



Meghívó

Szeretettel meghívjuk **Máté J. György** *Készíts salátát (jazz, történet, kritika)* című, a **Gramofon Könyvek** sorozat részeként megjelenő kötetének bemutatójára.

Időpont: **2020. január 16., csütörtök, 17:00**

Helyszín: **Írók Boltja**

(1061 Budapest, Andrásy út 45.)

A beszélgetés résztvevői: **Máté J. György**, jazz-szakíró, a *Készíts salátát (jazz, történet, kritika)* című kötet szerzője; **dr. Retkes Attila**, zenetörténész, a Gramofon Könyvek sorozat főszerkesztője.



Máté J. György tanulmánykötetében, mint egy mesterszakács a legízletesebben elkészített salátában keveri a karakteres ízeket: zenetörténeti írások, riportok jazz-zenészekkel, életrajzok, valamint a jazzkritikát elemző tanulmányok adnak az olvasó számára szubjektív, mégis alapos ismeretanyagot. Ennek a könyvnek nem célja átfogó képet adni a jazzről, vagy bemutatni annak történetét, ezt amúgy is számosan megtették már, mégis kirajzolódik belőle egy széleskörű kép a műfajról. Olyan, mint maga a jazz zene, sokszínű, izgalmas, helyenként elgondolkodtató, máshol meg egyszerűen csak szórakoztatja az olvasót. A kötet utolsó fejezete a „Vakrepülés” – egy zenehallgatási teszt, ahol a felkért művésznek zenedarabokat kell felismernie és véleményeznie – Mohay András zenésztársunknak, a tragikusan fiatalon elhunyt dobosnak állít emléket. – mondja Párniczky András gitárművész a kötetéről.

Máté J. György jazzszakíró, irodalomtörténész. A Gramofon állandó szerzője, lemezkritikái jelentek meg a MaJazz-ben, a Universal Jazz-ben, a HangJegyzet-ben, a Fidelio-ban és a Jazznoise weboldalon. Eddig megjelent könyvei (A rögtönzés művészete, Tommy Víg. Mozaikkockák egy zeneművészről, Jazz – a szenvedély nyelve) szerves részei a magyar jazzirodalomnak.

I.

KÉSZÍTS SALÁTÁT (pio lectori)

Alison Knowles egyik korai, s talán a legtöbbet emlegetett eseményét (értsd: minimalista keretben közzétett performance*-partitúráját), a *Javaslatot* 1962. október 21-én adták elő a londoni Modern Művészetek Intézetében. Az egyetlen rövid és egyszerű utasításból álló szöveg – Make a salad (Készíts salátát) – természetesen megtalálható a Ken Friedman, Owen Smith és Lauren Sawchyn által szerkesztett *Fluxus Performance Workbook*ban.

Miért érdekes a *Javaslat*?

Knowles egy általában a konyhában, esetleg az ebédlőben végzendő házias tevékenységre biztatja olvasóit. Olyasmire, ami egy átlagos ázsiai, amerikai, európai, afrikai, vagy ausztráliai családban mindennapos esemény. Legalábbis a konyhában. Mihelyt egy színház- vagy hangversenyterembe helyezük át az eseményt, plakátokat ragasztunk, közönséget hívunk, jegyeket árusítunk, vagyis megadjuk a módját, és *előadássá* alakítjuk a konyhai jelenetet, mindenki művészi produkcióként fog tekinteni a történetekre. Knowles eseménye azonban nyitott végű mű, mely liberalizmusával nemcsak élet és művészet határán engedi fel a sorompót, hanem teljesen az előadók belátására bízta, szót fogadnak-e neki, s ha igen, hogyan viszik színre a tömör javaslatot. A performerek döntenek el, ecetes vagy majonézes salátát akarnak-e készíteni, és hogy tesznek-e bele mogyoróhagymát, uborkát vagy zellert. Hogy előadásukba bevonják-e a közönséget, vagy annak egy részét, ehető vagy ehetetlen ételt kreálnak-e, illetve hogy a konyhai munka örömét, szépségét, banalitását vagy épp nehézségét, esetleg lehetetlenségét jelenítik meg.

Fluxus Long Weekend című írásában (PAJ: A Journal of Performance and Art Vol. 31, No. 1, 2009, 139-148.) Knowles beszámol arról, hogy a londoni Tate Modern Turbine Halljában miképp valósították meg a *Javaslatot*

*A könyvben néhány alapszó – avantgarde, jazz, performance – nemzetközi helyesírását használom. *Jazzt* ír Pernye és Gonda szakkönyve, és a nemzetközi ortográfiát követi a Szőke Annamária szerkesztette performance-tanulmánykötet is. Mindhárom kiadvány adatait ld. a kötet végén az irodalomjegyzékben.

