elemeivel a hu-

\* angolul társadalmat és társaságot egyaránt jelent. Itt a magas társadalmi rétegekre céloz vele a szerző.

manitásnak éppen azokat az igényeit törli le, melyeket vele szemben támasztottak. A dzsessz által egyik áruvilágból a másik áruvilágba zuhan maga a tehetetlen szubjektivitás; a rendszer nem enged kiutat. Ami pedig eközben az ősi ösztönből újjászületik, nem a várva várt szabadság, hanem csak regresszió az elnyomás segítségével; nincs más archaikuma a dzsessznek, csak amit a modernségből az elnyomás mechanizmusa teremt. Nem az ősi, elfojtott ösztönök szabadulnak fel a szabványosított ritmusban és a szabványosított kitérésekben: új, elfojtott és elnyomított ösztönök merevednek a hajdankorok maszkjává.

A dzsessz modern archaikuma nem egyéb, mint árujellege. Ősi jegyei éppen – az árujellegűek: a merev, egyben időtlen mozdulatlanosság a mozgásban, maszkszerű sztereotípiák, dinamizmus látszatát keltő vad felindulás, és az effajta indulatok felett uralkodó instancia kéréllhetetlenségének egymásbajátszása. Mindenekelőtt azonban az a törvény, mely éppúgy lehet a piacé, mint a mítoszoké, vagyis: egyszerre kell megmaradnia mindig ugyanannak, és mégis mindig az Új látszatát keltenie. Világosan megnyilvánul ez abban a paradox és minden alkotóerőt megbénító igényben, miszerint a zeneszerzőnek mindig „éppen úgy, mint...” és mégis „eredeti módon”, az eredetiség hatására törekedve kell komponálnia. Aki egyszerre mindkettőre képes lenne, megvalósítaná a „kommersz” ideálját. A két igény kibékíthetlenségében azonban, mely minden árura vonatkozik, bizonyosan a kapitalizmus egyik legmélyebben húzódó ellentmondása jelentkezik: azé a rendszeré, mely egyidejűleg kell hogy fejlessze és megbéklyózza a termelőerőket. A dzsessz gyakorlatában a jólismert dolgok érvényesülnek. A dzsessz: mintha valamennyi kártyáját kijátszotta volna már; a foxtrott és a

tangó óta alapvonásai nem bővültek újakkal, legfeljebb a meglévők módosultak. Még az „ötlet” is, melynek fogalma egyébként mind társadalmilag, mind esztétikailag problematikus, messzemenően a már sikeres modellek függvénye, azokra kacsint; az „ötlet” is ugyanúgy velejéig konvencionális és előregyártott, mint az alapformák maguk. Csak ritkán, látszólag individuális árnyalatként és az egyén szémszögéből nézve jelenik meg és érvényesül véletlenül valami új; mégpedig akkor, ha – majdnem mindig öntudatlanul –, objektív társadalmi tendenciákat fejez ki, vagyis: éppen nem individuális árnyalat. Néha, bár korántsem az esetek többségében, az új az, ami nagy sikert hoz, mint például az első six-eight, a Valencia vagy az első rumba. Efféle számokat a kiadók többnyire kénytelen-kelletlen, vagyis akaratauk ellenére adnak ki először, minthogy az ilyesmi mindig kockázattal jár. Az „éppen úgy, mintha” és az „eredeti” követelésének zenei megfelelője azonban éppen abban áll: minden sikeres dzsessz-slágernek valami individuális, jellegzetes vonást kell egészének egyébként legteljesebb banalitásával egyesítenie. És itt nem csupán a dallam plaszticitására kell gondolnunk: éppen ez az, ami mindenütt meglepően csekély. Egyetlen részlet, legyen az akármilyen jellegű – a Valenciában például a metrum egészen apró, a fogyasztó előtt észrevétlenül maradó szabálytalansága –, egyetlen ilyen részlet is elég. Ezért olyan fontos a kiadóknak, mint bármely propagandistának általában, a cím, a „be-mondás”, a refrén első nyolc üteme és a bevezetőben többnyire mottószerűen exponált refrén-csattanó. Minden egyéb, más szóval: a zenei anyag kidolgozása, közömbös. A rondó régi, talán valóban kultikus formákra visszautaló elvét, nevezetesen azt, hogy a jól megjegyezhető hatásos, valóság-

gos körtáncsal kontrasztképpen önállótlanabb és jelentéktelenebb mellékgondolatok váltakoznak, a dzsessz a megjegyezhetőség s ezzel mindjárt az eladhatóság szolgálatába állította: a „kuplé” vagy a „vers”, mintegy a refrén ellentétéként, mindenütt szándékosan jellegtelen marad.

Jellegzetesség és banalitás egysége, mely a dzsessz előírt követelménye, nem csupán a dzsessz-számok önmagában vett formáját jellemzi. Sokkal inkább, sőt: mindenekelőtt a produkció és a reprodukció viszonyában realizálódik ez az egység – és éppen ennek köszönheti a dzsessz, hogy a spontán közvetlenség hírében áll. Banális – mondhatjuk némi túlzással – maga a szám; jellegzetes, választékos, virtuóz ugyanakkor az előadás, melynek során maga a darab gyakran a felismerhetetlenségig elváltozik. A dzsesszben a konvenció elemét, elég különös módon, maga a zeneszerző szavatolja; aki aztán változtat ezen a konvencionálitáson, az már a feldolgozó, néha a kiadó, néha a zenekar embere, mindenképpen szoros kapcsolatban áll azonban a reprodukálókkal; s ha netán összevetjük egy jó zenekar produkcióját – mondjuk – a darab zongoraletétjével, könnyen azt hihetjük, hogy a képzett zenészek az aranzsörök közt és nem a zeneszerzők közt keresendők. Majdhogynem úgy látszik, hogy valamely egészen közömbös anyag a legalkalmasabb a dzsesszesítésre. A dzsessz egyik legismertebb virtuóz-száma, melyen a zenekarok oly nagy kedvvel bizonyítják képességüket, a Tiger Rag, mint kompozíció a lehető legszimplább valami. Ezzel tehát a dzsessz két irányban is – mindkettő független a belső, zenei fejlődés tendenciáitól – haladónak látszik. Először is azért, hogy az előadót újra belevonja a kompozícióba. Mert míg a műzében a két szféra reménytelenül elidegenedett



