

Zipernovszky Kornél

„Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni”

A cigányzenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát!

Bevezetés

A magyar nemzeti kultúra² és a cigányzene útjai többször keresztezték egymást, össze is fonódtak hosszú időszakokra. Évszázados távlatban együtt éltek azt megelőzően, hogy az Észak-Amerikából érkező első új táncok és zenék népszerűvé váltak volna az Óvilágban a századfordulón. Valójában az autentikus népi „parasztzene” és az urbánus, divatos zeneszerzők által komponált magyar nóta közti különbséget először tudományos alapon a népdalgyűjtők, elsősorban Vikár Béla, Bartók Béla és Kodály Zoltán tevékenységének kezdetén, a századelőn határozták meg. Szembe kellett szálljanak azzal a közkeletű félreértéssel, ami a cigányzenét és „parasztzenét”, amit ők autentikus népzeneként mutattak fel, egy kalap alá vonta. A magyarnóta kifejezést a cigányzene részleges szinonimájaként használja a köznyelv, de eredete más irányba mutat. Amint arra Sárosi rámutatott: „...a magyar cigányzenészek által játszott »cigányzene« a világ különböző tájain cigányok által játszott sokféle zenék kö-

1 A tanulmány első változata a HUSSE (Hungarian Society for the Study of English) Budapesten 2013 januárjában tartott konferenciáján hangzott el, majd angolul az *Americana. E-Journal of American Studies in Hungary* jazzkülönszámában jelent meg (Zipernovszky 2015). A jazz szót a jelen tematikus számhoz igazodóan angol írásmód szerint használom (mely a magyar helyesírásban is elfogadott). Ez a tanulmány nem jöhetett volna létre Mark Miller kanadai jazztörténész kitüntető támogatása nélkül. Külön köszönet illeti Federmayer Évát, disszertációs konzulensemét.

2 A kultúra magyar nemzeti jellege a Magyar Királyság területén a századforduló körüli egy-két évtizedben a kortársak számára nem igényelt különösebb meghatározást, olvasók és közönség számára magától értetődő volt. De Somfai a zenetudomány utóbbi évtizedeinek kontextusában rámutat, hogy „A hangsúly a magyarról a magyarországra került” (Somfai 2005: 233).

zött a legkevésbé cigány” (Sárosi 2012: 10).³ Másrészt a korabeli táncdivatokra utalnak a magyarnóta kifejezés gyökerei: „A 19. század elején a kottában is kiadott magyar táncdara-bokat neveztek magyar nótának, megkülönböztetésül az idegen táncdaraboktól” (uo.). A húszas években, abban az évtizedben, amelyet közelebről veszek szemügyre, az éttermi vendégek és a kávéházak látogatói általában azt gondolták, hogy a cigányzene, amelyet ezeknek a helyeknek a többségében hallgattak, valami jellegzetesen és tipikusan magyar műfaj. Így azután művelői is ennek megfelelő társadalmi pozíciót élveztek: „A cigányzenészek életét és sorsát a 20. században is, mint korábban, megkülönböztetett figyelem kísérte, hiszen ők a nemzet nagy többségének köztudatában a magyar zene letéteményesei, gondozói, ápolói” (Sárosi 2012: 16).

A magyar társadalom többsége Trianon után is ragaszkodott a cigányzenéhez, sokan ezt tekintették a legfontosabb nemzeti zenei formának, sőt sokan egyedüli ilyenként tekintettek rá. Amikor a modern huszadik századi szellemi irányzatok képviselői, valamint Bartók és Kodály kritikus hangokat ütöttek meg a kávéházi cigányzenével kapcsolatban, akkor különösen az ellen keltek ki, hogy azt a magyar zenekultúra egyedül fontos és jellegzetes formájaként ismerjék el. Hevesi Sándor rendező már 1905-ben úgy érvelt, hogy a cigányromantikától „megszabadulni legfőbb kötelességünk volna” (Sárosi 33). Hevesi, és később a közgondolkodást módszeresen befolyásolni igyekvő Bartók és Kodály nem a cigányzene léte ellen emelték fel a hangjukat, hanem egyszerűen úgy vélték, hogy túl nagy szerepre tett szert, s háttérbe szorította a Liszt Ferenc-féle Zeneakadémia közvetítette európai zeneművészetet (Hevesi szavával a „kultúrmozusikálást”).

A cigányzenére nem csak Magyarországon tekintettek úgy, mint a magyar zenei kultúra hordozójára, azzal együtt, hogy általános volt a táncos-énekes cigány népről alkotott sztereotípiá. A *cigánybáró*, Johann Strauss operettje volt az első, amely bécsi színpadon megszólaltathatta a Rákóczi-indulót 1885-ben, ledöntve ezzel a magyar függetlenséghez kapcsolódó tabut (Hanák 1997: 18–19). A szövegkönyv a magyar nemzeti romantika egyik legfontosabb alkotója, Jókai írásai nyomán született (Sárosi 2012: 16). Rákóczi vagy a tábarnokai természetesen soha nem alkalmaztak cigányzenészeket, ezeket és a hasonló mítoszokat későbbi korokban konstruálták a nemzeti felemelkedés és a reformkor jegyében a tizenkilencedik századtól kezdve – Jókain kívül az irodalomban Kölcsey Ferenc, Vörösmarty Mihály, Petőfi Sándor, Katona József, a műzenében Erkel Ferenc és Liszt Ferenc, a festészetben Lotz Károly, Zichy Mihály, Madarász Viktor és Székely Bertalan. Az általuk és a hozzájuk hasonló alkotók által konstruált nemzeti romantikus toposzok között a cigányzene is jelen volt, és mint ilyen, beivódott a közgondolkodásba, mélyen a huszadik századba benyúlóan. Ez ellen emelték fel hangjukat a modern szellemi mozgalmak képviselői, mint Hevesi és Bartók. Egy apró példa is jól illusztrálja, hogy ez ügyben bőven maradt még később is tennivaló: az észak-amerikai rádiós közönség az 1929-es hálaadás napi, nemzetközi kooperációs műsorban a magyar közreműködést is hallhatta. A béke és a népek közti megértés jegyében összeállított adásban Európát többek között az angol légierő, a skót dudások és a La Scala zenekara képviselte. A magyar résztvevő a Budapest Cigányzenekar volt (*Brooklyn Daily Eagle*, 1929. november 10.: F9).

3 Sárosi forrásgyűjteménye saját bevezetőjével kezdődik, azután nevesített (Hevesi S., Ignóty stb.) és anonim szerzők korabeli cikkei következnek. E különbség érzékeltetése érdekében kiteszem az évszámot akkor, amikor Sárosi bevezetőjére hivatkozom, illetve elhagyom, amikor valamely forrásra utalok (melyek esetében egyébként is félrevezető lenne a 2012-es évszám).

A cigányzenekarok, ahogy korábban, a háború utáni években sem törekedtek a saját szerzemények vagy az eredeti repertoár műsorra tűzésére. Ezek a zenekarok nem koncerteztek, hanem a vendégek kiszolgálására rendezkedtek be, az ő ízlésüket igyekezett kipuhatolni a primás, amikor hangszerével a vállán felkereste a vendégek asztalait (Sárosi 2012: 9–12). A tekintélyes kritikus és zenetudós, Tóth Aladár 1930-ban nekrológot publikált Radics Béláról, az egyik olyan primásról, aki „köré valóságos mítoszt szőttek egy egész nemzet álmai”. Ebben így emlékezik:

...tudta a borgőzös kocsmák nótáit, ismerte a pezsgős éttermekbe illő muzsikát... Játszott öregeknek öregesen, fiataloknak fiatalosan... játszott híres „szakembereknek”: zeneszerzőknek, hegedűművészeknek... Nem zárkózott el a külföldi hangok elől sem: átmuzsikálta a bécsi valcer fénykorát, a francia négyest és a polkát, a boszont, a szirupos francia keringőt... s végül táncolt a vonója, igaz, hogy rokonszenves idegenkedéssel, a jazz-ritmusokra is (Sárosi 275).

A zenetudós nekrológja nem csak azt konstatálja, hogy a cigányzenekar igen gyorsan tudott alkalmazkodni az aktuális nemzetközi divatokhoz, és hogy szólistáinak hangszeres tudását a szakma csúcsein is elismerték, hanem azt is, hogy bár a negyvenéves primási jubileumát megülő híres primás „idegenkedett” a jazztól, mégis műsorra tűzte. Amint az a korabeli sajtóból az évtized végre országos vonatkozásban leszürihető, ezzel az averzióval, az idegennel, mint Másikkal szembeni tartózkodással, a zenetudós is azonosult. A váltás kényszerével a cigányzenekarok egy jelentős része így is szembesült, legkésőbb a harmincas években.

A cigányzenekarok általános nyitottsága a tengerentúlról érkező divatok iránt már az 1920 előtti időkről is sokrétűen dokumentálható, ilyen irányú kutatásokat, valamint kotta- és hangfelvétel-kiadásokat többek között Wolfgang Hirschenberger (1988), Rainer E. Lotz (1997) és Simon Géza Gábor (2007) közöltek: ezekből kiderült, hogy a ragtime már a századforduló idején felkerült a magyarországi cigányzenekarok repertoárjára.⁴ Következtetése szerint a cigányzenekarok döntő szerepet vittek a ragtime magyarosításában. Ezzel szemben kulturális és egzisztenciális harc bontakozott ki 1920 után, amikor már nemcsak a divatos zenék, hanem a zenekarok, a zenészek is Magyarországra jöttek azokra a helyekre, ahol addig a cigányzenekarok muzsikusai keresték a kenyerüket. A nemzeti érzés kifejezése letéteményesének gondolt cigányzenekar és az intenzív szenvedélyeket felkorbácsoló *jazzband* között létrejött összeütközést még az amerikai napisajtó is harcként ábrázolta egy karikatúrában (1. kép). Írásomban igyekszem a kultúratudomány módszereivel, a korabeli magyar és amerikai sajtó forrásai alapján felmérni ennek a „harcnak” – amely a szórakoztatás monopóliumáért bontakozott ki – különböző vonatkozásait. Ezáltal ugyanis pontosabb képet kaphatunk a jazz magyarországi fogadtatásáról és a két világháború közötti kultúrtörténet több vetületéről.

„A jazz, a saxophone és a mocsok évtizede” – korszakolás, terminológia

Az első világháború okozta pusztítás, majd pedig a trianoni békeszerződés nyomán bekövetkezett traumák az egész lakosságot súlyosan érintették, így természetesen a vendéglátó- és szórakoztatóiparban dolgozókat is. Az annak idején publikált adatok egyik verziója szerint

⁴ A kérdéstről lásd bővebben Feder Mayer Éva tanulmányát ebben a lapszámban: Millenniumi Budapest és ragtime. A faj, a nem és az osztály (rendiség) mintázatai a korai magyar jazzkorszakban (Feder Mayer 2017).

az összesen 3000 budapesti cigányzenészből 2000 volt hely (ti. munka) nélkül 1921-ben (Sárosi 175). A mindennapi kenyérkereset roppant módon megnehezült számukra is a háború utáni években. Ezt tetézte a háború vége után gyorsan terjedő divat, az afroamerikai eredetű jazz-zene és tánc, ami váratlan és kemény konkurenciát teremtett a helyi muzsikusoknak mindenhol, ahol megjelent. A jazzláz, amely végigsöpört Európa nagy részén, máshol is a népzene iránt elkötelezettek táborának ellenkezését váltotta ki, például Svédországban, ahol elnyújtottan érzékelhető volt ez a konfliktus. Erik Kjellberg jazztörténész megfogalmazása szerint: „Mindig újból felbukkant a svéd népzenenek, meg mindennek, ami svéd, egy-egy önjelölt prókátora, aki kiállt a nyilvánosság elé lángoló szózatával és rasszista, moralizáló és nacionalista érveivel” (Kjellberg 1998: 62).⁵ Az ellenkezés egyik okát nyilvánvalóan abban kell látnunk, hogy a jazzláz nagyon magasra szökött, hogy ilyen hirtelen és intenzíven vált divatossá. Az európai városi közönség egy része örömmel fogadta a szórakoztatás világába beáramló amerikai zenét és táncot, magukat az előadóművészeket is. Az európai metropoliszok kávéházai, éttermei, kabaréi és mulatói a húszas évek közepén már rendszeresen jazzbandeket tűztek műsorra, és feltűnő, hogy a műfaj mind a tánc kísérelő szerepében, mind pedig színpadi (csak zenés vagy zenés és táncos) produkcióként egyszerre lett népszerű. Az évtized egyik elnevezése már annak legvége előtt elterjedt, eszerint a „viharos” húszas évek egy „idegen” zene és ritmus által keltett „vad” hozzáállást hoztak magukkal az európai nagyvárosokba (Molnár 1927: 53–57; Molnár 1928: 17–18; Cook 2004).

