

A tömegzene nagy áramából azért választottuk éppen ezt a három ágat, mert életük, változásaik, hatékonyaságuk és jellemző erejük folytán, a társadalmi orientáció változása bennük ragadható meg szociológiailag a legjobban. Kétségtelen, bennük jelentkezik legerősebben azoknak a társadalmi magatartásváltozásoknak a hatása, amelyek a legnagyobb korkérdésekhez kapcsolódnak, olyanokhoz, mint a demokráciizmus, a népi gondolat, a kollektivitás, a paraszti és a proletár jelleg, a haladás és korszerűség stb. Ezek a kérdések sajátos vetületben éppen e műfajok változó értékű társadalmi használatában mutatkoznak meg.

A tánczene ebből a szempontból szűkebb értelmű; elsősorban a társadalom-lélektan és a zenei köznyelv változása szempontjából érdekes. Elemzésével most nem foglalkozunk.

Igen érdekes kérdés a *magyar nóta* sorsa és helyzete. E műfaj szívós élete és állandó, alig csökkenő társadalmi szükségletköre folytán megérdemli, hogy figyelmesen vegyük szemügyre életútját.

Hosszú ideig uralkodott az a nézet, amely szerint a magyar nóta jellegzetesen a dzsentrimulatás zenéje. Ehhez a társadalmi réteghöz kötődik, mint ahogyan történelmileg is bizonyítható, hogy eredete a reformkor szaksz nemzeti, nemzeti mozgalmaira vezethető vissza.

De miért a dzsentrit tartják a magyar nóta jellegzetes használó rétegének, amikor a parasztok éppen úgy éltek vele — és ma már főleg ők élnek vele —, vagy amikor a városi munkások zömének ugyancsak ez az elemi zenei igénye?

Ha végigvesszük a század első felének sikeres filmjeit, regényeit, és színdarabjait, és keressük bennük a Horthy-Magyarország irigylelt ideáltípusát, amely viselkedés- és magatartásmintát adott az ország-nak, akkor kétségkívül a dzsentrre bukkanunk — vagy a dzsentriből lett katonatisztre. Nem a „szorgalmas gyáros” volt az életideál nálunk Magyarországon, nem a „self made man” és nem az alkotó értelmiség; nem polgári vagy polgárosult ideálok jellemezték a két háború között a domináns hangulatot terjesztő réteget, hanem a lecsúszott vagy lecsúszóban levő dzsentri, a magyarországi felemás polgárosulás e felmás más figurája, aki képtelen beilleszkedni az átformalódó világba. Létele-

me, a föld, már kicsúszott alóla, sem bálni nem tud vele, sem kihasználni nem tudja. Nem tudja életét sem átformalni, de jó fiú, jó magyar fiú, hajnalig cigányszó mellett mulat. A „sírva-vidgadás” sztereotíp magyar jelzője is innen ered. Mert a sírásra éppen úgy megvolt az oka, mint a mulatásra, hogy elfeledjen mindent, főleg azt, hogy alkalmazatlanná vált nemcsak a nemzet vezetésére, hanem arra is, hogy bármilyen szinten alkalmazkodják a megváltozott élethez: a munkában, a nemzet formálásában, a politikában. Jellegzetes, hogy éppen ez a voltaképp esett figura vált Magyarországon a két háború közötti filmek, színdarabok és regények hősvé, és úgy tartották, ennek a típusnak többszö- rösen dokumentált zenei kifejezési formája a magyar nóta.

Úgy tartották, pedig valójában nem így igaz. A magyar nóta nem hazudtolta meg reformkori nemzeti-nemesi eredetét, a polgárosodási nemzeti bázisát, mégis nemzeti-nemesi talajánál jóval szélesebb társadalmi igényre épült, és ezeket az igényeket kielégítve, újra felkeltve, megerősítve, fenntartotta és fenntartja mind a mai napig.

A dzsentri magatartásminta, mint ideális és utánzásra méltó típus önmagában nem elégséges magyararát a magyar nóta élettartamának hosszúságára, szívrósságára és — mint adataink mutatják — rendkívüli elterjedtségére. Ehhez valóban az is kellett, hogy maga a zenei anyag találkozzék az általános kifejezési igénnyel, alkalmas legyen tehát arra, hogy sokféle ember zenei tápláléka legyen.

Milyen jellegzetes esztétikai-társadalmi tudat kapcsolódik tehát a magyar nótához? A következőkben a felvételeink során kapott válaszok ismétlődő motívumaiból idézünk. E tudat legfontosabb meghatározója a magyar nóta nemzeti jellege. A hit, hogy az egész nemzet zenéjét képviseli. Ebben élt — és felvételünk idején is él — a magyarság jelentős részének zenei tudata. Ezt tartották és tartják a „nemzet zenéjének”. Ez az, amiben a „magyar kifejezheti magát”. Ez az, amiben „csak a magyar” tudja magát kifejezni. A második meghatározó a vidéki szemlélet, a vidéki öntudat. A városellenesség ugyancsak a polgárosodás kialakulásával egyidejű, bár az elmúlt száz év folyamán új meg új indokok élesztették. A város a dzsentri szemével nézve vagy zsidó vagy német (ők veszik el előle az érvényesülés talaját), a magyar nóta viszont hangsúlyozottan *nem* a városi kultúra terméke. „Benne van a magyar föld”, benne van a „gyökeres magyar karakter”. Az pedig magyar és vidéki, következtetésképpen nem városi. A hasonló szintű városi zene, akár a romantikus német románc, akár a kabaré-kuplé más intonációjú, más funkciójú, másra szolgáló zene. A magyar nóta akkor is szigorúan a vidék fogalmához kapcsolódik az emberek tudatában, ha legfontosabb terjesztői, maguk a „kávéházi zenészek” városba felkerült cigányzenészek. Nem szabad elfelejteni a történelmi adottságokat, azt, hogy Magyarországon igazi városi kultúra és igazi városi