egymástól – az Új Zene előadói utasításai a legkisebb teret sem engedik a reprodukció szabadságának, az interpretációnak szinte teljesen el kell tűnnie a mű mechanikus „visszaadása” mögött – a dzsesszben, úgy tetszik, az előadó, a reprodukáló újra jogot formálhat magának a műre –, az ember jogot formálhat, hogy beleszóljon a tárgyba. Legalábbis így értelmezik a dzsesszt apológé-  
tái és lelkiismeretes hívei: Křenek és a *Húzd rá Jonny* elég biznyság erre. De ez a felfogás romantikus, és Křenek nagyon is következetes volt, mikor *Jonny*-ja után mintegy epilegomenaként romantikus egyfelvonásosokat írt. Mert az átíró és az interpretátor közreműködése a dzsesszben nem képes ugyanazt elérni, amit nagy színészek improvizációi még most is szinte mindig: vagyis nem képesek az anyagot csakugyan megváltoztatni, szubjektív megnyilvánulások pusztá ösztönzőjévé lenni. Inger és vonzó művészi fogások, új színek s új ritmusok mind-mind csak a banalitásba ágyazódnak – ahogy a dzsessz-vibrato is a hangzás merevségének, a szinkópa az alapmetrumnak toldaléka csupán; sőt, még a dzsessz interferenciahatása is csak a hangszeres átdolgozásnak, nem pedig a pusztá kompozíciónak köszönhető. De maga a kompozíció megőrzi régi körvonalait. Az arrangement legszélsőségesebb „break”-jeiből is kihallani az alapsémát. Az előadó rázhatja-tépheti unalmának láncát, csörgetheti is, ha akarja: szét-törni azonban nem tudja. Az előadás szabadságáról éppoly kevéssé lehet szó, mint a műzenében. Mert ha maga a kompozíció lehetőséget is adna rá, a dzsessz gyakorlatának konvenciói, melyek a legkisebb szubjektív árnyalatra is előre kész nevet sütnék, nem tűrnék. Ha már magában a kompozícióban nem sikerül áttörnie valamiféle emberi elemnek, aligha sikerülhet ez a reprodukcióban,

mely nem tesz egyebet, mint hogy a mű csupasz falait nagy tisztelettel felcicomázza, hogy annak alapvető embertelenségét elrejtse, ezzel azonban éppen az embertelenség továbbélését segítse titokban.

Haladónak lehetne tekinteni továbbá a dzsesszben a produkció és reprodukció közti ingajáték-szerű munkafolyamatot. Mintha értelmes munkamegosztás lenne, mely valamely adott „anyagot” formál technikailag szabadon és racionálisan, anélkül, hogy függő viszonyban lenne ennek esetlegességeivel, a produkció folyamatának esetlegességeivel, vagy függne akár a benne közreműködő személyekétől. Valakinek támad egy „ötlete”, vagy ahhoz hasonló; valaki más azután harmonizálja és kidolgozza; akkor még szöveget írnak hozzá és pótolják a zenei anyag hiányzó részét, ritmikusan és harmonikusan fűszerezik még egy kicsit, – ezt már esetleg az aranzsőr végzi; és legvégül jön egy szakember, és meghangszereli az egészet. Ez a szándékosan extravertált munkamegosztás azonban egyáltalában nem így zajlik le, vagyis nem a racionalizálás értelmében – éppoly kevéssé, mint például a filmgyártásban. Alapja sokkal inkább a produkáló részéről fennálló szükség, melyből utólag formálja egyféle kollektívizmus erényét, amiről valójában szó sincs. Aki a dzsessz esetében magas szintű kapitalista termelési folyamat ésszerűségét véli felfedezni, illúzió áldozata lesz, olyasfajta illúzióé, mint amely a dzsessz-zenekarok csillogó-villogó felszereléséből sugárzik, s szándéka nem egyéb, mint hogy fémhangszerekkel és magasra feltámasztott zongorafedelekkkel olyan látszat-világot reveláljon, melyben aztán a dzsesszt – ezt az árut – valamiféle ködös avantgardizmus „a kor ritmusának” jegyében romantizálhassa. A racionális jelleg, mely oly

hivalkodóan hirdeti magát a zongorára írt kiadványok címlapján, a szerzők nevének sokaságával a valóságban igencsak gyatrán érvényesül; nincs egy hely, ahol kollektív munkáról lehetne szó, és az „anyag” valamint technikai megvalósítása közti ellentét is mindenütt egészen világos és nyilvánvaló – és ez éppen a technizálás kudarca. A munkamegosztás oka valójában az, hogy az ötletek igen gyakran műkedvelőktől származnak, olyanoktól, akik outsiders a dzsessz mindennapi gyakorlatának világában, s nemcsak hogy dzsesszesre hangszerelni, de még csak kidolgozni vagy épenséggel lejegyezni se tudják, ami az eszközbe jut; míg a produkció folyamatának másik végén elsősorban a kiadvállalattal szoros kapcsolatban álló zenekarok érdeke – méghozzá: elsősorban anyagi érdeke – számít. A kiindulásul szolgáló anyag esetlegessége korántsem az anyag feletti uralom eredménye; az anarchia az, amely vele minden esetben bevonul a produkció folyamatába. Ez utóbbi pedig nem hogy úrrá lenne a nyersanyagon, sokkal inkább függ tőle és esetlegességeitől: ez szab azután határt mind az eljárási mód, mind az eredmény racionalitásának. A dzsessz szakemberei engedelmességek a közönségnek és a termelés folyamatában részt vevő képviselőjének; ez utóbbi azonban elvből szembeszegül mindennel, ami technikailag helyénvaló. Ha szakember lenne, eleve veszélyeztetné a sikert. A jövő kollektív komponálási módjáról a dzsessz ilyesfajta munkamegosztása karikatúrát rajzol csupán.