A fölerősödő divatok elleni, hagyományos kulturális formákba öntött tiltakozás egyidős az írott európai történelemmel, de azért ami a jazzbanddel szemben Magyarországon táplált ellenérzések kifejezését illeti a húszas évek második felében, annak vannak különös vonásai. A xenofób és nacionalista jellegű a cigányzenekarok és szervezeteik által megfogalmazott érvelés azzal tűnik ki, hogy maguknak vindikálják a nemzeti kultúra zenei őrzőjének, a nemzeti érzések kifejezésének jogát.

A kulturális jelenségekre tekintő nézőpont kevésbé fókuszált, megengedőbb azzal kapcsolatban, hogy milyen hatóköre van a jazz kifejezésnek, szemben azzal, hogy nem minden jazztörténésztíró fogadja el, hogy amit a jazzband néven fellépő, általában nemzetközi tagokkal kiegészülő amerikai zenekarok játszanak a húszas évek második felében Európa nagyvárosaiban, azt jazznek is kell tekinteni (hogy az amerikai tagsággal csak mutatóban rendelkező együttesekről most ne is beszéljünk). A magyar jazz meghatározó kanonizátora, Gonda János szűkebb fogalmat használ szerteágazó munkássága során. Azzal érvel Orlay Jenő „Chappy” memoárjának címe (*Dzsessz-dobbal a világ körül*) kapcsán, hogy „...a szó természetesen nem fedí a valóságot, de csodálkozni sem lehet rajta. Megfelel annak az egészen a hatvanas évekig tartó, téves gyakorlatnak, amely a tánczenét és a jazzt minden vonatkozásban, még nevében is összekeverte” (Gonda 2004: 273). Gonda joggal mutat rá több helyen, hogy az általa a hatvanas évek közepén elkezdett és azóta sikeresen végigvitt pedagógiai, esztétikai és művészi program, a jazz magas kultúrához emelése a magyar jazz történetének sorskérdése volt. Ő és a nemzedéke emelte ki a vendéglátás környezetébe ragadt jazzt, juttatta koncertpódiumra, és ennek összefüggésében tekint vissza például Chappy munkásságára is. Azonban a jazz-zene viszonyát a tánchoz európai megjelenésének első egymásfél évtizedében sokkal összetettebb problémának ítélem annál, hogy el lehessen intézni azzal, hogy a jazzband „csak” tánczenét játszott ebben az időszakban, és hogy nagykorúvá csak egy, vagy még inkább két korszakkal később vált.

⁵ A külön nem jelzett fordításokat én készítettem – Z. K.

A jazz definiálása hallatlanul szerteágazó kérdés, amelyet ennek az írásnak a keretei között csak érintőlegesen tudunk figyelembe venni. A széles spektrumon elhelyezhető történeti definíciók a jazzben az improvizáció meglétét alapfeltételnek tekintik, azonban ennek a feltételnek az érvényessége kétséges a vizsgált kontextusban. Egybehangzóan a nyolcvanas évek óta kibontakozó *new jazz studies* szakirodalmi tanulásaival nem a műfaj történetét, hanem teljes kulturális és társadalmi vonatkozásrendszerét igyekszem szem előtt tartani. A jazz kanonizálásának, csakúgy, mint definiálásának kérdéséhez alapvetőnek tartom Krin Gabbard munkásságát, akinek definiálási kísérleteit a konstruktum, mint legközelebbi nemfogalom definiálja (vö. a szerkesztői előszót ebben a lapszámban). Az újabb elméleti iskolákhoz közelítően arra is figyelemmel kell lenni, hogy a befogadók hogyan érzékelték, minek tartották, milyen jelrendszerek alapján dekódolták azt a jazzt/azt a zenét, amit hallgattak, ezért a jazztörténetírásra jellemzőnél sokkal tágabb, sőt egyenesen általánosító értelmezésben fogom fel a jazz fogalmát. Értelmezésemben abból indulok ki, hogy a húszas évek elején már Magyarországon is megjelent, majd gyorsan ismert lett a jazzband.⁶ Nem tartom indokoltnak viszont ugyanilyen alapon az egyes szerzők által ennél korábbra datált, az „előjazz” fogalmával illetett, még a húszas évek előtt Európában és az Osztrák–Magyar Monarchiában népszerűvé vált tengerentúli divatoknak a feltétel nélküli besorolását a jazz fogalomkörébe.⁷ A jazzband fogalomhoz kötöm értelmezéseimet azért is, mert ezzel a címmel jelent meg Molnár Antal zenetudós tollából az első önálló magyar kötet a témában 1928-ban, jelezve, hogy a jazzt előadó zenekar megszemélyesítve hordozta az új jelenség mint problémakör egészét. Molnár könyvének egyik tanulsága mai szemmel nézve az, hogy a jazzband előadása által elindított hullámok szélesen hömpölyögtek végig a kultúrán és a társadalmon. A jazzband Molnár által is nagyjából pontosan leírt összeállítása a műfaj történetében a húszas évek elejére stabilizálódott.⁸ Ebben az írásban a jazzbanden a meghatározott hangszer-összeállítású tánczenekart értem, amely a húszas évek során a vendéglátásban és a szórakoztatóiparban, tipikusan az éjszakai életben és a kávéházakban az amerikai nagyvárosokban ekkorra kialakult, több stílusármánylatot magába foglaló zenét adta elő. A zenekar faji és etnikai összetétele az európai szintéren gyakran vegyes volt, ennek értelmezése meghaladná ennek a definíciónak a kereteit, de az autentikusnak tartott, követendő mintát minden esetben az afroamerikai énekes és hangszeres előadók adták, ahogy azt a magyar dobos, Chappy alább idézendő memoárja is rögzíti. A jazzband, méretétől függetlenül, színházi előadásban főszerepet is vihetett, mint például a Sam Wooding-féle produkcióban, amelyet Bartók Béla is megtekintett a pesti Broadwayen.

6 Hasonló módon követem a cigányzenekar, cigányzenész terminusokat is a korabeli szóhasználat alapján az urbánus, kávéházi zenei-szórakozási forma előadóira, mert a roma kifejezés ebben a szövegösszefüggésben anakronisztikus lenne.

7 A több helyen is ilyen típusú nézeteket kifejtő Simon Géza Gábor adós marad a bizonyítékokkal arra az állítására nézvést, hogy „Magyarország, illetve a magyarok sok jazzeseményben az élen jártak, sokszor megelőzve a korábban kizárólagos őshazának tekintett Amerikát is” (Simon 2016: 21).

8 A húszas évek kezdetére New Orleansból Chicagóba költözött zenekarvezetők: Joe „King” Oliver, az ő hívására Chicagóba érkező, később önálló sodó Louis Armstrong, továbbá Jelly Roll Morton, valamint az Original Dixieland Jazz Band felállítását tekintették jellemzőnek. Armstrong és mások zenekaraiban a trombita mellett általában klarinét (majd egyre többször helyette szaxofon) és harsona alkották a fúvós szekciót, a ritmusszekcióban bendzsó, esetleg tuba – melyet a nagybőgő váltott fel idővel – és dob (eleinte primitívebb ütőhangszerek) szerepeltek. A zongora csak fokozatosan épült be a zenekarokba, a *stride* stílusban viszont szóló szerepet vitt. Az európai szintéren ezen a bluesalapú felfogáson kívül egyaránt jelen volt a fehér muzikusokhoz köthető, ún. *sweet* és az azzal rokonítható szimfonikus jazz felfogása, melyek főleg az európai klasszikus zene hangszerparkjára támaszkodtak, és a színpadi, illetve tánczenei kísérő feladatot vállaló tánczenekarok, amelyek mindkét másik típusra támaszkodtak a közönség igényének és a produkció költségvetésének megfelelően.

A magyar jazztörténeti szakirodalom ez idő szerint még nem adott kimerítő választ a jazz terminusa meghonosodásának kérdéseire, de az egyik első előfordulása minden bizonnyal *Az Est* című napilapban található rövid hír A jazz címmel 1919. október 23-án „Európa legújabb tánc-őrülségéről”. A cikk a jelenség értelmezéséért egy meg nem nevezett táncszakértőhöz fordul. Hónapokkal korábban pedig egy Harrods-hirdetés arról értesíti ugyanennek a lapnak az olvasóközönségét, hogy „...Angolország ész nélkül táncol, tangózik és jazzozik – A jazz a legdivatosabb új tánc” (1919. április 6.). Ugyancsak a táncesztétikai, tánctanítási szempontokat érvényesíti a *Onesteptől a tangóig – A modern táncok könyve* című 1921-es füzet, melyben a jazz címszó alatt Nádor Jenő írása található. Nádor a kötetben közreműködő Hevesi Sándorhoz és a kötetet szerkesztő Bálint Lajoshoz hasonlóan színházi szakember volt. Dóka Krisztina néprajzkutató megállapítása szerint a két világháború közötti korszakban nemcsak a városokban, hanem a fokozatosan vidéken, sőt falun is elterjedő társas táncok közé bekerült a one-step, a foxtrott, sőt Vavrinecz Béla erdélyi kutatásai alapján tudhatóan a „dzsessz”, egy „helyi foxszerű középgyors-gyors (negyed = 108–134) lépő páros tánc”, amelyhez a fox, a charleston és más divatos slágerek járultak zenei kíséretként (Dóka 2011: 129–130, 507. lábjegyzet). A cigányzenekar gyors adaptációs készségének újabb bizonyítékeként is értékelhető, hogy Dóka szerint: „E táncok esetében más modern táncokhoz hasonlóan az egyéb közvetítő csatornák mellett mindenekelőtt az aktuális tánczenei divattal tudatosan lépést tartó cigány- és parasztnépzések közvetítésével kell számolnunk” (uo.).