életmód alig fejlődött ki. Az elkésztett urbanizálódás, a felemás kapitalizmus, a félgaryarmati helyzet történelmi indokai élnek e tény mögött. A városok a társadalmi mobilizáció következtében újonnan töltődtek fel, s ezért a városi lakosságban magas arányú szűkebb körű képzelmek az ún. első generációs városiak, akiknek szülei még falun vagy mezővárosban éltek. Telítve is vannak a vidéki élet szokásaival: bár a háború előtti vidéki városokra is jellemző volt, hogy az élet legfontosabb uralkodó formáit, az élet legfontosabb, irigylet-utánczott-megvetett hangulatát a környező földbirtokosok városi élete határozta meg. Őket utánozta az a keskeny polgári réteg is, amely ezekben a falu jellegű városokban kialakult. Ez a fajta „vidékiesség” (életmódban, szokásokban, ideálokban) — néhány kis sziget kivételével — ez adta az ország domináns karakterét. A magyar nóta szívós továbbélése tehát vidéki, nem-urbánus jellegének, az *öntudatos provinciálizmusnak* köszönhető.

Mindaz azonban még mindig kevés lenne, ha a magyar nóta dallam-anya, érzelmi kifejezőmódja nem teremtené meg annyira az érzelmi azonosulásnak azt a lehetőségét, amelyre a zenében bizonyos alkalakkor, bizonyos embereknek annyira szükségük van. Nem feladatunk itt sem pszichológiai hatást, sem a zenei eszközöket jellemezni, de ha a dalreperitoár legfőbb emberről ismétlődő dalait végighallgatjuk (jelen-részt már több, mint fél század óta él a „nemzet dalreperitoárjában”), megragadhatjuk legjellemzőbb sajátosságait: az érzelmességét, az érzelmességbe hajló nosztalgiait, a bánatos, emlékező, reménytelenül és hiába reménykedő dallamok-gondolatok világát. (Mindennek benne van, ami elveszett, és minden, ami még elveszhet.) A kemény, gyors ritmussú csárdást viszont a minden bajt lerázó ütem és ritmus jellemzi, nem véletlen, hogy erre sokkal erősebben hatott a népdalok tisztább, egészségesebb világa. (A dalreperitoárból is ez derül ki. Vö. 80. old.) Hozzájárul a magyar nóta szívós életéhez az is, hogy ez az a zene, amelynek élő előadásával a legtöbben találkozhatnak, mégpedig a lehetséges legjobb zenei interpretációban. Meggyőző előadásban hallják azokat a dalokat, amelyekhez — mivel életük során többször felhangzottak — nemcsak pusztán a dal emléke, hanem gyakran valamilyen konkrét élettémény emléke is fűződik; jobban él és erősebben megmarad, mint a gépzene. Cigányok pedig még a legkisebb faluba is eljutnak, sajátos tehetségük, hagyományosan öröklődő képességeik a falvak hivatott és hivatásos muzsikusaivá teszik őket.

A magyar nóta dallamainak felfogásához nem kell különösebb iskolázottság. Terjedését a megszokás is támogatja, hiszen éppen ezek a dallamok, ez az intonáció veszi körül leginkább már a kisgyereket, az iskolást, az ifjút is. Így aztán a legtöbb ember ezzel a dallamvilággal nő fel, s ez marad egész életében az alapvető zenei élmény, amit aztán

csak megerősít az élmény szüntelen ismétlődése, újabban a tömegköz-lő eszközök segítségével is.

Ha egybevetjük ezt a tény azzal, hogy vizsgálatunk szerint a zenei szükséglet tartalmában ma is kiemelkedő helyet tölt be az „énközpontú érzelmesség”, az oldódó mulatás, a fedelkező-önfelejtő menekülés, akkor funkcionális oldalról is megkapja létezésének indokát a magyar nóta.

Hol van mégis a magyar nóta általános uralmának a határa akár társadalmilag, akár magatartás-, felfogás- vagy szokásrendszer vonatkozásában? Az egyik határ kétségkívül az esztétikai művelődési szinthez fűződik; a másik a provinciálitás-ellenességnél húzódik, amely vagy egy általánosabb érvényű, vagy „valódiabb” magyarságot akar, vagy — már egyenesen a provinciálizmus szégyellésébe váltva át — valamilyen „valódi európaiságot” igényel. Még erősebben elhatárol az a felfogás, amely a modernséget szegezi szembe a régivel, a „külföldi nagyvárostról” a magyarral — s mivel magyar formáját nem tartja és nem tartotta „igazinak” —, a világ teljességét vagy „másságát” a „provinciálival”.

De a legerősebben a népi mozgalom fordult szembe a magyar nótával, mint jellemző kifejezési eszközzel, a hamis nemzeti illúziók, az álmagyarság, az érzelmesség és a dszentrivillág képviselőjével —, hogy a népdal kollektivitását, egyszerűségét, tömör realizmusát, demokratikus jellegét tűzze zászlajára.