A közönség képviselőjének szélsőséges esete a dzsessznek – az egyéntől eleve elidegenedett – produkciós folyamatában: az amatőr. Iskolapéldája annak, hogyan hathat ma a valóságban valamely társadalmi fórum a zene mindennapos gya-

korlatára; ezért jelentősége példaszerű, még akkor is, ha nem becsüljük magasra az ily módon bevont dzsessz-műkedvelők számát. Szerepét természetesen nem úgy kell felfognunk, ahogy a dzsessz-ideológia beállítja. Az amatőr: egyáltalán nem az elfogulatlanság és a frissesség megtestesítője, akinek romlatlan eredetisége a szakma rutinmunkájával szemben diadalmasan érvényesül; az ilyesmi – afféle négermese. Az sem igaz, hogy általa a társadalmi valóság áttételek és látszatok kikapcsolásával hatást gyakorol a műalkotásra, s hogy e befolyás a művet magát is valósággá transzcendálja. A társadalom ügyvédjeként a műkedvelő a dzsesszben sokkal inkább a társadalom legszélsőségesebb látszattmivoltának képviselője. Jelenléte a termelés folyamatában a termék appercepciójának biztosítója. Ötletei mind a hosszú idők során felhalmozott konvenciók lecsapódásai csupán. Valamint egy kereskedő, például ha egy születésnapi ünnepség emelkedett hangulatában egyszerre költőnek érzi magát, nem saját irodalmi ártatlanságának jegyében szólal meg – közvetlenül és mesterkéletlenül –, hanem, bármily műveletlen legyen is ezen a téren, végül valamilyen Heine-, Scheffel-, vagy netalán Wilhelm Busch-utánzattal áll elő: – ugyanígy koppintja le az amatőr is az éppen divatos dzsessz-muzsika sablonjait, és ezzel érvényt szerez annak a kommerciális esélynek, hogy azokat még olcsóbbá teszi. Ami pedig azt illeti, hogy miért éppen ő, és miért nem valaki más az, aki jogosult ezt az utánzatot ugyanannak a nyilvánosságnak újra feltálni, melynek asztaláról az származik, korántsem az illető egyéni képességein vagy képesítésén múlik, sokkal inkább azon, hogy szinte hisztérikus gátlátalansággal képes kimondani, mi az, amit elviselhetetlennek tart. A műkedvelő fekteti be a

produkcióba éppen az öntudatlan zenei vagy zenén kívül eső asszociációkat, elvárásokat, kategóriákat és melléfogásokat olyasfajta tökéjét, mellyel a zenészek már nem rendelkezhetnek: mert eltűntette vagy tudatosította a mesterségbeli gyakorlat, s ha már egyszer elveszett, soha nem rekonstruálható többé – pedig ez a közönségsiker egyik, ha ugyan nem a legfontosabb feltétele: felbecsülhetetlen értékű hozzájárulás a kommerciális sikerhez. A szpecializálódott mesterség gyakorlatából kirekesztett ember tanácstalansága, a műkedvelő, aki – kirekesztettként – úgy néz fel a zenére, mint valamiféle társadalmi hatalomra: félelemmel, és ugyanakkor félelmében tele igyekezettel, hogy hozzá alkalmazkodjék, anélkül, hogy ez eleve sikerülhetne – ez a tanácstalanság ugyanolyan lényeges ingrediens, mint az habitué szakavatott átlagtudata. És összetartoznak, mint a dzsesszforma alkotóelemei: a tanácstalanság – a remegő vibrato – és az átlagtudat – a banalitás. Az amatőr lényege az objektív formarendszer szubjektív korrelátuma. Melléfogásai ugyanolyan jól beleillenek a dzsessz a priorijába, mint, Karl Kraus teljességgel beigazolódott észrevétele szerint, az újságokéba a sajtóhibák. A legsikeresebb slágerek javarészenek zongorára írt verziójában – tehát eredetijében – kimutathatók a zenei helyesírás, nyelvtan és mondattan hibái; folytatódnak a szubtilisabb törésekben, melyek az igényesebb dzsesszdarabok kényszerű tartozékai; mert a dzsessz szándékosan eleve „nem stimmel”. Azt, hogy az újabb, mindenekelett az amerikai dzsesszirodalomban a felszín érdekessége lecsiszolódik, kevesebb durva hiba fordul elő, és a dilettánsok mind inkább kiszorulnak, még nem tekinthető a dzsessz „fejlődésének”. Miközben a dzsessz egyre inkább két szélsőséges irányzatra oszlik, nevezetesen a

sweet-zenére és az indulókra, magja, a hot music, az izléses és gondos kivitelezésű iparművészet közepszerűségének színvonalán stabilizálódik, és a kitörések improvizációs elemeit, melyek a dzsessz eredeti koncepciójában olykor-olykor azért mégiscsak hatottak, szimfonikus méretre szimplifikálja. A stabilizált dzsessz az az irányzat, mely „szimfonikus” dzsessz címen autonóm művészetnek tartja magát, ezzel egyidejűleg azonban végérvényesen lemond azokról a törekvésekről, melyek által egykor mintha valamiféle kollektív közvetlenség eszményét célozta volna meg. Odaáll a műzene mércéje alá; és azzal összehasonlítva fölöttébb könnyűnek találhatik.