Ezek az előfordulások – különösen, ami a jazztánc divatját illeti – beszédesek, de ettől még óvatosnak kell lennünk azzal kapcsolatban, hogy európai kontextusban mikor érkezett Magyarországra és hogyan vált divattá a jazzband. Mindenesetre 1922-ben, tehát abban az évben, amikor Louis Armstrong New Orleansból Chicagóba települt és King Oliver ott működő együttesének szólólistája lett, egy chicagói napilap arról tudósított, hogy a cigányzenészek hét magyar városban tartottak gyűléseket és kiáltványt fogadtak el a jazzband által játszott „erotikus és őrült” zene ellen („Gypsies Must Step Back” *The Chicago Defender* National Edition 1922. június 10.: 8). Ebből viszont az következik, hogy még a legkörültekintőbb korszakolásnak is el kell ismernie: érezhető társadalmi hatása volt a jazz megjelenésének ezen évben országos viszonylatban, ebben az értelemben tehát beköszöntött a jazzkorszak.⁹ Az általában az évtizedhez kötődő korszakolás társadalomtörténeti alapjául az szolgál, hogy a világgazdasági válság eget-földet rengető következményei a háború utáni megkönnyebbülésnek, zenés-táncos életörömnnek is véget vetettek. A fekete csütörtököt a Wall Streeten elkerülhetetlenül, ha nem is azonnal követte a magyarországi krach, 1931 júliusában a bankzárlat egyúttal a jazzkorszak könnyed évtizedének is véget vetett.¹⁰ A jazzkorszak elnevezése kapcsán elsősorban F. Scott Fitzgerald 1922-ben megjelent novelláskötetére szokás hivatkozni (*Tales from the Jazz Age*). További adalékkal szolgálhat egy korabeli karikatúra arra, hogy Amerikában a jazzkorszak önképe már az évtized vége előtt is elég pontos volt. A *Chicago Daily Tribune* 1929 végén történéseket ábrázol karikatúráján, akik a következő elnevezéseket javasolják a letűnő dekádnak: „Jazz évtized; Sexophone [sic!] évtized; Mocskos évtized” (John T. McCutcheon karikatúrája, 1929. december 29.).

⁹ Itt nincs hely az összes szempontra kitérni, melyeket a Volt-e jazzkorszak Magyarországon című előadásomban fejtegettem (Pesti Bölcsész Akadémia, Fuga, Budapest, 2015. február 12.).

¹⁰ „A 4.000/1931. M. E. sz. rendelettel július 14-én három napra függesztették fel a bankbetétek kifizetését, majd a rendelet továbbiak követték [...] A korlátozások teljes feloldására csak szeptember 30-án került sor.” http://mult-kor.hu/20100713_bankzarlat_magyarorszagon.

„Most majd’ mindenütt a népszerűvé vált jazzband van divatban” – A jazzband első sikerei Magyarországon¹¹

Amikor az amerikai stílusú¹² jazzband oly hirtelen és intenzíven kezdett el Magyarországon terjedni, volt, aki rendőrt hívott. De mások, mint az a jazzdobos, aki avanszált fiatal revütáncos, aki memoárjait később meg is írta, le voltak nyűgözve és aktív részesévé akartak válni az új divatnak:

Akkoriban ugyanis egy nagyszerű néger zenekar játszott a Parisien Grillben és bizony nagyon elkényeztette a közönséget remek játékkal. A Palm Beach Five játékaért lelkesedett egész Budapest és Győrki igazgató remek üzletet csinált, a Parisien Grill állandóan zsúfolt volt. A Palm Beach Five azonban váratlanul otthagya a szerződést és Budapestet...

Mi váltottuk le őket és a közönség bizony nem volt elragadtatva a cserétől. A négerek magukkal hozták a dzsessz szülőhazájából az ősi ritmust – kisujjukban volt a dzsessz ... itt Budapesten pedig még alig ismerték. Persze, nem is tetszhetünk a négerek után! (Orlay 1943: 48)

Orlay Jenő, művésznevén Chappy (1905–1978), tipikusan olyan kortárs, aki felismerte a jazzbandben az új, nemzetközi kulturális és kommunikációs lehetőséget. Egész Európában az vetette meg a jazzkorszak alapját, hogy különböző társadalmi helyzetű, inkább fiatal embereket, férfiakat és nőket vonzott magához új társas szórakozási formaként. Chappy memoárja a jazzkorszak kezdeteinek egyik legfontosabb forrása európai viszonylatban is (Zipernovszky 2011: 167). Azt a folyamatot is részletezi, amelynek témám szempontjából különös jelentősége van: hogyan vált 1926 nyarán az egyik első magyar professzionális muzsikusként egy amerikai stílusú nemzetközi jazzband tagjává, és került be velük ezeknek a zenekaroknak az európai körforgásába. Ezt a zenekart a nagy tekintélyű és népszerű Arthur Briggs vezette, aki St. George-ban született, Grenada szigetén. Mind őt magát, mind zenekarait szinte mindig amerikaiként, nyíltan vagy ráutalóan az Egyesült Államokból származó együttesként hirdették, például a Chappy-memoárban is szereplő bécsi Weihburg Barban 1925 nyarán (Bergmeier-Lotz 2010: 94).¹³ Amikor Bécsből Konstantinápolyba szerződtek 1926 nyarán, Briggs zenekarában Chappy is helyet kapott, nem kis részben a velük tartó Earl Granstaff harsonás közbenjárására (Zipernovszky 2016). A következő bő két évben Briggs szinte mindig Chappyt hívta dobolni etnikailag vegyes jazzbandjébe, nagy költségvetésű, széles publicitásban részesülő európai fellépéseire és részben lemezfelvételeire (Orlay 1943; Schulz 2000). Az etnikai összetételre vonatkozó érdekes adalék, hogy a zenekar Berlinben 1927 augusztusában úgy lépett fel, többek között Chappyyal, hogy a zenekarvezetőt leszá-

11 A világot járt cimbalmos, Csóka Bandi értékelte a nemzetközi viszonyokat a fejezetcímben idézett szavakkal 1922 áprilisában, amikor interjút adott a *Nyírvidek* című helyi lapnak. Magyarázatul pedig hozzátette: „...ha már nélkülözni kell, inkább itthon nyomorgok, mint idegenben” (Sárosi 177).

12 A Karibi-szigetéről származó, sok európai muzsikust foglalkoztató Arthur Briggs példája azt mutatja, hogy pontatlan lenne akár az amerikai jazz valamelyik stílusárnyalatát, akár a húszas évek elejétől-közepétől Európában játszó jazzbandet egyszerűen amerikainak nevezni.

13 A Weihburg-hirdetés 1925-ben: „Nigger Jazz-Band Arthur Briggs mit dem Savoy-Orchester aus dem Palais Washington, Paris” (A. B. néger jazzbandje a Savoy Zenekarral a párizsi Washington Palais-ból). Ezt a zenekart Briggs 1923-ban alapította a párizsi Boulevard de Waterloo-n álló Savoy Hotel-beli fellépéseire a következő néven: „U. S. A. Savoy’s Syncops Band”. Briggsről még a megbízható Grove Dictionary of Jazz 1986-os kiadása is azt írta a trombitás saját nyilatkozatai alapján, hogy az USA-ban született, és Charlestonban tanult. Erről Bergmeier és Lotz kutatásai óta van fontosabb tudomásunk.

mítva nem volt színes bőrű tagja, miközben a legtöbb plakát és hirdetés az akkor általános európai gyakorlatnak megfelelően „néger” jazzbandet reklámozott (Bergmeier és Lotz 2010).

A jazzláz, amely Chappyre is átragadt, legkésőbb 1924-ben egész Budapesten érezhető volt. Fred Bonny, egy USA-beli afroamerikai komikus, aki duójával már a világháború előtti években is többször dolgozott budapesti lokálokban, azt írta haza szülővárosába, a helyi, de országos jelentőségű afroamerikai napilapnak: „Budapest jazzbolond lett ... Fred Bonny azt írja, hogy amikor ezek a »pikkék« összerögződnek, úgy néz ki, mintha Harlem beköltözött volna Magyarországra” („Bonny and Freeman” *Chicago Defender*, 1924. november 29.: 8).

A húszas évek közepére Budapest vált az egyik fontos állomássá a legnevesebb amerikai és nemzetközi zenekarok európai nagyvárosokat érintő turnéi során. Ez a komikus duó például 1923 májusában a *Cercle des Etrangers*-ba szerződött – a szerződéseket általában pontosan a naptári hónapra kötötték. Innen a *Maxim Jardin*-be hívták őket Konstantinápolyba, majd újra Budapestre jöttek a *Tabarin*-be, 1924 októberében. Chappy maga is táncolt és később zenélt a *Parisien Grill* pódiumán, ahogy írta, a Palm Beach Five zenekar nyomdokaiba lépve. Ez a szerződésenként kisebb mértékben változó összeállítású kvintett emelte oly magasra a budapesti közönség várakozásait az 1924. szeptemberi fellépéseik alkalmával. Ebben a zenekarban Briggs trombitált és Granstaff harsonázott, aki maga is táncos-komikusként kezdte, majd nagy hatással volt Chappyre, tanította és beajánlotta magyar barátját. A Virgin-szigeteken született, de főleg Dániában működő Harry Fleming revüprodukciója ugyanabban az évben a *Tabarin* októberi műsorán volt látható. A nem kevésbé exkluzív *Papagáj* viszont a Thompson's Drums and Four előadását hirdette ebben az időben.

A jazztörténetírás egységesen úgy ítéli meg, hogy ezeknek az éveknél a legnagyobb jelentőségű, az előadás színvonalát tekintve is a legmagasabbra tehető európai turnéja a Sam Wooding vezette Chocolate Kiddies szereplése volt: Budapesten a zenekar és tánckar telt házak előtt játszott a Reneszánsz Színházban 1925. november 2–14-ig (Englund 1975: 44; Csányi 2011; Simon 1999: 51–57). 1927 szeptemberében a Frank Wither's Stomp Jazzes ugyancsak dupla szerződéssel jött a fővárosba: mind a *Parisien Grill*, mind a *Royal Orpheum* felléptette őket naponta, így egy hónap alatt legalább 60 előadást teljesítettek, és tizenkét hónapon belül megismételték diadalmenetüket a *Parisien Grill* közönsége előtt. Bár Sam Wooding fellépése feltehetően jazztörténeti szempontból a legmagasabb színvonalat jelentette, Josephine Baker budapesti, 1928 májusában a *Royal Orpheum* színpadán adott fellépései voltak minden bizonnyal a legnagyobb hatással a közönségre, valósággal felbolydult az egész város, tetőfokára hágott a jazzláz (Kún 1965; Simon 1999: 79). De a provokációt, konkrétan a bűzbombadobálást a színpadra Baker sem úszta meg.

A jazz hatása nem korlátozódott a kávéházak és műsoros szórakozóhelyek közönségére, a teljes szellemi és kulturális életen nyomot hagyott. Míg a ragtime-korszak először a nyomtatott kottakiadások nyomán terjedt az óvilágban, a jazzkorszakra már kialakult a hanglezmezipiac. A jazzband népszerűsítéséhez továbbá a hangosfilmek is hozzájárultak, bár a *Jazzénekes* (1927) hamarabb került a magyar színpadra, mint a filmszínházakba. Modern költők, Tóth Árpád (1926) és Brichta Cézár (1928), Szini Gyula mint regényíró (1931), Herczeg Ferenc mint novellista (1932), valamint zenekritikusok: Jemnitz Sándor (1925), Vannay János (1926), Vadász Miklós (1926) és sokan mások, akik egy részére még alább sort keríttek, reflektáltak a jazzláz jelenségkörére: a zenére, a táncrea, és az életmódban és a divatban vele együtt járó változásokra. A jazzband népszerűségét a Magyar Rádió, a hanglezmezek mellett a másik legfontosabb tömegmédiium fennmaradt műsortükrei is illusztrálják: míg a jazz-

nek vagy legalábbis jazzes tánczenének nevezhető lejátszott felvételek/közvetítések száma 1926-ban 78 volt, a következő évben ez a szám majdnem megduplázódott (Simon 1999: 70).