Kétségtelen — már részben el is mondtuk —, hogy a magyar nóta magán viseli születésének jegyeit, tehát azt, hogy a reformkori polgárosuló nemzeti mozgalmak képviselőjeként indult el a XIX. század közepén. De megmutatjuk szükségképpen azt is, hogy ez a mozgalom hogyan fejlődött tovább: sikerének, illetve sikertelenségének, torz, hiányos beteljesedésének jellegzetes zenei érzelmi kifejeződését. A népdalos mozgalom, amely tipikusan a XX. század nép-felismerésének téméke, szembeszállt a magyar nótának ezzel a társadalmi-érzelmi képviseletével is, egy hitelesebben magyar, egy ténylegesen népi, egy mélyen kollektív zenei kifejeződés igényének jegyében.

Vegyük közelebről szemügyre az újonnan felfedezett népdalt, honnan indult, mi a társadalmi gyökere, ki a használó rétege és milyen eszmék képviselésében jelentkezett. Két ideológiai áramlat és társadalmi mozgalom kifejezője volt a népdal (ami Magyarországon korábbi és mai értelmezésében egyaránt a parasztdalt jelenti): az egyik a két világháború közötti népies mozgalom, a falukutatás, a falu felfedezése. Ez a felfedezés azonban — zenében éppen úgy, mint irodalomban — nem pusztán a paraszti felfedezését jelentette, hanem egy nemzeti és művelődési programot is meghirdetett. E programot a zenében Bartók és Kodály művészete és zenei nevelése fémjelmezte. Az ő nevüket tűzték zászlajra a harmincas-egyvenes évek diákmozgalmai, amelyek a nép-

dalt választották kollektív megmozdulásaik kifejezőjévé. A regőcserek és a különböző vallásos ifjúsági szervezetek zenei hitévé, legfontosabb, sőt egyetlen zenei kifejezési formájává a népdal vált.

De nem maradtak meg ezek a mozgalmak csupán a „paraszti” keretben. A népdal több mindennek az értelmét és tartalmát hordta magában: azt az „igazi” magyarságtudatot jelentette, amelyben a fasiszta vagy ahhoz közel álló nacionalista hazafiúi értelmezéstől a németellenes, szeparatista önálló nemzeti lét hirdetésén át az antifasiszta demokratsizmusig minden árnyalatot megtalálhattunk. Belefért a parasztság sokféle megítélése is, a mitizálástól a szidásig, attól, hogy a nemzet „legigazibb” lényegét fejezi ki — a szó demokratsikus értelmében vett népiségig, amely a parasztságot a dolgozó és elnyomott osztályok képviselőjének tekintette. Ezért történt, hogy a vallásos egyesületektől a baloldali szervezetekig a népdal jelentette a demokratsikus jellegű zenei kifejezési formát.

A háború előtti korszak népdalosságában tehát volt egy nem-konformista elem, már zeneileg is. A népdalt sallangmentes szépsége, az ismert és megszokott hangnemektől való eltérése, jellegzetes paraszti hangzása nem tehetette az uralkodó osztály zenéjévé. Bármennyire is behatolt a hivatalos ifjúsági (elsősorban a cserkész-) mozgalomba, mégis — legalábbis kulturális területen — megőrzött egyfajta oppozíciós jellegét. Ez volt az egyik oka, hogy nem vált felülről támogatott, és lent szélesen kibontakozó zenei mozgalommá; túl sok volt ugyanis benne a „népi” elem, túl erős volt az ellenzékiségre is alkalmas adó kollektív emóciók kifejezése.

A felszabadulás után az újjáalakuló demokratsikus állam és a baloldali politikai szervezetek sokszor vitték utcára a tömegeket. Eszményük a népi kollektíva volt, a kollektivitás eszméje, egységessége és álmódott derűje. Szívesen tették volna kollektív népünnepélyé a felszabadulás utáni éveket, s keresték ennek az eszménynek zenei kifejezését. Az egyik kifejezési forma adott volt az évekig tiltott munkásokdalokban, a mozgalmi dalokban, amelyek menetelésre, lelkesedésre készítettek és könnyen átvehetőek voltak. A mozgalmi dalok azonban, bár újjakkal igyekeztek kiegészíteni őket, mégis korlátozott kört és korlátozott érzelmi kifejezési formát jelentettek, zenei anyaguk sem volt egyforma értékű. Az eleveven pezsgős mozgalomnak — különösen a demokratsikus ifjúsági szervezetek, amelyekben nagy kollektív megmozdulások teremtettek alkalmas az éneklésre —, ezért hamarosan bekapcsolták dallamanyagukba, a napi, köznapi éneklések szövetébe a népdalt. Több okuk is volt rá: a népdal könnyen énekelhető és felfogható nemes anyag, vele ideálisan ki lehet fejezni a különféle indíttatású és műveltségű fiatalok együttlétének élményét, közös céljaiknak hangulati meg erősítését, magának a kollektívának az eszményét. Sokoldalú költésze-

te sokféle érzelmet kifejezésére tette alkalmassá, ráadásul hatalmas mennyiségben állott rendelkezésre, és így szinte kimeríthetetlen forrásává válhatott az ifjúság természetes éneklő kedvének.

Eközben körvonalazódni kezdett az új, szocialistává váló állam hivatalos kultúrpolitikái „krédó”-ja is. Az ilyen megfogalmazások: „nemzeti formában szocialista tartalom”, „az új kultúra gyökereit mélyen a népbe ereszté be”, stb., s a rajtuk alapuló számtalan határozat a népi kultúra új virágzásának elvét szögezte le alapvető kiindulópontként. Az ideológiai — tisztázó — elhatárolásban természetesen mindig világosan különvált a hivatalos álláspont a „narodnyik nacionalisták” megbélyegzett álláspontjától, az énekelte dalanyag azonban csak kis részben volt más, főleg azért, hogy kiegészítették a szovjet tömegdalokkal, népdalokkal és románcokkal.