Mert a dzsessz „izlése” és modernitásának fermentumai: az amatőr által biztosított korrekció és ellenpólus – mindez artisztikus szempontból éppoly mérő ámitás csupán, mint másfelől az a bizonyos közvetlenség. A verzátus izlés, mely a konvencionálist felülvizsgálja és megneemesíti, már maga is eleve konvencionális modernitása kizárólag a zenei modernség máris túlhaladott eszközeire épül. Ezek pedig manapság, durván fogalmazva, a zenei impresszionizmus stílusjegyei. A színesbőrű Duke Ellington, aki képzett zenész, és a jelenlegi „klasszikus”, stabilizált dzsessz vezető képviselője, legkedvesebb zeneszerzőiként Debussyt és Deliuszt nevezte meg. A hot-ritmika kivételével a dzsessz minden szubtilis technikai jellegzetessége erre a stílusra vezethető vissza, és alig-ha túlzó a megállapítás, hogy maga e stílus csak a dzsessz kerülőútján jutott el a szélesebb körű társadalmi elismeréshez: párizsi éjszakai lokálokban rumba és charleston között néha Debussyt és Ravelt hall az ember. Az impresszionizmus hatása a harmonizálásban a legszembetűnőbb. Nőkordok, sixte ajuotée-k, egyéb mixtúrák, mint a

sztereotip blue chord, párhuzamosan csúsztatott akkordok, és amit csak a dzsessz vertikális ingerek terén nyújtani tud, mind-mind Debussytól kölcsönződik. De a dallamkezelés is – különösen a legkövetkezetesebb darabokban – impresszionista modelleket követ. Az egészen apró, nem dinamikusan fejlesztett, hanem csak státikusan ismételt motívum-képletekre bomlás – melyeket kizárólag ritmikailag variálnak, és melyek mintha mind egy elmözdíthetetlen középpont körül keringenének – sajátosan impresszionista jelenség. De a dzsessz ezt a jelenséget is kiforgatja formájának eredeti értelméből: az impresszionista elemeket, áthasonítva, depraválja is egyben. Míg Debussynél a melodikus kommak a szubjektivitás konstruktív parancsára alakítják ki önmagukból szín- és időfelületeket, a dzsessz, akár a hot-music színleges ütemeit, ezeket is a „szabályos” zárlatokkal ellátott nyolcütemes periódusok metrikai-harmóniai sémájába fogja be. A dallam szubjektív-funkcionális tagolása is teljesen magatehetetlen marad, azáltal, hogy mintegy nyolcütemenként összefogott melodikus felső szólamra revokálódik, mely azután csak játszik részeivel, ahelyett hogy új alakzatot komponálna belőlük; s ugyanez történik a komplex harmóniákkal; az a kadencia kebelezi be őket újra, melyből lebegő hangzásuk menekülni szeretne. Mert a dzsesszben meg kell szelídíteni azt is, ami tegnapi, el kell tüntetni történeti jellegét, hogy piacképes legyen. A piacon az impresszionista járulékok ingerkeltő eszköznek számítanak. A hangversenyterem és a műterem falai közt, izoláltan még modernül hatnak; durvább klisében – finom árnyalatként; s még a szélesebb körű közönség számára is, valamiféle alig-átérezhető módon merésznek és bizsergetőnek; absztrakttá válva avantgarde-ot mímelnék. De semmi-

féle individualitás, amit a dzsessz az impresszionizmussal magába épít, nem önmagának köszönheti létét, egyáltalán nem is önmaga ura. Régóta megmerevedett már, formálissá lett, elhasználdott – az individualitás eleme éppen úgy, mint az iménti társadalmi konvencióé. Azért olyan könnyű megfosztani formájának értelmétől, mert az, már a Debussy utáni epigonzenében is, régóta elhagyta; maga is konvencionális lévén, zökkenőmentesen illeszthető a konvencióba. A dzsessz individuális modernsége éppen annyira látszat csupán, mint kollektív archaikuma. Az individualitás látszatjellege köti össze a dzsesszt a szalonzenével, melynek irányába jelentéktelenebb képviselői által maga az impresszionizmus is tendált. Forrásaival tehát a dzsessz mélyen lenyúlik a szalonstílus rétegeibe. Innen származik, durván fogalmazva, egész espressívója; mindaz, ami által valamiféle lelki megnyilvánulás keres utat. A dzsessz-vibrato nyilvánvalóan a szalonzene-hegedűsöktől származik, akik aztán személyükben is feltámadnak a tangóval. Az impresszionista harmonizálás mind egyre szentimentális szalonzene-harmóniákba hajlik át. A suttogó dzsesszének sajátos stílusa, melyet talán a legnehezebben lehet beilleszteni a normákba, a café concert-ek stílusát őrzi – kicsit átalakítva. A dzsessz szubjektív pólusa – és itt a szubjektivitást szorosán vett társadalmi produktumnak és áruszerűen eldologiasodottnak tekintjük – a szalonzene; ennek rezdüléseivel remeg együtt. Ha a dzsesszt, mint interferencia-jelenséget nagy vonalakban és kézzelfogható stílusfogalmakkal kívánánk meghatározni, szalonzene és induló kombinációjának nevezhetnők. Az első olyasféle individualitást képvisel, mely a valóságban nem is létezik, hanem annak társadalmi jelleggel produkált látszata csupán; míg az utóbbi

egy hasonlóképpen fiktív közösséget, mely egyes-egyedül atomok kényszerhatására végbemenő egyenirányítás folytán jöhet csak létre, és semmi mást nem is reprezentál. Az indulók szellemének hatása a dzsesszben evidens. A continuo és a nagydob alapritmusa egybeesik az induló ritmusával, így aztán a dzsessz a six-eight óta különösebb nehézség nélkül alakulhatott indulóvá. A kapcsolatoknak történeti alapja van: a dzsessz egyik basszus-fúvóshangszerét sousaphone-nak nevezik az indulókomponista neve után, és nemcsak a szaxofon származik katonazenekaroktól, hanem a dzsessz-zenekar egész felépítése is: dallam-, basszus-, „obligát” kíséző- és pusztá töltőhangszerekből áll – azonos a katonazenekarokéval. Ezért aztán, hogy a dzsessz fasiszta célokra olyan jól használható. Olaszországban, akárcsak a kubista iparművészet, rendkívül népszerű. Az, hogy Németországban betiltották, azzal a kirakat-tendenciával függ össze, melynek lényege nem más, mint a közvetlenség prekapitalisztikus-feudális formáihoz való visszatérés, azok szocializmussá való kiáltása. De igen jellemző módon ez a tilalom semmit nem ért el. A szaxofon elleni harcot a zene-szervezetek és maga a hangszergyártó ipar lecsendesítették; sőt, maga a dzsessz is vígan tovább él, ha más név alatt is, a rádióban is; egyedül az előretoltabb hadállásokban lévő, az új tárgyiasság jegyében álló és nagypolgári, a laikusok számára nehezen érthető hot-zene esett áldozatul. Az indulószerű dzsessz-zenét pedig nemcsak, hogy megtűrük: az új indulók, melyeket annak idején a hangosfilm terjesztett, most újra közvetlenül a dzsesszből nőnek ki.