„Nagyon megtáncoltat bennünket a jazz” – A cigányzenészek reakciója a jazzbandre¹⁴

A háború, az anarchia és a nem kevésbé súlyos következményekkel járó békeszerződés veszteségei után a cigányzenekaroknak más sem hiányzott, mint az új, amerikai divat támasztotta, húsba vágó konkurencia. Az előzőek fényében első általam ismert reakciójuk, hogy megpróbálják visszaszorítani a váratlanul erős versenytársat, meglepően korainak mondható: 1921-es keltezéssel bukkantam rá a magyar, 1922-essel pedig az amerikai napisajtóban. Az előbbi arra vonatkozik, hogy a régi szervezet, a Magyar Népzzenészek Országos Szövetsége helyett megalakult a Magyar Cigányzenészek Országos Egyesülete (MCOE). A szervezkedés egyik oka az, hogy „Kell az erős szervezet az idegen zene ellen is” (Sárosi 172). Rémülten látva az általuk „niggerinvázióknak” nevezett trendet, aktív lobbizásba kezdtek érdekvédelmi szervezetükkel. Ugyanezen újság, a *Magyarság* későbbi cikke szerint 2000 cigányzenész lehet állás nélkül Budapesten, országosan pedig a cikk szerint ennek ötszöröse (Sárosi 175).

A korabeli magyar sajtóból két migrációs mozgásra is következtethetünk nagy biztonsággal: egyrészt a – korabeli terminológiát használva – „elcsatolt területekről” az anyaországba áramlottak a cigányzenészek, másrészt a vidéki városokból, a kisvárosokból is a fővárosba költöztek. Ám még így is túlzónak hat a *Magyarság* cikkírójának, ill. adatközlőjének becslése annak fényében, hogy a háború után alakult, kamarai és szakszervezeti feladatokra egyaránt vállalkozó MCOE 1928-ban mindössze 2600 tagot tudott hivatalosan regisztrálni (Sárosi 241).

A vidéki városokban állásukat elvesztő cigányzenészek a fővárosba költöztek. A folyamat 1923–24-ben felgyorsult, s legalább egy tucat újságcikk számolt be erről Miskolc, Debrecen, Hódmezővásárhely, Zalaegerszeg, Szeged és más városok összefüggésében. A cigányzenészek Debrecenben 1925 márciusában, annak érdekében, hogy visszanyerjék elvesztett hegemóniájukat, arra panaszkodtak, hogy a városban öt vagy hat jazzband játszik egy időben, de ez, mint kiderült, túlzásnak bizonyult. Azért a helyi cigányzenészek közbenjártak a polgármesternél, aki azt üzenete vissza, hogy nem lát jogilag járható utat a közbeavatkozásra. Ezek után a cigányzenészek a városi rendőrkapitányhoz deputációztak, ám ott sem találtak meghallgattatásra (Sárosi 201). Ám az MCOE lobbizása a kulturális kormányzatnál végső soron nem maradt sikertelen.

1921-ben, amikor az országban még anarchikus állapotok uralkodtak, a kormánynak gondja volt rá, hogy a „fox-trot, one-step, és jazz zene” korlátozására hívja fel a figyelmet, mert az dekadens és a fiatal generációra ártalmas. („No Jazz for Budapest” *The Brooklyn Daily Eagle*, New York, 1921. március 29.: 6.) Miközben a háborút közvetlenül követő években a hangversenyhirdetések, mint például egy miskolci újságban, szükségesnek látták kitérni arra, hogy a koncertteremben *van* fűtés (Sárosi 169).

Természetesen a magyarországi cigányzenekarok és -primások már az I. világháború előtti évtizedekben is rendszeresen járták a világot, az Egyesült Államokban is gyakran

¹⁴ Az idézet a *Budapesti Hírlap* 1936. augusztus 9-én megjelent, a pesti Mátyás téren gyülekező cigányzenészeket megszólaltató riportjának az alcíme (Sárosi 374).

turnéztak (Sárosi 16). De 1925-ben és attól kezdve egyre gyakrabban meglepő akadályokkal szembesültek: protekcionizmus korlátozta a szerepléseiket, például Franciaországban (Sárosi 203). Valóban, a jazz európai elterjedése szempontjából élen járó Franciaország egy időben igyekezett csökkenteni a külföldi muzsikusok számát. Ez nemcsak a turnézó magyar cigányzenekarokat sújtotta, hanem az amerikaiként reklámozott zenekarok tagjainak egy részét is, így a magyar dobossal, Chappyvel felálló Arthur Briggs zenekarát is. 1929 februárjában nem kapták meg a munkavállalási engedélyeiket, és ezért kénytelenek voltak egyes tagoknak felmondani a zenekarban (Orlay 1943: 104). A világgazdasági válság kitörése után, amikor ezek a korlátozások nemzetközi szinten is általánossá váltak, különösen sok muzsikus talált nehezen külföldön munkát.

A korabeli sajtó részletesen beszámolt arról, hogy az évtized közepétől tovább romlott a cigányzenészek egzisztenciális helyzete. Az MCOE a tagjaik által is tapasztaltak következtében komolyan fontolóra vette, hogy helyt adjon a felszólításnak, és csatlakozzon a Hágában székelő zenészek világszövetségéhez, hogy ezzel tagjaik több külföldi fellépési lehetőséghez juthassanak (Sárosi 241). A nemzetközi joggal való harmonizáció volt annak az 1924-es belügyminiszteri rendeletnek a fő célja, amely felhatalmazta a Magyar Zeneszerzők, Szövegírók és Zeneműkiadók Szövetkezetét arra, hogy az összes élőzenét játszó hely jogdíjatlányt fizessen nekik, hacsak a helyek egyéni felhasználói szerződést nem kötnek a szerzői jogtulajdonossal, hiszen Magyarország is csatlakozott a vonatkozó nemzetközi egyezményhez 1921-ben.¹⁵ A rendelet nem tett különbséget a jazzbandek és a cigányzenekarok között, mind a kettőt egyformán érintette, kihívást leginkább a vendéglátóhelyek vezetése számára jelentett. Viszont az MCOE lobbizására adott választ, bár nem nevesítve, az a rendelet, amelyet először a miniszter 1927. januárban keltezett (majd februárban még részletesebben továbbszabályozott) „a »rögtönzött« táncok engedélyezése [a másodikban: szabályozása] tárgyában»:¹⁶ „Az úgynevezett »rögtönzött« táncok engedélyezése terén tapasztalható kétértelműségek eloszlátása céljából, méltányolva egyben a »rögtönzött« tánc elfajulása miatt a közvéleményben erkölcsi szempontból mindjobban megnyilvánuló aggodalmakat is...” Az első rendelet (és a feltehetően az első által okozott végrehajtási bizonytalanságok miatt rövid időn belül ugyanarról kiadott második) az elsőfokú rendőrhatalomra, tipikusan a városi rendőrkapitányra ruházta a zenés-táncos rendezvények engedélyezési jogát, amennyiben ezek a nyilvános vagy zártkörű táncos rendezvények belépődíjasok. A táncos rendezvények nagyobb számban a jazzband, és csak kevésbé a cigányzenekarok közreműködésével zajlottak, de ettől még nem kellene a rendelet mögött a jazzband ellen irányuló élt feltételezni. Azonban az első rendeletben megfogalmazott (a másodikból viszont már hiányzó) kitételek bűnbakképző tendenciája nyilvánvaló: „A jó ízlésbe ütköző táncoknak, valamint a táncoknak a közerkölcsiség és a jó ízlés követelményeinek meg nem felelő módon táncolása tilos”. Ebbe az irányba, de sokkal tovább megy a miniszter, amikor „A közerkölcsiség védelméről” címmel, néhány héten belül harmadszor szabályozva ezt a területet, arról rendelkezik, hogy a nyilvános „előadást, mutatványt és mulatságot erkölcsrendészeti szempontból az eddiginél fokozottabb mértékben” kell az elsőfokú rendőrhatalomnak vagy megbízottainak ellenőrizni „a külföldről beszüremkedő káros befolyások” miatt.¹⁷ Dr. Scitovszky Béla belügyminiszter

15 Belügyminiszteri rendelet 168.809; 1924. október 10.

16 Belügyminiszteri rendelet 206.000/1926, kelt. 1927. február 9. és Belügyminiszteri rendelet 107.475; kelt 1927. február 9.

17 Belügyminiszteri rendelet 151.000; 1927. február 11.

ugyancsak még februárban hatályba lépő, sorrendben harmadik rendelete nem pontosít, megelepszik annyival, hogy a „nyilvánvalóan a jó erkölcsbe [...] jóízlésbe ütköző táncokat” bélyegezze meg, továbbá kitér a közterület és a sajtó erkölcsrendészeti feladataira is.

A cigányzenészek érdekszervezeti lobbizása ezeknek a nyíltan vagy burkoltan az ő védelmüket szolgáló rendeleteknek a hatására sem maradt abba. 1927 őszén a belügyminiszter lakása elé vonulva „szerenád keretében” akarják átadni petíciójukat „az idegen invázió ellen és a magyar zenészek érdekében” (Sárosi 232; 234). Ám az aktivista hozzáállás miatt nem sokkal később olyan valaki figyelmeztette hatásköri túllépésre a belügyi vezetést, akitől ezt a Trianon utáni kulturális neonacionalizmus kialakításában betöltött szerepe alapján kevéssé várhatnánk. Klebelsberg Kunó, a Bethlen-kormány kultusz- és közoktatási minisztere (1922–1931), az irredenta ideológia élharcosa a *The New York Sun* budapesti tudósítója szerint „komolyabb intézkedést helyezett kilátásba, amennyiben a kabinet tagjai nem a saját dolgukkal törődnek”, ezzel a tudósító szerint a jazzband védelmére kelve (1930. augusztus 19.: 21).

Ugyancsak rendeleti úton szabályozták ekkor Magyarországon nemcsak a külföldiek itt-tartózkodását, hanem zenészként való munkavállalását is. Minden korábbinál szigorúbb szabály lépett életbe, mert a muzsikusoknak fényképes tagsági igazolványuk kellett legyen az MCOE tagszervezeteitől, ahol nyilvántartásba vették őket. A szigorú rendelkezések feltehetően legsúlyosabb áldozata Jajcovszky Vladimir egykori orosz cári testőrhadnagy, aki kávéházi zenekarokban muzsikált Magyarországon. Miután elvesztette kávéházi zenekari munkahelyét, öngyilkos lett – a sajtó több orosz és más nemzetközi, nem „amerikai” zenekar jelenlétéről is beszámol ebben az időben (Sárosi 219). Ám az újabb adminisztratív szabályozás sem tudta feloldani a jazzband és a cigányzenekar közt feszülő érdekellentétet. A korabeli magyar sajtó beszámolóí szerint az ütközet még kb. a harmincas évek közepéig igen heves volt, és a cigányzenekarok érdekeit tagjaik és híveik leginkább a jazzband rovására tudták elképzelni a következő években is.