Így tetőződött be a népdalozás átültetése, így találkozott a népdalban a két háború közötti népiesek mozgalma a háború utáni demokratsikus és kommunista ifjúsági mozgalommal, Bartók és Kodály népdalos és zenei alkotó elvei Zsdanov és a párthatározatok elveivel. A népdal vált jelszavá, iskolai tananyagá, a zeneszerzők új műveinek alap-szövetévé is. A népi — lényegében paraszti — kultúra ápolására együtttesek, s külön vele foglalkozó intézmények születtek.

A népdal végül hivatalos állami zenévé lett, bár ekkor már nem „paraszti”, hanem „népi” és „demokratsikus” jellege hangsúlyozódik. A hivatalos művészetpolitika tehát nem csupán megengedte, hogy a népies mozgalom a zenéjére jusson, hanem egyenesen kultúrpolitikái „államvallással” tette, bár ideológiailag más tartalommal és — ami még lényegesebb — más társadalmi és politikai bázisra építve. Nemcsak a népdal mellett vagy a népdal körül álltak egységben oly különböző indíttatású csoportok, hanem még egy kérdésben is teljes „nemzeti egység” alakult ki kommunista, szocialisták, népiesek, internacionalisták és nacionalisták között: abban, hogy a kozmopolitizmus, a nyugati „rothadás” minden eszmei és zenei termékével szembe kell fordulni. A jazzel éppúgy, mint az avantgarde mindenféle megnyilvánulásával. Ahogyan a népdal követésében egységesek voltak, úgy álltak ellen a népművészet talaján lábukat megvető narodnyikok és szocialisták, proletárok és polgárok, értelmiségiek és parasztok, modernek és maradiak a nyugati zene minden áramának. Így került el a hódító jazz (csakugy, mint a fél évszázaddal ezelőtt indult zenei avantgarde-irányzatok).

Igy történt — bár ennek is mélyebb indokai vannak —, hogy a szocialista realizmust egyenesen a XIX. századból és a népművészetből ki-séreltették meg kialakítani és megmagyarázni, s a XX. század ebből az időben kiharadt minden számitásból, Brechtel és Bartókkal, Derko-

vitscsal és Csontváryval együtt, átengedve ezeket minden izmussal együtt a „formalista”, „imperialista hanyatlást” kifejező „rothadó” irányzatoknak.

A fordulat tulajdonképpen lassan érett be, de gyorsan zajlott le. Az első jel a kollektívák összetartó tartalmának a megváltozása, majd eredeti tartalmának elvesztése volt. Az eszméileg a népi kollektivitásból kifejlődött lelkes közösségek, amelyek „harcos népünnepélylyé teszik az életet”, már elvesztették tartalmas értelmüket, már főleg a „kell” felülről jövő kényszere hatására gyültek össze. Formálissá váltak. Értéktelődött, hogy az első lazulásra a kollektívák széthullottak, az izolálódás, az individualizálódás, a minden kollektívától való tartózkodás természetes reakciója volt az előző magatartásnak. A kényszerű kollektívák helyét nem foglalták el álmódott kollektívák sorai; a kis csoportokban, az opportunus alapon egymáshoz kerülő emberek laza együtteseiben az emberek kapcsolódása alkalmibbá, esetlegesebbé és funkcionálisabbá vált.

A változást az is előkészítette, hogy az általános puritánság és purifikációság engedett szigorából, először fokozatosan enyhült, majd teljesen eltűnt. Ez éreztette hatását az öltözködéstől a zenéig; a szórakozás most már nem teljesen eltűnt és egyre kevésbé rosszalt „társadalmi beletőség” vagy kispolgári tünet és hivatalos és nem hivatalos vélemény-irányítók szemében. Növekszik a tolerancia, akár a követendő „egy igaz zenei út”, akár a nyugati kultúra teljes rothadásának hirdetése tekintetében. (Időben meghatározva: a kollektívák kényszerré merevülése az 50-es évek legelején következett be, a lazulás, a puritánság lassú megszűnése az 50-es évek közepére érik be, a tolerancia az 50-es évek végére általánosul.)

1958-ban sorra kerül a népies mozgalom új kritikája, gondosan készült elméleti anyagok elemzik a népies irányzatokat és a nacionalizmus különféle korszakait.

Mind ezek a változások sajátos módon érintették magát a népdalt is. Mozgalmi bázisa már korábban megszűnt, új ifjúsági bázisa nem épülhetett, az újfajta ifjúsági szervezetek nem is vállalták magukénak, mint ahogyan nem vállalták közösséget a régi szervezetekkel sem. Nem válhatott a régi módon a kultúrpolitikai irányítás, és nem vállalták magukénak alap-dallamintónációként a zeneszerzők sem, akik felszabadulva a korábbi elzártaságból, igyekeztek behozni az újonnan felfedezett avantgarde-től való elmaradásukat. Bartók esetében 1956 előtt általában a népdalt feldolgozó zeneszerző állt előtérben, 1956 után Bartókról azonban már inkább mint modern zeneszerzőről esett szó, arról, akit korábban formalistának bélyegeztek. Eltért hát a népzenei mozgalom csakugy, mint a zeneszerzők, a hivatalos kultúrpolitika csakugy, mint a spontán zenei igény. Változott az ifjúság orientációja is,

bár a népdal megmarad az iskolák kötelező dalanyagában, egy-egy nagy személység kevés számú követőjénél, a széttört kollektívák együttmaradt töredékeinél.