Szalonzene és induló, melyek a dzsesszben egymásba vegyülnek, viszonyukat annak a demitológizáló tendenciának köszönhetik, mely a táncban vég-

bemegy: a tánc átalakulásának polgári járás-kelésé, lehetőleg szalonfigurák mozgásává. A dzsessz háború előtti ősfarmait „step”-nek nevezték: a lépés mozdulata, vagyis a járás egyik eleme kölcsönözte hozzá a nevét. A dzsessz társadalmi funkciója, a tánc varázsának megszüntetésére irányuló tendencia – melynek történetét egyébként érdemes lenne megírni – abban áll, hogy saját konzekvenciájából annak ellentétéhez, az új varázshoz vezessen át. A polgári individuumok immár mágikusan nem kötött járasa, ritmikus parancsszóra, menetelésbe csap át. Amennyiben a tánc egyirányú mozgást jelent, a járótánc kezdetől fogva tartalmazza a menetelés tendenciáját; ezért kapcsolódik a dzsessz mindjárt keletkezése idején az indulóhoz, és egész története csak felfedi e kapcsolatot. Kezdetben persze a hanyag járás, mellyel a dzsessz – mintegy kíséreként – párhuzamosan haladt, látszólag épp a masirozás ellentétének mutatkozott. Mintha kiengedte volna a táncelőt a pontos gesztika fogságából a minden napok véletlenszerűségébe, ezeket most már tánc közben sem hagyhatja el; ugyanakkor azonban a tánc, rejtett rendező elvként, játékosan át is szellemi őket. A dzsesszrel, ez volt a látszat, az individuális létezés érvényesül társadalmi szabályaival szemben, azt az igényt támasztva, hogy ily módon értelme van. Azonkívül a dzsessz-szinkópa teljesen feledtetni akarja a rituális mértéket; olykor úgy hat, mintha a zene feláldozná distanciáját és esztétikai képszerűségét, és átalakulna a rendezetten esetleges élet megtestesült empiriájává. A film az a terület, ahol a dzsessz a legkiválóbban alkalmas kontingens kettős értelemben is prózai események kíséretétül, amikor tengerparton flangáló és csevegő emberek láthatók a képen, vagy ahogy egy nő bajlódik a cipőjével. Ilyen pil-

lanatokban a dzsessz annyira a helyzethez illőnek hat, hogy már alig is hatol a fidatba. Innen ered a kontingencia-slágerek jelentősége: ahol is egy-egy véletlenül elejtett szó, a mindennapok egy kis foszlánya képezi a zene burkát, melyből az aztán kibújik: banánok és sajt a pályaudvaron, és Paula néni, aki paradicsomot eszik – mind-mind jó egynéhány erotikus vagy földrajzi jellegű konkurensét ütötte ki a nyeregből.

Ennek a kontingenciának persze csak nagyon rövidke kis ideig lehet hinni. A kontingencia-slágerek nagyon is hamar – és egyáltalán nem öntudatlanul – elárulják szexuális jelentésüket: valamennyi a trágárság felé hajlik. A sajt az anális regresszióra utal, a banánok a nők pótkielégülését gúnyolják; minél abszurdabb képtelenséggel jönnek elő, annál kézzelfoghatóbb e slágerek szekszeplije. Maga a járás – a különböző nyelvek tanúsítják – közvetlen vonatkozásban áll a coitus-szal; a járó-ritmus hasonlít a nemi aktuséhoz, és míg az új táncok megfosztották a régieket erotikus mágiájuktól, egyidejűleg – ebben az egy dologban haladóbban, mint az feltételezhető lenne – a szexuális aktusra való drasztikus utalást tették a helyébe. Igen jól érezteti ezt néhány Dance Academy szélsőséges példája, ahol call-girlök állnak a vendégek rendelkezésére, akikkel járó-táncokat lehet lejteni oly módon, hogy a tánc olykor a férfi orgazmusához vezessen; így lesz a tánc a szexuális kielégülés eszközévé, a szüzesség-ideál egyidejű tiszteletben tartása mellett. Eppen a dzsessz szexuális mozzanata hívta ki maga ellen kispolgári aszketikus beállítottságú csoportok gyűlöletét.

A szexualitás mozzanatát pedig mindenfajta dzsessz szándékosan kiemeli. Valamelyest másképp, mint ahogy ezt a pszichoanalízis teszi – most