A sajtó hírt ad például egy primásról is, aki a jazzband vezetőjét párbajra hívta ki (Sárosi 342), általában pedig hosszú éveken át katonai terminológiával illeti a cigányzenekarok és a jazzband ellentétét: „négerhadjárat” (Sárosi 213 [1926]), „harc” (Sárosi 233; 291 [1927; 1929]), „lehengerelte (Sárosi 308 [1931]). Feltehetően a legradikálisabb álláspontot a *Nagykunság* című kisújszállási lap karácsonyi (!) számában Aradi Szabó István fogalmazta meg: „Irtsuk ki a jazzbandet” címmel, kikelve a „borzalmas, förtelmes néger muzsika” ellen.¹⁸ Az indultatos ellenérvés hullámai a jazzel szemben – Magyarországon csakúgy, mint több európai nagyvárosban (Lipcse, Bécs) – akkor csaptak legmagasabbra, amikor a *Húzd rá Jonnyt*, Ernst Křenek operáját bemutatták Budapesten 1928. március 20-án. Tumultuózus és erőszakos jelenetek zajlottak le a Városi Színházon belül és kívül. Ezekről a *Népszava* napilap, illetve a *Crescendo* folyóirat hasábjain Jemnitz Sándor megértően és alaposan tudósít – haladó nézetein túl ez annak is köszönhető, hogy a vihart kavaráó opera szöveggönyvét ő fordította magyarra. A *Napkelet* zenekritikusa, Papp Viktor viszont határozott elzárkózással reagált: „a magyar gondolkodás, szellem és ízlés undorodva utasította vissza a tehetségtelen, unalmas és tendenciózus fércművet” (*Napkelet* 1928: 556). A napi politikai céloktól erősen motivált

18 Aradi Szabó István a cikkben erőszakra nem, csak arra szólít fel, hogy „Ne látogassuk azokat a helyeket, ahol a jazzband nyavalyog, hanem istápoljuk a magyar cigányokat, mert a nemzet nemcsak nyelvében él, hanem nótájában is” (Sárosi 237). Egyébként a szerzőt egy későbbi verseskötete alapján (*A szenvedők királya*. Budapesti Hírlap, 1931) Fenyő László a *Nyugat* hasábjain Ady-epigonnak minősítette: „közhelyekre való fáradt beletörődés az egész” (Fenyő 1931).

hangulatkeltés a budapesti bemutató előtt és után is érezhető volt, csakúgy, mint több nyugati nagyvárosban rendezett bemutatonál, de egyedi jelenség az opera pesti bukásában, hogy az MCOE vezetői testületileg „kivonultatták tagjaikat az utcára táblákkal és jelszavakkal, [akik] jazzellenes és faji különbségek szólamait kiabál[ták]” (Pál Sándort idézi Egyed 2011).

Az egyesület fővárosi vezetői 1927 szeptemberében úgy tartották, hogy 3700 tagjuk van „hely nélkül” a budapesti és a balatoni vendéglátásban betöltött korábbi állásaikhoz képest, számításaik szerint összesen csak 270 cigányzenész dolgozott akkor. Ezért a fővárosi előljárókhöz akarnak fordulni, hogy a budapesti bárókban és fürdőekben rendeletileg visszakapassák pozícióikat, és az előljáróság intézkedjen „a nemzetietlen jazzband zenekarok felszámolására” (Sárosi 231). Meglepő módon a javaslatot végül a főváros magáévá tette, és 1928-ban utasította intézményeit, hogy a „városi intézmények bérleteinek megkötésénél kössék ki, hogy a bérlők jazzegyüttest ne, csak cigányzenészt alkalmazzanak” (Sárosi 243). Kaposváron az 1930-as Dorottya-bál is jazzband nélkül zajlott le, ugyanis az MCOE helyi csoportja itt is beadvánnyal élt a jazzband ellen, mire Ozory István rendőr tanácsos a nyilvános helyek tulajdonosait és bérlőit a „zenéléshez szükséges rendőrhatalósági engedély” megszerzésére kötelezte (Sárosi 268). Tette mindezt a fentebb már részletezett, 1927-es keltezésű belügyminiszeri rendeletekben ráruházott joggal élve, amelyek egyébként egyöntetűen az 1901-es keltezésű, a cigányzenekar működését szabályozó, 64.573/1901-es rendeletből indulnak ki.

De miért támogatta a politikai establishment jelentős része a cigányzenészeket a jazzband elleni küzdelmében, miért ragaszkodott ennyire még a két háború közötti közvélemény is a cigányzenéhez? A jazzband megjelenése Magyarországon az irredenta ideológia általánossá válásának éveire esik. Olyan progresszívként elismert írók és költők, mint Kosztolányi Dezső vagy József Attila hallatták hangjukat a Trianon előtti határok visszaállítása érdekében (vö. Romsics 2001). Haraszti Emil zenetörténész, zenekritikus, a Nemzeti Zenede igazgatója 1920 és 1927 között, már Párizsba költözése után foglalt állást a cigányzene kapcsán kibontakozó sajtóvitában: „Ma sokkal inkább szükség van a cigánymuzsikára, mint bármikor, mert a cigány a magyar irredenta agitátora és katonája, akihez fogható művész egyetlen nemzet sem tud produkálni” (*Budapesti Hírlap* 1925. május 1).¹⁹ A revizionista alapállás és a cigányzenei kultusz szoros összekapcsolódásáról a trianoni határon kívül is sokan hasonlóan gondolkodtak: „...a megszállott terület új urai természetesen irredenta propagandát láttak Fráter Lóránd [világjáró cigányprímás] minden dalában” (Sárosi 282 – kiemelés tőlem: Z. K.). Bartók maga is tett egy gesztust a cigányzene irányába 1931-ben a sramli és jazz rovására, amelyeket tömegzenének tartott, és kevésbé gondolt értékesnek, amikor a cigányzenészeknek azt kívánta, hogy „tartsák meg sokáig helyüket minden jazz és sramli ostrom ellenében” (Bartók 1931: 50).

A tömegzenéket leminősítő Bartók véleménye eltér a közvélemény jelentős részétől, mert ő nem az idegenséget tartja olyan jellemzőnek, amely értéktelenebbé teszi e zenei formákat a cigányzenénél – Bartók a fent idézett tanulmányában a „könnyű zene” terminust alkalmazza a kávéházi cigányzenére. A xenofóbia leplezetlen, érvek nélkül, zsigerből érkező megnyilvánulásaira számos példát lehet felhozni a jazz és a cigányzene rivalizálása kapcsán. Élén jár a sajtóorgánumok között ebben a szegedi Új Nemzedék, a Radnóti Miklós ellen is szár-

¹⁹ Haraszti már 1910-ben Bartókot zeneszerzőként azért kritizálta, hogy inkább a „magyar” népdalt kellene súlyponti szerephez juttassa, nem kellene a környező népek – illetve az akkor még inkább nemzetiségek – folklorjára túl nagy figyelmet fordítania.

mazása okán kikelő orgánum, amely nyilvánvaló antiszemitizmussal elegyíti xenofób dühét a cigányzenekart kiszorító jazzband iránt: „Más közönség jár már a kávéházakba, vendéglőkbe. Más közönség, idegen fajú tőzsdearszlánok, s az új közönségnek nem a magyar nóta, nem a cigányzene kell, hanem a tingli-tangli kopott zene, jazzband, Zerkovitz-melódiák” (1924. január 13.). Később majd még szomorúbb – és még elfogultabb – mérleget von: „A néger zene sehol sem végzett a nemzeti zenében akkora pusztítást, mint nálunk” (1927 szeptember 13.). A cigányzenészek helyzetéről, akik közül a legjobb helyeken alkalmazottak is legfeljebb feleannyit keresnek, mint a jazzband tagjai, hasonló hangon számol be Molnár Endre riportja: „A sok tréfa középpontjában álló barna legények együtt halódnak, pusztulnak a régi szép magyar világgal. Elsorvasztja, megöli őket Trianon s az a nagy lelki átformálódás, mely a Trianonban végzett hóhérmunkát követi. [...] Az új táncok miatt terjedt el az idegen zene. Elég szomorú” (*Szózat* 1925. szeptember 16.). A *Zalamegyei Újság* feltehetően az állásukat veszített cigányzenészek érveit visszhangozza, amikor nem csak a megemelt itálárakat, hanem a jazzband meghívását is kárhozhatja a városi vendéglőben, és a hatóság intézkedését várja el: „Igaz, a közönség is hibás ebben, mert inkább pártolja az idegen muzsikát, mint a magyar cigányok zenéjét” (Sárosi 213). Ezt a képtelen érvet az ország másik végében, Miskolcon is olvashatták már 1923-ban a helyi *Reggeli Hírlapban*:

Az utóbbi időkben elferdült a vidéki közönség ízlése is. Szórakozásaiban is a zajosat, a lármásat keresi, melynek a művészethez nagyon kevés köze van. Így hódít teret a kávéházakban a jazzband és így alakulnak át a kávéházak bárrá. Alapjában véve nem is a közönség kívánja ezeket az átalakításokat, hanem az üzlet után szaladó kávésok kényszerítik rá a közönségre, melynek pénzeesebb része szívesen utánozza a pesti hirtelen gazdagok kifincamodott ízlésű szórakozásait (Sárosi 185–186).

A két világháború közötti évtizedekben – és nem csak a jazzband Magyarországra érkezésének és divattá válásának éveiben – a magyarországi cigányzene korifeusainak az irredentizmus és a xenofóbia adja az ideológiai alapot. Az érvrendszerben a legnagyobb önellentmondás az, hogy állítólag a cigányzenekar továbbra is népszerű külföldön, és „A magyar notáért már csak a[z idelátogató] külföldiek lelkesülnek” (Sárosi 210).

A jazzel szembeni állásfoglalás Magyarországon mintha hevesebb lenne az európaiaknál a náciizmus térnyerése előtt akkor is, amikor a kritikát erkölcsi alapon próbálják megfogalmazni, de az újabb elméletek fényében könnyebben megértjük ezt az indulatosságot. Mielőtt Molnár Antal azóta sokat emlegetett, de nem sokat elemzett kötetét, a *Jazzbandet* megjelentette volna, már erkölcsi alapra helyezkedett témájával szemben. Az 1927 őszére keltezett, *Bevezetés a zenekultúrába* című, a nagyközönség zenei nevelését célzó kötetében szót ejtett a jazzbandról is, az árulkodó „Nemiség és kultúra” fejezetcím alatt. Magát az európai magaskultúra őrtornyába helyezte, és innen kinyilatkoztatta, hogy a vezető társadalmi réteg feladata az erkölcs őrzése a kultúrán keresztül, mert „Egyetlen veszélyes ellenfelünk: Amerika” (Molnár 1927: 52). Ugyan a fejezetben Molnár a jazztáncokat és a jazz-zenét nem választja következetesen szét, ítélete azért sommás: „Vannak már olyan néger egyének is, kik a kultúra lényegét megértik és átérzik – csak az ízlésük kultúraellenes” (i. m. 53). Ezután egyértelműsíti saját pozícióját is: „Üldözöm a társadalmi élet és a kultúra rákfenéjét: a nemi szabadosságot” (i. m. 57). Molnár a haladó, urbánus értelmiség legnagyobb tekintélyű folyóiratának, a *Nyugatnak* is rendszeres zenekritikusa volt. Az ideológiai riválisnak mondható, a népi írók taborára támaszkodó *Napkelet* című folyóiratban esett szó a jazzről, de csak érin-

tölegesen: Prahács Margit 1929-ben és 1930-ban többször is írt a kávéházi cigányzenéről. Friss nézőpontot javasolt, ami a jazzhez viszonyítást is érintette. Szakmai alapokon érvelő, de antropológiainak vélt közhelyeket („pária”) is felhasználó tanulmányát az MCOE polgári perben támadta meg (Sárosi 261; Kéki 1936).