És a népdal ősi forrása, megőrzője: a falu? A falusi ember számára a népdal az öregektől jött, akiket túlhaladtak, a hivatalos kultúrpolitikától, amelytől viszolyogtak, az iskolától, amelytől megszabadultak; számukra a népdalt a pesti értelmiségiek, a hivatalos iskolapolitika és valamelyest a tömegművészeti politika képviselik.

E folyamat érezhető kialakulását az-ötvenes évek végére, a hatvanas évek elejére tehetjük, ekkor kezd előtérbe kerülni a jazz. A váltás a jazz és a népdal között csaknem közvetlenül történt: amíg a felszabadulás utáni 40-es évek ifjúsága számára a hovatartozást, a progresszivitást, a lépéstartó haladást a népdalosság jellemezte, addig az-ötvenes évek végének fiatalága számára — nyilvánvalóan más tartalommal —, de ugyancsak a haladás, a korszerűség bizonyítéka volt a jazz. A „nemzeti egységfront” tiltakozása, amely oly különböző indítatású társadalmi-ideológiai csoportokat hozott egy nevezőre a jazz ellen, az előbb említett folyamat során szétesett és elhallgatott. A „nemzeti”, a „népi” az „esztétikai” értékvédők egymás után adták fel ellenző álláspontjukat, engedtek a meggyőző érveknek és a fiatalok — valamint a fiatalokkal együtt haladó kortalan „korszerűek” — sürgető jazz-igényének. A nemzeti ellenzés hívei itt már nem kaptak hangot, hiszen politikánk a nacionalizmus minden formáját — akár korai polgári, akár korai szocialista formájában — elítélte; a nem hivatalos nemzetfétlés pedig nem a nyugatról jövő jazz-irányzattól akarta óvni a magyar rakart.

Tisztaodott a jazz eredete és jellege a szocialista magatartást és gondolatot féltő jazz-ellenzők számára is. Bebizonyosodott, hogy se nem a „kövérek zenéje”, se nem az „imperializmus végvonaglásának terméké”, hanem jellegetesen proletár eredetű zene, amely a rabszolgaságból bérabszolgává váló négerrek és a fehér munkások közös sorsának, közös keserves munkájának kollektív érzésből fakadó zenei kifejezése. A jazz származási menlevelet kapott, pedigirjét el lehetett fogadni egy szocialista államban is. De bekerülhetett a „jó társaságokba” is, mert a szakértők megmagyarázták, hogy a jazz értékes zene, egy új zenei aranykort hozhat magával, visszaidézve összehasonlítással a minden zeneszerző által kultivált és hön irigyelt barokk korszakot, amikor a zenei köznyelv és a magas műzenei formák között nem volt szakadék. Egyik szociológiai vizsgálatunk ugyanakkor bebizonyította, hogy a jazz egyike azoknak a „könnyűzenei” műfajoknak, amelyek átvezető szerepet játszhattak a komoly és a könnyűzene apperpepciója között.

Ezek a magyarázatok tették lehetővé azt, hogy a XX. század legelterjedtebb és kétségtelenül legfőmegesebb zenei formája előtt nálunk is

megnyíltak a kapuk, népszerűsége legalizálódhatott, és minden oldal megnyugvása biztosított.

Arról is beszélünk kell azonban, hogy az azóta eltelt időben mégis másképpen alakult a zenei igény, mint ahogyan jó néhányan — optimista várakozók — remélték. Az időszakot így foglalhatnánk össze: jelentős szerzőktől jelentős művek jelennek meg a jazzről; a rádió és a televízió sorozatos adásban ismereteli és magyarázza a jazz értékeit és nevel új, értő zenei tábor. A jazz érvényesülése előtérbe megy a zenei életben — 1963 —, tehát meghódítja a teret a beatzene — 1965-66 —, hogy azután a társadalmi problémák ösztönözni társasjátéka keretében lapos semmiségek itassák át az országot dallamokkal, nagy társadalmi örömtű-zek közepette — 1966 — 67.

Ez megint arra az egyszerű tényre hívja fel a figyelmet, hogy a zenei köznyelvet vagy a zenei-köznyelvi gondolkodást éppen úgy nem lehet néhány év sponitán fejlődése során a jazzel megváltoztatni, mint ahogyan nem lehetett 15 év alatt az elemi iskolák heti két órájába szervezett népdalos oktatással megmáltani. Ezekben a szívós, igen mélyen élő, állandóan újraledő, makacsul visszatérő zenei kifejezésekben: a tánczenei közhelyi fordulatokban otthonosan elrendeződtek az érzelmek, s a közönséghez értő szerzők a lelki kényelemszeretet érdekében csak enyhén simíthatják a kényszerű divathoz való szelíd alkalmazkodást.

A jazz-igény tehát korántsem egyértelmű vagy egyértékű, és nem is szorítható egyféle társadalmi magatartás skatulyájába. Mi volt mégis egyértelmű a fogadtatásában? Először is az, hogy valamiféleképpen mint korszerű zenei kifejezési lehetőség és korszerű zenei viszony jelent meg. Térhódítása nyitottságot jelentett a világgal szemben, elszakadást a korábbi nemzeti elzárkózástól. A népi kollektívák illúzióizmusaival szemben valóságosabb, reálisabb, maibb karakterű közösség kifejezési formája; a romantikus érzélgősséggel szemben reálisabb, őszintébb, keményebb a hangvétele. Valóban másfajta beállítottságot kíván, mint a lesüllyedt romantika tömegzenei műfajai. Nem elringat, hanem izgat, nem-felejtet, hanem felkavar, nem nosztalgikus, hanem aktívizáló, erősebb arányban támogat-reális emberi viszonylatokat, és így valódi világot jelent.