mégis ennek a fogalmaival élve –, a nemi egyesülés szimbolikus ábrázolását a dzsessz manifeszt álomtartalmának nevezhetnénk, melyet szöveg és zene utalásai inkább még csak fokoznak, mintsem hogy cenzúráznának. Nagyon kézenfekvő azonban a gyanú, hogy a dzsessz otromba és nagyon könnyen áttekinthető szexuális titokzatoskodása csak arra irányul, hogy elrejtse egy másik – mélyebb és veszélyesebb – titkot. Az első – feltételezzük – semmiben nem különbözik olyasféle régi operettek, mint a Varázskeringő cím- és cselekményadó elemétől; azt a modernséget, mely a dzsessz sajátja, nem érinti. A második titok azonban – okunk van rá, hogy gyanúsítsuk – társadalmi természetű. Hogy latens álomtartalmát megtaláljuk, a dzsessz és a kontingencia viszonyánál kell elidőznünk. Mert társadalmi szempontból a kontingencia nem olvad bele teljesen a szexuális jelentésbe: éppen társadalmi jelentését kell a szexuális jelentés-réven kikenyszeríteni belőle. Társadalmilag is rendkívül szimpla megoldással hozakodik elő a dzsessz. Nem más ez, mint a rondóelem: kuplé és refrén együttese, akárcsak a hagyományos vokális könnyűzenében. Kuplé és refrén – angolul: verse és chorus; mind a megnevezések, mind maga a jelenség az előénekes vagy -táncos és a közösség ősrégi viszonyát idézi fel. Az individuum a verse-ben ugyanilyen magányosan szólal meg, éppen egyéniségének kontingenciája folytán; szerényen, mértéktartóan számol be valamiről, nem akarja ráerőszakolni mondandóját senkire, hangja nem a közösség himnuszaként szárnyal, hogy aztán a chorus által, mely egy zeneileg félzárlattal kifejezett kérdésre válaszol, igazolást kapjon, és közösségivé objektíválódjék. Ez a ritus egyéneknek szól, akik közönségét alkotják. A várt, s a közönség által nyilván bizto-

sított öntudatlan folyamat ennek értelmében első sorban az azonosulás folyamata. A közönségben helyet foglaló egyén először a kuplé én-jeként éli át önmagát, aztán a refrénben feloldódva a refrén-közösséggel azonosítja magát, táncolva eggyé ol-  
vad vele, és ily módon megtalálja szexuális kielé-  
gülését. Eddig hát a dzsessz jól ismert álomréte-  
ge; hasonlít a filméhez, ahol ez „vágyfantázia”  
címen újra meg újra a letriviálisabb elmésséggel  
zajlik le. Mindemellett megmutatkozik már itt is,  
akárcsak a vele korrespondáló filmekben, a tár-  
sadalom primátusa valamely egyén felett, aki az-  
tán mégis az események mértékének érezheti ma-  
gát. Jellemző a produkciós folyamat is: a refrén  
elsőbbségét valósítja meg a kupléval szemben,  
minthogy mindig az készül el előbb, és az a fődo-  
log, a kuplét csak utólag írják hozzá; az indivi-  
duum, a verse „hőse”, az előállítás során közöm-  
bös. Gyakran csak azért mond el valamit a verse,  
hogy a refrén rácsattanhasson, hogy a refrén os-  
tobácska kis keletkezéstörténetével szolgáljon.  
Zenekari feldolgozások során a verse egészen hát-  
térbe szorul: a szám mindjárt a refrénnel kezdő-  
dik, a kuplé összesen egyetlen egyszer – rondó  
„menet”-ként – jelentkezik; ismétlésekre és va-  
riációkra csak a *chorus*nak van módja. Énekelni  
is csak ezt éneklik. Ezzel szemben a zongorára írt  
kiadványok, melyek természetesen a magán-  
emberhez igazodnak, a teljes szöveget hozzák, és  
zenei anyagukban is a kuplét együtt a refrénnel.

Ha elméleti megfontolásainkkal ilyesféle ténye-  
ken túl a dzsessz társadalmi funkciójának közép-  
pontjába, vagy, pszichológiailag: látens álomtár-  
talmának mélyére hatolni szándékozunk, nevezetesen a benne lejátszódó társadalmi azonosulás  
és a szexuális ösztön-energiák konkrétan-történel-

mileg meghatározott helyzetét akarjuk értelmez-  
ni, úgy a hot-zene vonatkozásában kell felvetnünk  
a kontingencia kérdését, bármily szűkkörű is az a  
közönség, legalábbis Európában, melynek köré-  
ben elterjedhetett. Mert ha induló és szalonzene  
jelenti a minimumot, velük szemben az optimáli-  
san elérhető maximumként áll a hot; ebből lehet,  
ha egyáltalán lehetséges megszerkeszteni a dzsessz  
„eszmevilágát”. A hot-elemek a művészileg meg-  
valósított improvizációtól a break-en és a színle-  
ges-ütemen át egészen a legelemibb formáig, az  
alapritmusból mintegy ki-kibukdácsoló szinkó-  
páig terjednek. Ezekkel szemben áll normaként a  
pontosan betartott metrum. És ezek az elemek  
sokkal inkább jellemzik a dzsessz-szobjektumot,  
mintsem annak archaikus csökevénye, a kuplé:  
ennek elmaradása révén kézzelfoghatóan testesül  
meg az individualitás kontingenciája. Ez a  
dzsessz-szobjektum egyidejűleg ügyetlen és még-  
is improvizációra hajlamos; Én-ként áll szemben  
az absztraktul fölébe rendelt hatalommal, és még-  
is, tetszés szerint helyettesíthető be annak pozí-  
ciójába; kifejezésre juttatja azt, anélkül, hogy a  
kifejezés által valamelyest is élet venné. Ilyenfor-  
mán paradox jellegű. Az, hogy már eleve konven-  
cionálisan preformált és csak látszólag öntörvé-  
nyű, ugyanúgy arra a következtetésre kényszerít,  
mint a hot-részletek zenei megformálása: hogy ez  
a szobjektum egyáltalán nem „szabad”, nem lí-  
rai, nem emelkedett fel a közösségbe, ellenkező-  
leg, már eredetét tekintve is szolgai; a közösség  
áldozata. Ezzel azonban a dzsessz a maga korá-  
ban – újra csak a rögzített refrén-kuplé viszony  
történelem előtti lényegét érvényesíti: minthogy  
az előénekes vagy az előtáncos aligha tekinthető  
egyébnek, mint – legfeljebb új formában megje-  
lenő – emberáldozat szobjektumának. Ebben az