Akár a szelektíven xenofób hazai közvélemény megnyilvánulásai, akár az európai zeneszerzők és zeneteoretikusok által kifejtett nézetek felől közelítünk a jazzband recepciójához, fel kell ismernünk azt a riadalmat, amit a jazz mint a lacani és kristevai Másikként azonosítható megjelenése keltett az Óvilágban. A jelenségekört legalaposabban Susan Cook foglalta össze, megállapításai a jelen témára is nagyban vonatkoztathatók, azokat a Trianon utáni helyzet specifikumai csak még élesebben kontúrozzák. A magyarországi társadalmi helyzet mindenestre inkább hasonlít a németországra, mint a háborút győztesként befejező és az amerikai katonákra szövetségesként tekintő britekére és franciákéra. Magyarországon – részben ennek is köszönhetően – a jazzband pozíciójának stabilizálódása, megítélésének viszonylagos nyugvópontra kerülése és a szvingkorszakban elfoglalt helyre kerülése lassabban és fokozatosabban zajlott le, mint Nyugat-Európában. Cook mottóként használja a Breszt-Litvovszkban született, de patrióta amerikaivá vált zeneszerző, Louis Gruenberg (1884-1964) megjegyzését, mely a jazz inspiratív erejére utal: „Melyik zeneszerző nem flörtölt ezzel a kísértő csábítóval?” A kérdést Gruenberg a *Musikblätter des Anbruch* című bécsi klasszikus zenei folyóirat jazzes tematikus számába írt esszéjében tette fel 1925-ben. Cook ugyanakkor nem tér ki arra, hogy Gruenberg maga is egy nehezen kontextualizálható megjegyzést tett ugyanitt, mely szerint az amerikai új, kortárs zenét csak azok tudják majd tökélyre vinni, „akiknek vére, neveltetése és szíve is” amerikai. Cook lényeglátó általánosítása szerint:

Vágyuktól hajtva, hogy flörtöljenek a populáris zenével, ezek a modern zeneszerzők a húszas években közös érzékenységet mutattak az előttük járó, nem modern zeneszerzőkkel, képzőművészekkel és írókkal, akik hasonlóképpen áthágták a nemzeti, faji és osztályhatárokat, hogy az egzotikusban fellelhető esztétikai minőségekkel táplálhassák műveiket. Míközben az Egzotikus és az oly gyakran feminizált Másik természete, részletei és sokszínű jelentése változott az országhatárok és az egyéni tapasztalatok mentén, mindkettő megmaradt a méltánytalan hatalmi viszonyok keretei között, amelyek az autonóm kölcsönvevőt mindig a kölcsönvett dolgok fölé helyezték (Cook 2004: 152–157).

A jazz, mint Cook kifejti, kísértő csábításával együtt a modernizmus fantáziálásnak erőteljesen vonzó célpontja volt, és ez több kortárs képzőművészeti ábrázolásból is kiviláglik.²⁰ A Gruenberggel ugyan pamfletjében lenézően vitába szálló, de zeneesztétikai ítéleteiben vele egy lapon említhető Molnár Antal jellemzően a Cook által is leírt dichotómiákban tudja csak elhelyezni a jazzbandet: Európa/Amerika, magas/alacsony kultúra, klasszikus/populáris, kulturális bennfentesek/kívülállók, szellem/test. Sem ő, sem a kor sok más, jelentős véleményvezére nem látta meg (vagy ha meglátta, ostorozta) például annak az erejét, hogy a jazzband által lehetővé tett társastáncok szórakozási formái faji, nemi és osztályhatárokat áthágását, a Másikkal létrejövő társadalmi találkozóhelyét hozták magukkal.

A világgazdasági válság hatásai 1929-től kezdve korlátot állítottak nemcsak az Új Nő továbbbi emancipálódásának, hanem a jazzband által képviselt új szórakozási formák elterjedési feltételeinek is. A jazzband pozíciói a harmincas években bizonyos szempontból javul-

20 A magyar vonatkozásokhoz l.: Zípernovczky (2014).

tak Magyarországon, felmerült például az akadémiai jazzképzés elindításának lehetősége is. De a cigányzenekar és az irredenta establishment felől érezhető averzió alig hagyott alább (Sárosi 262). A jazzband reprezentációját továbbra is a minstrel/bohóc, az erotikusan meghatározott Másik és az abjekt idegensége határozza meg, ám a nemzeti kultúra harcos megvédésére vonatkozó érvelés vesztett erejéből.

„... ki fog győzni?” – A két kultúra összecsapása amerikai nézőpontból

Hogyan vették tudomásul a nálunk turnézó amerikai (stílusú) zenekarok tagjai, hogy egy új tánc- és zenei divat képviselőiként érkeztek, és egy kulturális, ideológiailag motivált összeütközés frontvonalában találták magukat? Észrevették-e egyáltalán? A korábban említett előadók mind keresettek voltak Európában legkésőbb a húszas évek közepén. A legtöbb zenekarvezető és szólista sok meghívást kapott, hogy hosszabb szerződéseket írjon alá vendégként, amelyeket többször is képesek voltak közvetlenül egymás utánra tervezni. Volt-e egyáltalán valami nyoma a kortárs afroamerikai sajtóban annak, hogy Magyarországon mi fogadta a jazzbandet – nemcsak a cigányzenekari tagok, hanem szervezetük, az állami és önkormányzati szervek, a konzervatív establishment részéről?

1. kép. A jazzband és a cigányzenekar csatája



Forrás: karikatúra a *New York Call* 1922. július 7-i esti kiadásából

A válasz ott rejlik legalább két tucat olyan újságcikkben, amelyek az Egyesült Államok keleti partvidékének elsősorban afroamerikai olvasóknak szóló napilapjaiban jelentek meg, és szó esik bennük a cigányzenekar és a jazzband összeütközéséről. Egyikük sem olyan találó, mint a *New York Call* című lap, amelynek képaláírását idéztem a fejezet címében. A karikatúra ahhoz a cikkhez készült, amely szatirikus hangnemben ostorozza egyrészt a jazzkorszakra jellemző túlköltekező, vad éjszakai életben tobzódó embereket, másrészt a magyarországi cigányzenészeket, akik átkozódva keltek ki a jazzband inváziója ellen: „...mindent megtesznek, hogy kiűzzék a néger jazzereket. Püfölik a bandet a citeráikkal és zingaráikkal, bármi-vel, ami a kezük ügyébe esik”²¹ (Margaret Rohe: „Rather Jazz Than Eat” *New York Call*, 1922. július 7., második kiadás: 8). A magyarországi helyzetről tudósító, az ütközet jellegét leíró számos újságcikk, melyek változatos műfajokban íródtak a kishírtől az imént idézett tárcáig, főleg New York és Illinois államok területén kiadott napilapokban jelentek meg. Hasonlóan a fentebb idézett magyar sajtószemelvényekhez, a húszas és harmincas évek idevágó amerikai forrásai bőven használnak katonai terminológiát, a jazzbandról és a cigányzenekarról szóló tudósításaikban *harc, összeütközés, hadjárat, visszahódítás, megszállás, uralkodás, népi hegedűs hadsereg, ostromlott és a jazznek küldött hadüzenet* kifejezések fordulnak elő.

Az afroamerikai sajtó 1919 után vált „az afroamerikaiak közös ügyének valóban országosan is kifejező eszközévé” – állapítja meg a téma monográfusa, Clint C. Wilson II (2014: 83). A *Chicago Defender* országosan terjesztett napilappá vált, míg más helyi, bulvár jellegzetességekkel is bíró lapok a keleti parton szintén nagy jelentőségre tettek szert annak köszönhetően, hogy a polgárjogi mozgalmak és a Harlem Reneszánsz legnevesebb képviselői váltak szerzőiké: „Langston Hughes munkái a *Chicago Defender* hasábjain jelentek meg, Neale Hurston a *Pittsburgh Courier* számára írt cikkeket, James Weldon Johnson [...] a *New York Age* szerkesztőjeként dolgozott” (Wilson 2014: 78). A tengerentúlon fellépéseket vállaló afroamerikaiak rendszeresen beszámoltak kedvenc újságaiknak tapasztalataikról, a *Chicago Defender* ilyen tekintetben gyakorlatilag rovatot üzemeltetett. Például a zongorista James M. Shaw, a már említett Earl B. Granstaff zenésztársa vagy a komikus revüduó, Bonny és Freeman rendszeresen hazairtak a *Chicago Defender*nek, amely a magyarországi élményeiket is közölte. Ilyenkor saját maguk faji-etnikai hovatartozására *race* (faji) zenészekként vagy „a faj tagjaiként” szavakkal utaltak, és egyszer a fentebb idézett helyen mint *spades* (pikkék). A Magyarországon is szereplő Granstaff viszonylag rendszeres és szellemes levelezőnek bizonyult az Európában turnézó afroamerikaiak között. Budapestről barátjának hazaküldött levele kicsattan az örömtől, mert jó élete van, saját maga tárgyalhat szerződéseiről, hosszabb budapesti tartózkodása után „átugrik” Londonba, nem korlátozzák az amerikai alkoholprohibíciószabályoksem. A dokumentumra Rachel Gillett történetésza afroamerikaiak új keletű európai szabadságélménye kontextusában hivatkozik (Gillett 2010: 475), de a teljes levélszöveg jelentős jazz- és kultúratudományi forrás (Zipernovszky 2016). Az itt turnézó zenekarok aranyéletéről a *Defender* később is beszámol: amikor a B. E. Peyton Orchestra a jazzláz tetőfokán telt házak előtt játszott a híres-neves New York kávéházban, miközben szállásuk a nem kevésbé előkelő Britanniában volt, a *Chicago Defender* sem kellett nélkülözzék, azt szállodai szobájukba kézbesítették nekik (*Chicago Defender*, országos kiadás, 1929 szeptember 7.: 7).

21 A „zingara” cigánylányt jelent, de a cikk nyelve, stílusa erősen átpoetizált, rímmel és ritmussal is él, tehát a szó metonimikusan utalhat hangszerre is. A kansasi származású Margaret Rohe nővérével, Alice-szel együtt ebben az évtizedben szabadúszóként publikált keleti parti újságokban, Alice-ből híres fotós vált.

De az amerikai, túlnyomórészt afroamerikai olvasók arról is értesülhettek, hogy hogyan panaszkodik az előle a kenyeret elevő jazzbandre a korábban a New York kávéházban dolgozó cigányzenekar vezetője. A magyar muzsikusz szerint a cigányzenekarok kétharmada munka nélkül tengődik, amikor gázsit kapnak, az sem elég a megélhetésre, és eddig hiába fordultak a hatóságokhoz védelemért. („Jazz in Hungary Makes Gypsy Bands Jobless”, *The Binghamton Press*, 1928. július 5.: 12.) Amint láttuk, a cigányzenekari érdekvédelem lobbizása nem maradt hatástalan. A legtöbb budapesti és magyarországi keltezésű sajtójelentés, különösen az Associated Press (AP) hírügynökségi anyagai, az általam áttekintett lapokban igyekeztek semlegesek maradni és nem állást foglalni az ütközetben, amelyről beszámoltak. Egyes tudósítók és néhány interjúalany azonban arra is próbált választ találni, hogy miért támadják a cigányzenekarokat. Az újságírói objektivitásra törekvést egy hosszabb, színes AP-riportban is tetten lehet érni, amelyet a legendás primás, Banda Marczai temetéséről közölt a *New York Evening Post* (1929. március 31.: 9). Aláíratlanul, tehát szerkesztőségi álláspontként olvashatóan, mégis meglehetősen elégikus hangnemben számol be a cigányzenészek keservéről ugyanez az újság, megállapítva, hogy a cigányok életformája a múlté, hiszen a magyar kormány azt tervezi, hogy letelepíti a közülük még vándorló életet folytatókat. A cikk ugyan azt is leszögezi, hogy a jazzband előrenyomulásának köszönhetően a cigányzenekarok nagy teret vesztek, megsiratja „a világ már amúgy is túlságosan elszürkült képéről a cigányokkal együtt eltűnő utolsó színes foltokat” (1928. július 24.: 4). A *The New York Evening Post* annak híreről is beszámol, hogy a konzervatórium (Zenede) a tervek szerint cigány származású zenésznövendékek számára tanszakot kíván indítani Budapesten.²² A cikk nem rest levonni a konklúziót sem, hogy a klasszikus zenei establishment reménytelenül próbált ellenállni a jazznek, és ezzel „Európa amerikanizálásának” újabb lépése következett be. Feltehetően utalva az ebben az újságban korábban megjelent tudósításokra a cigányzene jazzel szembeni tévesztéséről, a cikk leszögezi: „a sima propaganda sohasem tud semmit elnyomni, ami értékes. Az emberek azt vesznek meg, amit akarnak, azt a fajta zenét hallgatják, ami nekik tetszik, és azokat az ideálokat fogják követni, amelyeket vonzóknak találnak, függetlenül attól, hogy azok honnan erednek és milyen országból származnak” (*A Chair for Jazz*, *The New York Evening Post*, 1928. november 17.: 10).