De mert sok értelemben jelentkezik, mert maga a műfaj is sok rétegű, értelmezése pedig még inkább — látni kell mindennek a kettősségét is. Jóllehet eredetileg proletár (vagy a proletariátushoz közel álló) közösség hozta létre a jazzt, de a népi kollektív illúziókkal szemben nemcsak ez az új értelmű, a polgári individualizmussal szemben előremutató lényege érvényesül. Magában hordja természetesen alakulásának és elindító társadalmi emberi viszonylatainak karakterét is, a kis hordák, gengsek, összeverődött kis bandák kifejeződéseit, de magában

hordja más értelemben a „magányos tömeg”, a tömegben elmagányosodott emberek egzisztencialista életérzésének kifejeződési lehetőségeit is. Jóllehet a népi idillizmus öntévesztő álmaival, antikapitalista nosztalgijával szemben megadja a XX. század reális tudatát, amelyben érvényesül a kapitalizmuson „túl-látó” proletár szemlélet is, de ugyanakkor kínálja ennek a létnek az örömeit is, és az azonosuláshoz nemcsak negatív értelemben beszél. Jóllehet ad egy magasabb, átfogóbb, nemzetek közötti szemléletet, de ugyanakkor ebben gyakran benne van a saját nemzet, a saját nép szűgyellős elhagyása és lenéző tagadása is. Jóllehet a világ felé nyitottabb, és megszünteti az elzártságot, de ez a nyitottság gyakran csak egy irányba nyújt kitekintést, és azt sem mindig hiteles módon. Jóllehet a jazz révén könnyebb utat találni a XX. század nagy zenei világához, ez az út egyfajta zenei komolyság felé visz, de nem biztos, hogy eljuttat a komoly zene útjára, hiszen ahhoz lényegesen másfajta zenei magatartás szükséges.

Nem szabad elfelejteni azt, hogy a jazz a XX. század legelevenebb, legnagyobb tömegekre ható zenéje, tehát állandó mozgásban van, állandó cseréhatás jön létre: ahogyan megszüntetik, ahogyan közvetítik, ahogyan felfogják. Állandó, eleven mozgása sokféle színvonalú és értékű zenét teremt, ami mutatja életképességét, tágítja kereteit, érvényesülési lehetőségeit, de egyszersmind fel is hígítja. Maróthy János ír könyvében (*Zene és polgár, zene és proletár*, Budapest 1966.) arról, hogy a jazz egész léte szüntelen harc a megújulásért, a korrumpálódással és a komerciólódással szemben. Ez a korrumpálódás egyaránt lehet-társadalmi, üzleti és zenei-vonatkozású. Mégis hibás lenne minden purifikátori, tisztogatási kísérlet, amely megmerevítene a jazz határait, és elzárkóznék az új folyamatoktól. Nem mintha ez magakadályozná az új folyamatok születését, de leszűkítené az eleven kapcsolatot a mindennapokkal, a fejlődési lehetőséget, szüntelen megújulást, amelyben éppen úgy létrejöhetnek „mélyreható totalitások”, mint silány elemek.

„Elsősorban társadalmi és történelmi körülményektől függ, milyen értékek követelik meg vagy tűrik el, hogy »világot« bontakoztassanak ki belőlük. A régi népdalok-vagy népi táncok stb., amelyek mind extenzíve, mind intenzíve egy fölöttébb korlátolt érzelemvilágot tükröznek vissza és fejeznek ki, zeneileg mélyreható totalitásokat ábrázolhatnak, mert a valóság, amit kifejeznek — tendenciája szerint — minden szűkössége ellenére mégis emberi közösség volt, amelyben az emberi élet lényeges problémáit végigküzdötték” — mondja Lukács György *Az esztétikum sajátosságai*-ban. (II. k. 372. l.) S ha ez „visszafelé” igaz, miért nem lehetne a jelenre vagy „előrefelé” is az? Ott, ahol végigküzdi a ma lényeges problémáit: miért ne születne, ha szűken vagy egysíkúan is — mert formailag a tömegzenében nincs lehetőség másra —

valamilyen lényeges, a valóságot magából kibontakoztató, emberi-művészi teljességet-felhillantó produktum?

Igen, az üzlet mindenütt jelen van korrumpáló hatásával, de nem biztos, hogy ilyen értelemben is korlátot jelent. Egyrészt ma már az „értékes” is kommercializálódhat, kereskedelmi értékévé válhat, mert értékes művészet is talál vásárlóképes keresletet. Másrészt azért sem kizárólag negatív és korrumpáló az üzlet hatása, mert eddig soha nem látott mértékben terjeszti is a műveket. A terjedésnek pedig csupán a terjedés lehetősége szabnak határt és az üzlet érdekei korlátot, nem pedig a zenei minőségi vagy a zenei-gondolati mondanivaló. Bármit elterjesztenek, ami sikert hoz, ami társadalmi érdeklődést vált ki. Ebből ered aztán sok különös is. Például, hogy sok esetben a nyugati világgal, a társadalommal való szembenállás, a társadalmi igazságtalanságokkal, vagyoni egyenlőtlenséggel, konzervatívizmussal szembeni lázadás hogyan fordul önmaga ellen, hogyan tesz vagyonossá, milliomosokká „sikeresen lázadókat”, hogy aztán végül is saját magatartásukat konzetiváló konformistákká váljanak, arra kényszerülve, hogy — tisztelet a kivétellek — lázadásuk jól jövedelmező pozíciójában éppen azzal a közönséggel veszítsék el kapcsolatukat, akiket indulásukkor képviseltek. Nemcsak a Beatles-együttesre gondolunk, akik az angol társadalom konzervatívizmussal szemben olyan sikerrel lázadtak, hogy elnyerték a királynőtől a „Brit Birodalom Lovagja” címet, de nálunk sokkal határozottabb társadalmi programmal rendelkező forradalmi lázadókat is elszakított tömegbázisuktól a tömegekre spekuláló hanglemezkizadás világi piaca.