összefüggésben nagyon sokat megvilágít a dzsessz lényegéből, hogy a dzsesszhez valamelyest is közelálló egyetlen jelentős zeneszerző Sztavinszkij, mindenekelőtt szinkópa-művészete révén híressé lett főművének, a *Sacre du printemps*-nak tárgyául emberáldozatot választott, méghozzá éppen az előtáncos feláldozását; áldozatot, melyet a zene nem is elsősorban drámailag interpretál, mint inkább rituálisan kísér. A dzsessz-szubjektum áldozat-mivolta itt persze – szinte álom-cenzúra hatására –, letompul. „Kilóg” a kollektivitásból, akár a szinkópa a hangsúlyos ütemrész akcentusai közül; nem akar beilleszkedni az adott, tőle függetlenül létező többségbe – tiltakozásból vagy ügyetlenségéből avagy egyidejűleg mindkét okból –: míg csak aztán különös kegyelem folytán a közösség mégis be nem fogadja, jobban mondva magába illeszti, sőt, a zene utólagosan, ironikusan kikerekedő periódusával be nem bizonyítja, hogy kezdettől fogva részese volt; vagyis, hogy a szubjektum – maga is ennek a társadalomnak tartozékaént – nem tud kilógni belőle. De a zene bizonyítja még azt is, hogy látszólagos ügyetlensége valójában a beilleszkedés virtuozitása; hogy impotenciája, minden lehetséges – és elsősorban természetesen szexuális – értelemben éppen ellenkezőleg azt jelenti, hogy „potens”, „szintén potens”, sőt: „még potensebb, mint bárki más”.

A dzsessz-szubjektum szó szoros értelemben vett előfutárát a háború előtti varieté alakította ki; ezért az a történeti kérdés, mennyire származnak hát az első sztepp-táncok a varietéből, tárgyi szempontból egy alaposan kidolgozott dzsessz-elmélet számára rendkívül fontos lehetne. A dzsessz-szubjektum modelljének az *excentric*-et tekinthetjük: a műzene egyik legrégebbi és leghíresebb

dzsessz-rokon darabja, Debussynek egy a háború előtt írt prélude-je, ezt a címet viseli: *Général Lavine, Excentric*, a következő – sztepp-táncra utaló – előadási utasítással: „Dans le mouvement et le style d'un Cake-walk”.<sup>\*</sup> Az *excentric*-et a clown komplementerének tekinthetjük. Mert míg a clown archaikus és anarchikus közvetlensége sehogyan se tud beleilleszkedni az eldologiasodott polgári életbe, nevetségessé válik szemében, részleteiben azonban ugyanakkor *azt* is nevetségessé teszi. Az *excentric* kétségkívül ugyanígy kívül esik a polgári élet célszerű kimértségén – ugyanígy kilóg „ritmusából”. Ugyanolyan különc és ugyanannyira magának való mint a clown, és valóban sűrölja is a nevetségesség határát. Az a tény azonban, hogy kívül esik, azonnal való lesz: méghozzá nem tehetetlenségként, inkább fölényként, legalábbis annak látszataként; s ha nevetés fogadja az *excentric*-et, csak azért, hogy sokkban némuljon el; nevetségességével együtt pedig a társadalom nevetségessége is elegánsan eltűnik a süllyesztőben. Önkényes ritmusa zökkenő nélkül illeszkedik valami nagyobbba, valami törvényszerűbe; kudarcot nem a szabályok hatályán belül vall, hanem e hatályok felett: engedelmeskedik a törvénynek, és mégis másvalami. A hot-szubjektum ezt a magatartást veszi át, csak éppen fokozatosan feladja belőle a játékos fölény és a liberális másmilyenség elemeit. Külsőleg persze a legjobb dzsessz-zenekarok még mindig megőrzik az *excentric* bizonyos vonásait. A dobos zsonglőrmutatványai, villámgyors hangszerváltás, improvizációk, melyek az első ütemben még nevetségesen hamisnak hatnak, csak az utolsóban nyernek igazolást; kitervelt bukácslás, ügyesen ügyetlenkedő forgás a zene ön-

\* cake-walk tempóban és stílusban.



nön személye körül – a dzsessz virtuóz gyakorlatának ezek mind-mind az *excentric*-kel közös vonásai. Maguk a hot-zene ritmikus kategóriái is: *excentric*-kategóriák. A szinkópa nem a duzzadó szubjektív erő kifejezése, mint ellentéte, a Beethoven-féle szinkópa, amely az előírást támadta, mígnem önmagából új törvényt teremtett. A szinkópa itt cél-talan; nem vezet sehova, és a metrumban való dialektika nélküli, gépies-matematikai feloldódás által tetszés szerint meg is szűnik. Nem más, mint egész egyszerűen túl-korán-érkezés: olyan értelemben, ahogy a félelem időelőtt orgazmushoz vezet, ahogy az impotencia idő előtti és tökéletlen orgazmusban nyilvánul meg. A kezdettől fogva mozdíthatatlanul szilárd és tempójában szigorúan állandó, csupán hangsúlyok által módosított alapritmus – vagy pontosabban alapmetrum – mindenképpen relativizálja, és – megint csak az impotenciához hasonló módon – tendenciózusan kigúnyolja a szinkópát: s e kigúnyoltatást és szenvedést zavaros kétértelműségével maga a szinkópa is érezteti. Clownként a hot-szubjektum követni próbálja a problémamentesen megszabott közösségi normát; gyengeségében bizonytalanul csetlik-botlik, mint az amerikai filmburleszkek figurái, például Harold Lloyd, vagy helyenként maga Chaplin is. A dzsessz alapvetően hatásos tendenciája éppen abban áll, hogy ez a nagyon-nagyon gyengécske szubjektum, éppen gyengesége révén, sőt, mintha ezért nyerné el jutalmát –, éppen abba a közösségbe illeszkedik bele végül, mely őt oly gyengévé tette, s melynek normáit gyengesége nem tudja kielégíteni. Pszichológiailag a dzsessz véghezviszi a kör négyszögesítését. A kontingens Én maga, mint a polgárság képviselője, alapvetően és vakon ki van szolgáltatva a társadalmi törvényszerűségnek. Miközben kialakul benne a félelem a társadalmi instanciától, melyet