„A közönség még mindig szereti a jazzt, és a női része még a jazzbandet is” – kommentálja az egyik lap azt, hogy Magyarországon adminisztratív úton igyekeznek véget vetni az amerikai jazzband népszerűségének (*Shenectady New York Gazette*, 1928. július 20.: 4). Ezek a tudósítások néha szellemesek és sokszor ironikusak, és többnyire abból indulnak ki, hogy a csata kimenetelét csak a közönség határozhatja meg. Egyes szerzők reménytelennek ítélik a harcot, amelyet egy modernebb zenei stílus, a jazz ellen folytatnak egy régebbi szórakozási forma, a cigányzenekar hívei. Egyikük, James Weldon Johnson a „harlemi reneszánsz” fontos szerzője, aki a polgárjogi küzdelmekben politikai téren is élen járt. Ő elnökölte a National Association for the Advancement of Colored People egyesületet 1920 és 1930 között, a faji diszkrimináció ellen ügyvédként, íróként és diplomataként is fellépett. Ő a korabeli „néger himnusz”, a *Lift Every Voice and Sing* szerzője is, a Broadway is jegyzett dalszövegíró. A magyar helyzetről a *The New York Age*-ben megjelenő rovatában „Vesztes küzdelem” címmel írt tárcát. „Érdekes látni az amerikai néger zene, a legújabb tánczene és a magyar cigány zene, a legrégebbi tánczene összecsapását” (*The New York Age*, 1922. június 10.: 4). Ugyan Johnson

²² Erről tervként ír a *Magyar Hírlap* még 1929 augusztusában is, ld.: Sárosi (262). A megvalósulás az 1965-ös évszámhoz és Gonda János nevéhez köthető.

úgy véli, hogy Európában egy évezred óta divatos a cigányzenekar, de ebben természetesen téved, feltehetően a magyar millennium óta közhelyes formában a napisajtóban azóta is emlegetett ezeréves magyar államiság járhatott a fejében. Az sem állja meg a helyét, hogy úgy értelmezi, a cigányoknak első ízben ekkoriban adnak a hatóságok választójogot. Viszont az a helyzet, amikor egy jelentős létszámú társadalmi csoport elveszti a mindennapi kenyérkeresetét azért, mert külföldről nagyszámú munkavállaló érkezik, feltehetően jól ismert volt Johnson előtt. A húszas években afroamerikai munkások jelentős számának azért nem javulhatott a helyzete, mert helyettük rendszeresen a legújabbán bevándorló fehér munkásokat vették fel. Ide vezetnek a fekete nativizmus gyökerei. Hat évvel a fenti cikk után Johnson nézetei kezdtek kikristályosodni azt illetően, hogy milyen szerepe van az afroamerikaiaknak a jazz nemzetközi jelentőségre emelkedésében:

Az egyetlen dolog, amelyről ismert az Egyesült Államok az egész világon, amelyet művészinak lehet nevezni, a néger eredetű populáris zene. A négerek teremtette népművészetet nem csak új lelkesedés fogadta, hanem – a spirituálé kivételével – át is vették és asszimilálták. Már nincs faji jellege, már nemzeti, és részévé vált a közös nemzeti kulturális alapzatunknak (Johnson 1928).

A Johnson által itt szóvá tett vélekedés, hogy a jazz Amerika „egyetlen” önálló hozzájárulása a 20. században a művészetekhez, csak fokozatosan „nyert polgárjogot”, vált általános nézetté, végül 1987-ben kongresszusi határozatban rögzítették.²³ Johnson a jazz népművészeti eredetét, lelkes többségi társadalmi fogadtatását érzékeli és üdvözli asszimilációját, hiszen faji jellegét elvesztve összemzeti kulturális örökséggé vált. Johnson számára a „négerség” és kultúrája nem partikuláris, nem is csak faji jellegű, hiszen az amerikai kultúra meghatározó része lett. Az a folyamat, amelyet itt konstatál, erős kontrasztot mutat azzal, ahogy a jazzben hordozta üzenetekhez a két világháború közötti Magyarországon viszonyultak. Vizsgálatunk szempontjából különösen szembeötlő a befogadó, a kisebbséget és művészetét integráló, azt identitásképző tényezővé emelő attitűd, amely a jazz fogadtatását jellemezte – számos, mind a mai napig megjelenő, faji/etnikai konfliktus létezése ellenére. A magyar nemzeti kultúrában az idegentől elzárkózó, azzal szemben vélt érdekeit az integrációtól vagy asszimilációtól védő hozzáállás a traumatizált nemzeti érzések kifejeződésének tekinthető. A két nemzetpolitika – e tanulmány keretein túlmutató – összehasonlítása kiterhetne egyrészt az Egyesült Államokban az afroamerikai népszerű asszimilációját megindító folyamatokra a két világháború között, másrészt a magyar zsidóság már javában tartó asszimilációjának visszafordítására tett, az 1920-as numerus clausustól kezdődő intézkedésekre.

Kimenetel, konklúzió

„A magyar lélekből lelkedzett magyar nóta” – ez volt ekkoriban minden öntudatos cigányzenész előadó-művészetének nyitja (Sárosi 9). Közönségük a dualizmus óta nemzeti kincsként tekintett a dalokra és előadásaik szokásrendszerére, befogadási formáira. A két világháború közötti időszakban Haraszi és más magasan kvalifikált kritikusok és írók a cigányzenét az irredentizmus megfelelő kifejezési formájának írták le. A húszas években a cigányzenekar és a jazzband összeütközésének békés megoldása sokszor lehetetlennek tűnt. Miközben a cigányzenekarok tagjai szervezeteiken és a sajtón keresztül a hatóságokhoz és a nagyközönség-

23 57-es számú határozat, 1987. december 4.

hez fordultak anyagi érdekeik védelmében, és elképzeléseik szerint ez többnyire a jazzband visszaszorításával is járt (volna), felbukkant az a nézet, hogy egy ilyenfajta kulturális összeütközést nem lehet úgy lezárni, hogy az egyik érdekcsoport végleg legyőzi a másikat, legfeljebb a közönséget lehet megnyerni. A debreceni Hotel Aranybika rezidens jazzbandjének vezetője, Keczely Béla sietett közölni, amikor 1925-ben a cigányzenészek ellenlobbjáról kérdezték, hogy csak magyar muzikusokat alkalmaz, köztük a szaxofonost, aki eredetileg cigányzenész volt: „Úgy érezzük, hogy semmi tekintetben nem szolgáltunk arra rá, hogy működésünk elé a hatóság akadályt gördítsen. És végre is azt tartjuk, hogy egészen a kávéház vagy étterem tulajdonosának dolga, hogy milyen zenét alkalmaz és egészen a közönség dolga, hogy milyen zenét akar hallgatni” (Sárosi 195). Figyelemre méltó, hogy ebben az időpontban a vidéki nagyvárosban már magyar jazzband működik, és le is szerződtek cigányzenészt. A zenekarvezető véleménye egybecseng a *New York Evening Post* fent idézett nézetével.

A cigányzenekar szórakoztatási paradigmája ebben a pillanatban nem úgy változott meg, mint amikor a ragtime- és onestepkottákat nemcsak katonazenekarok, hanem cigányzenekarok is kitették maguk elé. A „ütközet” egyik kimenetele tehát az, hogy azok a cigányzenészek, akik különösen a jól képzettek, fel tudnak ugrani a jazzband gyorsvonatára, amelyet addig megpróbáltak lefékezni, blokkolni. Keczely Béla határozottan kijelentette a fenti interjúban, hogy nála az alkalmazás egyetlen feltétele a szakmai tudás. A *Pesti Tőzsde* riportere hasonló választ kapott az elegáns pesti Ritz szálló népszerű zenekarvezetőjétől, Bachmann Józseftől és neves zeneszerző-zongoristájától, Grünauer Bélától, amikor beszámol Radics Béla együttesének volt tagjáról, aki most jazzt játszik nála szaxofonon (Sárosi 234). A *Magyarország* riportere a Kálvária téren, az MCOE székhelyén 1927-ben azt hallja, hogy a cigányzenésznek haladnia kell a korrallal, meg kell tanulnia a modern táncokat („charlestont, tangót”), ha meg akar élni. És mint kiderül, vannak az Egyesületnek hozzáértő tagjai, ahol a zongorára írt jazzbandkottát cigányzenekarra hangszerelik és betanítják a zenészeknek a szólamokat (Sárosi 219). Az Arizona, a harmincas években minden bizonnyal a legnagyobb magyarországi mulató, működésének hatodik szezonjában különtermet nyitott, mert az addigra már kialakult vendégkör, köztük jómódú külföldiek, turisták és ideiglenes budapesti lakosok, igényelték a cigányzenekart is, ahová le is szerződették Berkes Béla cigányzenekarát.²⁴

Az összeütközés másik lehetséges kimenetét Pál Sándor (aki a jazztörténészek közül elsőnek titúlta harcnak a jazzband és a cigányzenekar összeütközését) „kombinált zenekarként” azonosítja a korabeli szóhasználat alapján azokat, amelyeknek tagjai a hagyományos hangszereken túl játszottak szaxofonon, bendzsón, sőt néha dobon is (Pál 1984). Hasonló, a cigányzenekar modernizálódásának elkerülhetetlenségét megfogalmazó álláspont a *New York Evening Post* lapjain is megfogalmazódik 1925-ben: „A cigányoknak haladniuk kell a korrallal. Miután Párizsból, Londonból és Bécsből kiűzték őket, Budapesten találtak menedéket, de még itt is váltogatják a csárdást és az alföldi dallamokat Irving Berlinnel” (1925. március 31.: 5). Ignotus, a *Nyugat* főszerkesztője is hasonló következtetésre jut 1928-ban: „Ma még a jazz és a cigány külön muzikál, de nem sokáig, mert félő, hogy a jazz megeszi a cigányt” (Sárosi 240). Az erdélyi magyaroknál is lezárulóban volt egy korszak 1931-ben, amikor például a temesvári közönség már csak egyetlenegy cigányzenekart hallgathat, a többi megszűnt vagy elköltözött, „egy másik kompromisszumot kötött a győztes ellenféllel, kombinált zenekarrá alakult át” (Sárosi 308).

24 Ld. Molnár Dániel tanulmányát az Arizonáról ebben a lapszámban (Molnár D. 2017).

A harmincas évtizedben a korabeli sajtó tanúsága szerint a jazzband és a cigányzenekar harcának intenzitása alábbhagyott, kialakultak az együttélés keretei. A rasszista és xenofób hangok azért is halkultak el Magyarországon valamelyest, mert a revük és a mulatók ugyan szerepeltettek amerikai stílusú zenekarokat, de a legtöbb helyen már nem kellett importálni a jazzbandet, a harmincas években kialakultak a szórakoztató jazz-zene médiumai, a szvingzenekarok elfoglalták az európai tánczenei divat kulcspozícióit. A fellépéseken kívül pedig a rádió és a hanglemezek is hozzásegítették a magyar zenészeket a hírnévhez. Magyar muzikusok külföldön, főleg a német nyelvű piacon érvényesültek, ezeknek a történetét több újabb szakmunka is igyekezett a hiányos forrásokkal küzdve leírni (pl.: Simon 2016).