Kétségtelen, hogy nem lehet büntetlenül korszerűen lázadni, ha az pénzért hoz az üzletembereknek, ha olyan látványos-és közérdeklődést kiváltó produktiót nyújt, hogy nagy nyereséget lehet a terjesztésére építeni, és különösen, ha ez a lázadás nem annyira fenyegető, hogy éppen a nyereséget teszi veszélyeztetetté.

Amikor a jazz egész életfolyamata olyannyira ellentmondásos jelenségeket hord önmagában, hogyne lenne lehetséges, hogy nálunk mindez sajátos vetületben vagy eltorzult formában jelentkezzen. Például, hogy nem egyszerűen formai vagy funkcionális kérdésekben követekezzen be változás, hanem a kérdések lényegét érintő tartalmi kérdésekben is. Így történhet meg, hogy a nyugati fiatalok tiltakozása a „bőség társadalmának” hazugságaival, kegyetlenségeivel, ellentmondásaival szemben nálunk, gyakran ellenkező előjelűvé válva, mindannak igentelésevé változik. Irigylet életformává lesz az, amit a lázadó fiatalok öltözködésüktől daláikig egész magatartásukkal, minden eszközzel tagadnak. Vagy az ellenkező példa, amikor azonos előjellel átvett tiltakozásaink olyan lázadó magatartást importálnak, amely mögött nálunk nem áll eleven társadalmi mozgalom érzelmi azonosulása.

Ez csupán arra példa, hogy milyen sok értelmű ennek a tömegzenei folyamathoz a léte, hányféle az értelmezése, és hogy milyen fontos szociológiai feladat lenne megvizsgálni, milyen vonatkozásban milyen társadalmi csoportok kapcsolódnak hozzá. Nem mindegy az, hogy valódi értéket ismernek fel és értenek meg, vagy hamis értékeket kezelnek valódikiént, vagy pedig valódi értéket értenek félre silányként.

Ennek az eleven folyamathoz jellemző irányja ma a beatzene. A jazz e legújabb, legdivatosabb oldalhajtsa legalább olyan sokértelmű társadalmi magatartást hordoz magában, mint eredendően nagy folyama, a jazz. Először történik meg a jazz történetében, hogy Európa diktál Amerikával szemben — és Amerikának is — modern zenei tömegdivatot. Jellegetes, hogy éppen a brit gyarmatbirodalom — a világ legnagyobb gyarmatbirodalma — szétesése idején jön létre, és liverpooli lázongó munkásfiatalok indítják és viszik világdícsőségre, nonkonformizmussal újfajta konformitást kényszerítve a divatkövető fiatalokra.

A beatzene, amely előadói stílusa, de főként társadalmi-gondolati indíttatása miatt a fiatalok lázadó „üvöltésének” zenei kifejezési formája, több társadalmi-érzelmi-gondolati indítékot fed. Sok minden kíváncsi ebbe az „üvöltésbe”. Társadalmi, biológiai és lelki szükséglet egyszerűre üvöltenek, hogy a felnőt társadalom felgyeljen és megbotráncsozzon, hogy ezzel is elhatárolják magukat tőlük; üvöltenek, hogy a megbotránkozással deklarálják meg nem értettségüket, illetve, hogy megértésre találjanak, bár erre fűtülnek; üvöltenek, mert az üvöltés egyszerűre érzelmi szükséglet és biológiai kényszer, mert másképpen elenyészik a hangjuk a gyárak, a nagyvárosi, forgalom tömördek zajában, és a félelmetesen közömbös társadalomban. — És a felnőt társadalom ezt eltűri, mert reméli, hogy az üvöltés önmagában kielégíti őket, anélkül, hogy bajaik ténylegesen megoldódniának, tűri, mint olyan levezetést, amely után a fiataloknak talán kevésbé van szükségük tényleges cselekvésre.

Ez a merőben leegyszerűsített és maximálisan felhangosított zenei stílus nem csupán a fülön keresztül hat. Szinte az egész testfelületet kiszolgálja az intenzív hanghullámok ismétlődő ütéseinek, a minden uralkodó ritmusnak. Dallamaik nem kívánnak melódikus invenciót, s a leegyszerűsített klasszikus harmonizálás nem teszi ki váratlan harmóniafordulatoknak a hallgatót, de nem állítja nehez feladat elé a szerzőt sem. Ebben van a beatzene egyik legfontosabb jelentősége, hogy fel szabadította a zenei alkotást, hogy széles körben ad lehetőséget új zene létrehozására, rendkívül kiszélesíti a zenei aktivitást is; és főleg, hogy a fiatalok maguk formálhatják ki zenében a maguk érzelmeit a tömegzenét gyártó zenei kispárosokkal szemben. Gondolati tartalmát illetően nem lehet beszkatulyázni, nem lehet egyértelműen pozitív vagy ne-

gatív előjelet tenni az új stílus elé. Éppen úgy létrehoz a divatnak megfelelő tömeges slányságokat, mint érdekes, jellegzetes zenét, produkálhat művészt és új giccsot is. Mondhat lényegest vagy lényegfelenet, felkavarhat „jó” vagy „rossz” irányban, megkísértheti kommersz blódségek mellett a költészetet is, lehet forrása a társadalmi felelőtlenség gátlástalan kiélésének, és az emberi, társadalmi felelőtlenség élesztésének. Mint minden zenei stílus, akár a jazz, akár a Nagy Zene története folyamán.