kasztrációs fenyegetésként – közelebről; impotenciától való félelemként – él át, azonosul ugyanezzel a hatalommal, melytől félnie kell; ezzel azonban egycsapásra részese lesz, és együtt táncolhat a többiekkel. A dzsesszben rejtő szekszepl – parancs-szó: engedelmessédj, és akkor majd neked is szabad; az álom-tartalom pedig, ugyanolyan ellentmondásosan, mint maga a valóság, melyben álmodják, nem más, mint hogy: ha engedem, hogy megfosszanak férfiasságomtól, akkor leszek csak igazán potens. A hot-elemek által képviselt dzsessz-szubjektum viszonya a társadalmi hatalmi fórumhoz, a készen kapott metrikus törvényhez, materiális zenei és társadalomlélektani tekintetben egyaránt ambivalens. Félelmében esik kívül, félelmében opponál; de az oppozíció, az egyedülálló, elszigetelt individuumé, aki csupán elszigeteltségében jelenik meg társadalmilag determináltként – merő látszat. Félelmében adja fel újra az individualitást – a szinkópát –, mely nem más, mint csupa félelem; feláldozza individualitását, ami nincs is neki, elnyomorítva egynek érzi magát az elnyomorító hatalommal, és ez utóbbit oly módon vetíti át önmagára, hogy közben azt hiszi: „potens”. A „kívül esett” Én a totális társadalom darabkája marad, csak éppen lénye-rejtetten, és a dzsessz-történet nem is annyira az ő dialektikus elváltoztatása és „feloldása” a szó tulajdonképpeni értelmében, mint inkább társadalmi jellegének lelepleződését jelentő merev rituálé. A gyengeség vonásai belerajzolódnak a „parodisztikus” vagy komikus vonásokba, melyek mindig megtalálhatók a hot-mozzanatokban, anélkül, hogy tudnánk, minek a paródiájáról van szó tulajdonképpen. Ezek a vonások ugyan akkor azonban még az *excentric* mintájára mutatják az individuum játékos fölényét a társadalom fölött; azét az individuumét, amelyet éppen a társa-

dalmi játékszabályok pontos ismerete jogosít fel arra, hogy végül is ne tartsa be szorosan őket. Csak ez az ironikus többlet gyanús a dzsesszben, és erre vonatkozik a nyekergés és kakofónia iránti gyűlölet; nem pedig a szinkópa adaptációjára; csak ennek kell eltűnnie a fasizmus idején, ritmikai szerkezetének, modelljének nem. Mert az individuuum specifikációja a dzsesszben soha nem a duzzadó produktív erőé: soha nem volt az és nem is lesz, hanem mindig csak a neurotikus gyengesége; mint ahogyan zeneileg is banálisak és konvencionálisak maradnak a kívül esett, „kilógó” hot-szubjektum alapmodelljei. Ez lehet az oka annak, hogy elnyomott népek különös tehetséggel üzik a dzsesszt. A még nem eléggé elnyomoritott liberálisoknak, mondhatni, bemutatják saját elnyomásukkal való azonosulásuk mechanizmusát.

A dzsessz-induló és szalonzene amalgámja – hamis ötvözet: szétzúzott szubjektum ötvöződik benne a szétzúzott szubjektumot létrehozó, megsemmisítő és éppen e pusztítás által objektiválódó társadalmi hatalommal.

Ez áll mind az indulószerűen kollektív jellegű alapmetrum és az álszabadság, valamint az álközvetlenség egységére, mind kolorisztikus tekintetben: a szubjektív-expresszív hangzásra; minden egyes szubjektív hangra, mely azzal oldja fel önmagát, hogy mindenkor kinyilvánítja mechanikus voltát. Valamennyi hangszer közül az elviselhetetlen wurlitzer-orgona ismeri be legőszintebben ezt a színezetet. Általa végérvényesen napvilágra kerül a dzsessz-vibrato lényege. A dzsessz-hangzás más jellemzői: a fúvósok torz hangtompításai, a pengető hangszerek – bendzsó és ukulele – ciripelő és így önmagukban is vibráló hangisméltései, a harmonika széthúzott hangja – funkcionálisan azonos értékűek a dzsessz-vibratóval, mivel mind valamely

„objektív” hangzást modifikálnak, de csak annyira, hogy az kétségtelenül manifeszt maradjon; olykor talán ironikusan, többnyire azonban a benne tehetetlenül próbálkozó nyöszörgést ironizálva. Az objektív hangzást szubjektív kifejezőmód furnirja borítja, mely azonban nem tud eluralkodni rajta, s ezért alapvetően nevetséges és szánalmas hatást kelt. Ezért tehát a dzsessz komikus, groteszk, sőt még analízis vonásai sem választhatók el sohasem a szentimentális jellegüektől. Olyan szubjektivitást jellemeznek, mely valamely kollektív hatalom ellen lázad – pedig hát ő maga az – lázadása ezért nevetséges, ezért veri azt le a nagydob ugyanúgy, akárcsak a szinkópát az alapmetrum. Csak olyan helyzetek nem tűrhetik ezt a hangzást többé, melyek számára az irónia – mindegy, mi ellen irányul –, és valamely szubjektivitás kifejeződése – bármiféle legyen is az – eleve gyanús. Akkor a szimfonikus dzsessz-indulók katonásan nemes, ördögien jóhangzású zengése lép a helyére, melyeknek tökéletes zártsága egyetlen rést sem hagy, még valami emberi dolog látszatának sem. És akkor a dzsessz végtelenen kettéhasad, eredete szerinti pólusaira, míg valahol középütt a túl korai klasszicitásra kárhoztatott hot-zene tengeti szűkös kis specialista-életét. De akkor már magát a dzsesszt sem lehet megmenteni.

(1936)