Ugyan több a különbség, mint a hasonlóság abban a tekintetben, hogy a roma és az afro-amerikai népesség milyen akkulturációs folyamatokon ment keresztül a 19–20. században, bizonyos párhuzamosságra érdemes rámutatni. A cigányság Európába vándorolva magáévá tette azt a folkloort, amelyet a befogadó országban megismert, és ebből olyan egyedi formák alakultak ki, mint a flamenco. Magyarországon viszont a kultikus pozíciót betöltött kávéházi cigányzene magyar vagy magyarosnak gondolt műdalok repertoárjából állt össze. A jazz megszületése és első, észak-amerikai és európai elterjedése idején különös keverékévé vált a stílusoknak és hatásoknak. Észak-Amerikában alakult ki, döntő mértékben afroamerikaiak alakították ki, de a folyamat nem, vagy nem így zajlott volna le az európai klasszikus zenei hatások és művelődési, szórakozási formák nélkül. A jazz mint táncdivat, tánc- és szórakoztató zene, valamint hangversenyműsor szinte egyszerre vált világdívvá, a harmincas évektől kezdve pedig egyre inkább önálló zenei műfajként ismerték el.

A jazz és a romák zenéje egymást többször keresztező útjainak Kelet-Európában különösen izgalmas fejezete nyílik akkor, amikor a – Magyarországon tipikusan romungro származású – cigányzenész dinasztiaiak leszármazottai az időközben emancipált előadó-művészeti stílussá fejlődött jazzben látják meg identitásuk továbbfejlesztve megőrzésének lehetőségét – de ez már egy külön tanulmány lapjaira tartozik.

Hivatkozott irodalom

- Bartók Béla (1931): Cigányzene? Magyar zene? *Ethnographia* 42(2): 49–62.
- Bergmeier, Horst P. J. és Rainer E. Lotz (2010): James Arthur Briggs. *Black Music Research Journal* 30(1): 93–147.
- Cook, Susan C. (2004): Flirting with the Vernacular. America in Europe, 1900–1945. In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Nicholas Cook és Anthony Pople (szerk.). Cambridge: Cambridge University Press, 152–185.
- Csányi Attila (2011): *Elsárgult dokumentumait közreadja Csányi Attila (7)*. Interneten: <http://www.jazzma.hu/hirek/2011/08/03/elsargult-dokumentumait-kozreadja-ma-csanyi-attila-7-regi-koncertek/> (utolsó letöltés: 2017. február 1.).
- Dóka Krisztina (2011): *A magyar táncfolklor átalakulása (1896–1945)*. (Doktori disszertáció.) Budapest: ELTE BTK. Interneten: <http://doktori.btk.elte.hu/lit/dokakrisztina/diss.pdf> (utolsó letöltés: 2017. március 17.).
- Egyed Ilona (2011): *Ernst Krenek* Jonny spielt auf című operája Magyarországon. Interneten: <http://www.pointnet.hu/kissendre/judaisztika/20110330142855201000000854.html> (utolsó letöltés: 2017. február 1.).
- Englund, Björn (1975): Chocolate Kiddies. The Show That Brought Jazz to Europe and Russia in 1925. *Storyville* (62): 44–50.
- Falk Géza (1936): *Mindentudó zenei zsebkönyv*. Budapest: Rózsavölgyi.
- Federmayer Éva (2017): Millenniumi Budapest és ragtime. A faj, a nem és az osztály (rendiség) mintázatai a korai magyar jazzkorszakban. *Replika* (101–102): 41–65.

- Fenyő László (1931): A szenvedők királya. Aradi Szabó István versei. *Nyugat* (20): 429.
- Gillett, Rachel (2010): Jazz and the Evolution of Black American Cosmopolitanism in Interwar Paris. *Journal of World History* 21(3): 471–496.
- Gonda János (2004) *Jazzvilág*. Budapest: Rózsavölgyi.
- Hanák Péter (1997): A bécsi és a budapesti operett történeti helye. *Budapesti Negyed* (16–17): 9–30.
- Haraszi Emil (1931): *A zenei formák eredetéről*. Budapest: Magyar Szemle.
- Hirschenberger, Wolfgang (1988): *Ragtime unter dem Doppeladler 1901–1928* (RST 90284251). Interneten: <http://www.jazzkutatas.eu/article.php?id=435&skey> (utolsó letöltés: 2017. március 16.).
- Johnson, James Weldon (1928): Race Prejudice and the Negro Artist. *Harper's. The Annals of America* (november). Interneten: <http://www.nathanielturner.com/raceprejudiceandnegroartist.htm> (utolsó letöltés: 2017. március 16.).
- Kéki Béla (1936): Népzsenék és cigányzene. *Hitel* 1(2): 149–155.
- Kjellberg, Eric (1998): *A Visionary Swedish Musician – Jan Johansson*. Stockholm: Svensk Musik.
- Kún Imre (1965): *30 év művészek között*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Lotz, Rainer E. (1997): *Black People, Entertainers of African Descent in Germany, and Europe*. Bonn: Birgit Lotz.
- Molnár Antal (1927): *Bevezetés a zenekultúrába. A zeneművészet barátainak*. Budapest: Dante.
- Molnár Antal (1928): *Jazzband*. Budapest: Dante.
- Molnár Dániel (2017): „Művészi elgondolás: Miss Arizona és Rozsnyai Sándor.” – *Az Arizona Revue Dancing műsora és hatáskeltő elemei, 1932–1944. Replika* (101–102): 89–118.
- Orlay Jenő „Chappy” (1943): *Dzsessz-dobbal a világ körül*. Budapest: szerzői kiadás.
- Pál Sándor (1984): A jazz-zene előadójának helyzete Magyarországon 1945-ig. *Jazz* (2). Interneten: <http://jazzkutatas.eu/article.php?id=89> (utolsó letöltés: 2017. március 16.).
- Prahács Margit (1932): *Forma és kifejezés a zenében*. Budapest: Magyar Királyi Egyetemi Nyomda.
- Romsics Ignác (2001): *A trianoni békeszerződés*. Budapest: Osiris.
- Sárosi Bálint (2012): *A cigányzenekar múltja II., 1904–1944. Az egykorú sajtó tükrében*. Budapest: Nap.
- Schulz, Klaus (2000): Jazz in Wien zwischen den Kriegen – The Roaring Twenties. Syncopated Orchestra, Arthur Briggs, die Weihburg-Bar und Chocolate Kiddies *FOX auf 78* (19, Frühjahr).
- Simon Géza Gábor (1999): *Magyar Jazztörténet*. Budapest: MJKT.
- Simon Géza Gábor (szerk.) (2001): *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig*. Budapest: MJKT.
- Simon Géza Gábor (2007): *K. u. K. Ragtime. Az Osztrák-Magyar Monarchia Ragtime-korszaka*. Budapest: Pytheas.
- Simon Géza Gábor (2016): *A zenetudomány mostohagyereke. A jazz és hatása Magyarországon 1920–1950*. Budapest: MMA.
- Somfai László (2005): Mi a magyar Bartók zenéjében? In *Mi a magyar?* Szegegy-Maszák Mihály és Romsics Ignác (szerk.). Budapest: Habsburg It. – Rubicon, 231–257.
- Szabolcsi Bence és Tóth Aladár (szerk.) (1930): *Zenei lexikon I–II*. Budapest: Győző Andor.
- Wilson, Clint C. II. (2014): *Whither the Black Press? Glorious Past, Uncertain Future*. Bloomington: XLIBRIS.
- Zipernovszky Kornél (2011): Kinek köszönheti Bécs a Charlestont? – A jazzkorszak magyar szemmel. In *Álmok köntöse – Magyar írók Bécs-élménye 1873–1936*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 166–172.
- Zipernovszky Kornél (2014): *A nagyszerű kisszerű Scheiber Hugó*. Interneten: http://fidelio.hu/vizual/2014/11/04/a_nagyszeru_kisszeru_scheiber_hugo/.
- Zipernovszky Kornél (2015): Who Will Win – the Jazz or Gypsy, It is Hard to Tell. Gypsy Musicians Defend Hungarian National Culture Against American Jazz. *Americana. E-Journal of American Studies in Hungary* 10 (Special Issue On Jazz). Interneten: <http://americanajournal.hu/vol10jazz/zipernovszky> (utolsó letöltés: 2017. március 16.).
- Zipernovszky Kornél (2016): „...fáradhatatlan bohóc és mókamester” – Earl Granstaff nyomában. In *Magyar Jazz-kutatási Konferencia Budapest, 2016. március 11*. Simon Géza Gábor (szerk.). Budapest: MJKT, 11–24.

Hoppá!

Neked már van?

HUNGARYCARD
MAGYAR TURIZMUS KÁRTYA



Ha **Hungary Card**-dal vendégeskedsz hazánkban **10-100% kedvezménnyel** látogathatsz múzeumokat, színházakat, fürdőket, szállodákat, éttermeket, stb., **50%-kal olcsóbban** utazhatsz buszon, vasúton, autópályán, hajón! **OKOS TIPPEK, AVAGY LÁSSUK, MENNYIT SPÓROLHATSZ PÁRODDAL 3 NAP ALATT BUDAPESTEN A HUNGARY CARD SEGÍTSÉGÉVEL!**

A kedvezmények SZÉP kártyával történő fizetés esetén is érvényesíthetők.

VEDD KEZEDBE A KÁRTYÁT, SZEDD ÖSSZE
A CSALÁDOT VAGY BARÁTAIDAT ÉS GYERE...

BUDAPESTRE!

TROPICARIUM - OCEÁNÁRIUM

Légy részese egy cápaetetésnek, simogass rájákat és próbáld ki, hogy milyen az, amikor egy valódi eserdőben az aligátorok felett elered a trópusi eső. Itt a **megtakarításod 1.800 forint.**

36%



DUNA CORSO VÁROSNÉZŐ SÉTAHAJÓ

A program közel egy órá, mely során megcsodálhatjátok fővárosunk Duna-parton elhelyezkedő látványosságait. Este és nappal is ez a legszebb városnéző útvonal. A program részeként még egy üdvözlő italra is megvendégelnek! Itt is **megspórolhatsz 2.990 forintot.**

50%



BENCZÚR HOTEL

Szállásajánlatunk a Benczúr Hotel, melyet joggal neveznek a Liget kapujának. Csendes, családias környezet és csak pár perc a Hősök tere, az Állatkert vagy a Széchenyi Gyógyfürdő. A kártyával akár **15.000 forintot is megtakaríthatsz** a szállás árából.

30%



AQUAWORLD ÉLMÉNYFÜRDŐ

Tudtad, hogy a vízi élményközpontot 72 méter átmérőjű, 5 emelet magaságú óriáskupola fedi? Ez a kupola pedig olyan széles, hogy egy egész kékbálna-család is kényelmesen elférne alatta! Csúszdazz, lubickolj, miközben **megspórolhatsz 5.890 forintot.**

50%



NIKA ÉTTEREM

Próbáld ki valami meglepőt! Színes padló, csodás növényfal és egyedi képek, virtuális étlappal megalkotott asztalok. Ezt látni kell! ... és persze kóstolni. Mindemellett remek ételek és fantasztikus koktélok várnak! Itt is **megtakaríthatsz legalább 3.000 forintot.**

30%



PESTI MAGYAR SZÍNHÁZ

Bármit is válassz a repertoárból, nem tévedhetsz! Legyen akár egy világhírű zenés produkció vagy klasszikus magyar darab, biztos, hogy jól fogsz szórakozni. Mindeközben **megspórolhatsz 3.500 forintot.**

50%



Itt és most összesen **TÖBB MINT 32.000 FORINTOT SPÓROLTÁL.** Vegyél Hungary Cardot **12.000 forintért** és fedezd fel hazánk látnivalóit! **TÖBB ÉLMÉNYT KEVESEBBÉRT!**

További számtalan egyéb lehetőség: www.hungarycard.hu
Az alábbi kuponkód segítségével **10% kedvezménnyel** vásárolhatod meg a kártyát a **Hotelinfo Irodában** (1056 Budapest, Váci utca 78-80.) vagy a www.hungarycard.hu oldalon keresztül.

KUPONKÓD: **17676**