Sokféleségére jelzői, melléknevei mutatnak: pl. a „pol”-beat politikai és a „folk”-beat népi irányzatú. Ugyanis miközben nálunk a népdalt „leváltotta” a jazz, a világ zenei mozgalmait figyelve, e két zenei ág új szintézisének lehetünk tanúi. Annál érdekesebb ez számunkra, mert nálunk egyelőre ez a két zenei ág, mint egymást kizáró forma, teljesen más társadalmi csoportok között él.

Az új népdalos mozgalom nemcsak konzerválja, hanem teremti is a népdalokat. Hatására máris jellemző, hogy a lemezgyárosok szériában készítik a „folk”-érdeklődésű lemezeket, amelyek nem kizárólag egy nemzet népdalait foglalják össze, hanem igen széles skáláját mutatják be Afrika, Amerika, Ázsia, sőt Európa népdalainak is. De nemcsak ez a folk-mozgalom lényege, nemcsak az, hogy a népi szolidaritást képviseli lemezeivel és legnagyobb előadóművészeinek műsoraival, hanem hogy nem csak zenei mozgalom. Nem csupán zenei megújulást akarnak biztosítani, nem a „fáradt jazzt” akarják valamilyen nemzeti kolorittal érdekesebbé tenni, hanem társadalmi mozgalmat akarnak kifejezni. Gondoljunk Pete Seagher amerikai népdalénekesre, aki néger spirtuálékból alkotta meg a polgárjogi himnuszt (*We shall overcome* — mi felül fogunk kerelkedni), amelyet ezek énekelnek a nagy polgárjogi menetekben, vagy Joan Baez dél-amerikai mozgósító dalaira, Bob Dylan szabadságát veszélyeztető protest-songjaira; dalaikban a folktró és a jazz elemeit egyesítik. Nem csupán az érdekesség vagy a szépség kedvéért, hanem a társadalmi mozgalom érdekében. Ezt a szintézist a közös érzések kifejezési igénye, a forradalom vagy az ellenállás mozgalmi érdeke, a kollektív kifejezés szükséglete, a közös összehangoltság közös hangulatán alapuló közös cselekvés akarása hozta létre. Ismét elindult útjára egy társadalmi mozgalomhoz kapcsolódó új zenei gondolat. S hogy ez nálunk is meg fogja-e teremteni az új, népszerű áramlatok korszerű kifejezési formáiban a sajtókos nemzeti karakter jellemző jegeit, vagy megmaradnak az utánzóktól táborában, s szokás szerint kissé elkésve követjük a divatot, és nyugatról átvett „új hullám”-ként fedezzük fel saját népdalainkat — ez nemcsak zenei kérdés.* Azon is

* Ez valóban bekövetkezett. E kéziratot 1988 elején fejeztem be. Azóta legnagyobb „beat”-együttesünk — amelyik legálábbis „beat”-ként indult — tudatosan vállalt és vállalt program alapján merített a magyar és a környező országok népdalait

m. ülnek majd, hogy kialakul-e egy helyesen értelmezett és zenében is átlélt nemzeti tudat, amely kicsiségünket nem kompenzáló kisserűségnek érzi, és ez az értelmes nemzeti öntudat egy egészséges társadalmi mozgalom részeként tud-e az eleven kollektív közérzetnek megfelelő zenei kifejezési formát teremteni.

Ahogy ezek a műfajok időben, generációk során váltották egymást, többször, de időhöz és korhoz kötött társadalmi gondolatokörök érzelmi világa és magartatása jutott bennük kifejezésre. A társadalom fejlődésének lépcsőfokai, az egyes korszakok társadalmi csoportjainak, osztályainak érdekei, igényei, normái és ideáljai alakították ki, váltották le és szülték az új uralkodó műfajokat. Mindig az a fajta dal, az a műfaj terjedt el, amely a vonzó, elérendő életforma sokak által kifejezhető lelkébe, terméke és kísérője. Ez az eszményifítés előre: a jövő, az elképzelt felemelkedés, és hátra: az idealizált vagy új módon értelmezett múlt irányába egyaránt mutat.

Keletkezésük, terjedésük, fennmaradásuk és eltűnésük, bukásuk fontos indítéka az, hogy a dal, amely az emberek elemi zenei megnyilvánulási, közlési és kifejezési lehetősége, milyen életformát, életmódot, társadalmi magartatást képvisel és fejez ki, hogy a dalon keresztül milyen gondolat, társadalmi áramkörbe kapcsolódhat az ember; hogy kapcsolatot teremthet-e arra, hogy átélje — reprodukálja — útján megteremtse az érzelmi azonosulás lehetőségét. Ez az érzelmi azonosulás, ez az azonos átélés nagy ereje a dalok hatásának. Ez segíti elő azt, hogy az emberek jobbnak, másnak, vagy éppen jobban önmaguknak érezzék magukat: világibbnak vagy aszkétabbnak, európaibbnak vagy magyarabbnak, őseredetibbnak vagy modernebbnek. Annak, aki az adott társadalmi csoport tagja számára a legfontosabb és a méltán követendő társadalmi orientációt képviseli.

Bóli; sőt új együttes a magyar népdalok és népdal-inlettségű új dalok modernizált hangszerelésével ért el kiemelkedő sikert. (Az Illés-együttesre és a Tolcsay-trióra gondolok.)