negyvenhat évvel a keletkezése után, 2008. május 24-én délután. A performance-ra a néhai George Maciunas alapította *Fluxus-olympia* (Turbine Fluxus Olympiad) keretében került sor. Az akcióban részt vett Simon Anderson is a chicagói Art Institute képviselőjeként. Ő a betegsége miatt távol maradó Larry Miller fluxusművész helyett lett részese az eseménynek, pontosabban az esemény eseményének. Az érdekeltek a performance előtt egy nappal a közeli Borough Marketen vásárolták meg az akcióhoz szükséges több mint száz kilónyi zöldsalátát, retket, répát, paradicsomot, újhagymát és snidlinget. Az eseményre a múzeumi termen átívelő hídon került sor. A műveletbe bevonták a Tate szakácsát is. Az *event* kezdetét Lucy Railton csellójátéka jelezte. A salátakészítéshez használt vágódeszkákat bemikrofonozták, úgyhogy a metélés és aprítás hangjait a terem végébe szorult nézők is élvezhették. A mintegy kétezeröttszáz fős közönség szemtanúja lehetett, amint a felvagdalt fejes salátát és egyéb zöldségeket a hídról az alant kifeszített ponyvára zúdítják, melyet négyoldalt a Goldsmiths College diákjai tartottak. Majd a salátaöntet-locsolás következett. A ponyván imígy feltálatl étket steril kerti gereblyével dolgozták össze.

David T. Doris a *Javaslaton* töprengve azt írja *Zen-kabaré* című tanulmányában, hogy Knowles tovább fejleszti a talált tárgyakkal, például Marcel Duchamp hokedlire (piedesztálra) emelt biciklikerekével vagy *Forrásnak* elnevezett vécészszejével végezhető múzeumi műveleteket, mivel nem csupán egy tárgynak kölcsönöz új funkciót a befogadói élményt manipuláló hatalmi intézmény, vagyis a múzeum, illetve kiállítóterem segítségével, hanem magának a tevékenységnek ad új értelmet. A tárgyról a végrehajtásra kerül át a főhangsúly. Másodlagossá válik a manipulatív helyszín, és az esemény a hagyományos színházi előadásokkal szemben azzal az igénnyel se lép fel, hogy jelentőségét bárki (performer és néző) elismerje. Doris az ötletgazda Knowles kommentárját is idézi: „Bármely munkánkat előadássá változtathatjuk, semmi szükségünk színházi cicomákra. Ilyenkor egyfajta revelációban van részünk – vagy inkább egyfajta üresség keletkezik.”

Ez a bizonyos reveláció (üresség) az, amit a csak kotta-töredékeket vagy -vázlatokat használó jazzmuzsikusok is átélhetnek, amikor kompozíció és improvizáció, szerző és előadó tradicionális viszonyát megkérdőjelezve rögtönöznek. A kötetben szereplő muzsikusok közül például az Art Ensemble of Chicago és a Webern-műhöz rögtönzött intermezzókat társító Dudás Lajos választotta az improvizálás különböző szokatlan, a műveken túlmutató eljárásait. De a kapcsolódások egymástól látszólag távol eső területeken dolgozó

művészek és akcióik között nemcsak eljárásaik felszíni hasonlóságain alapulnak. A fluxusmozgalom belső köréhez tartozó La Monte Young ifjúkorában Los Angelesben jazzt játszott, többek között Don Cherry is a baráti köréhez tartozott, Billy Higginsszel pedig közös zenekart alapított. Miután felhagyott a jazzel, és a modern klasszikus zene kezdte közelebbről érdekelni, felfedezte magának Anton Webernt, akit évtizedekkel később is mint egyik fő ihletőjét nevezte meg egy Richard Kostelanetz-cel folytatott beszélgetésben (ld. *Selected Writings*, ubuclassics, 2004. 23.).

E könyv azért kapta a *Készíts salátát* címet, mivel Alison Knowles partitúrája a szerző számára a lehető legtömörebben fejezi ki a jazz 60-as évektől számítható, talán legizgalmasabb kísérleteit a műfaj határainak kitágítására, illetve átlépésére. Emez ismételt határsértéseket úgy is megfogalmazhatjuk, hogy, hasonlóan más zenei műfajok, illetve művészeti ágak bizonyos képviselőihez, jazzmuzsikusoknak is csak akkor sikerült erős esztétikai hatással rendelkező műveket létrehozniuk, midőn elhasználódott művészi jelrendszerekkel szembe fordultak, még használatban lévő konvenciókat megtagadtak, hogy újabb, egyelőre idegennek vagy ismeretlennek ható, ám elsajátítható jelrendszereket dolgozzanak ki. Transzgresszió így nem mindenféle jelrendszer módszeres lebontása, hanem egy új jelrendszer felépítése értendő, mely majd a későbbiekben teremti meg saját befogadhatóságát.

A mottó („... a hangjelenségek leírhatatlanok”) egy olyan költőtől származik, aki merőben forradalmi poétikájával egy alapvetően új költészeti nyelvet és orientációt teremtett meg Magyarországon. Jelentősége beláthatatlan. A személyes tiszteleten túl azonban semmi sem ígérkezett kifejezőbb félmondatnak egy mottó céljára, mint épp ez, amely tagadni látszik jelen könyv értelmét, valamint minden próbálkozást, mely zenék, vagyis „hangjelenségek” elemzésére vállalkozik. Maradéktalanul egyetérték a mottó szerzőjével: minden effajta igyekezet legfeljebb félsiker lehet. A mottó: mind az általában vett zenei esszé, tanulmány és zenekritika, mind saját írásaim korlátainak készséges elismerése. Ugyanakkor a zene túl fontos dolog ahhoz, hogy hallgassunk róla. Mintegy fél évszázadnyi zenehallgatás során szerzett élmények, benyomások, tapasztalatok és ízlésváltozások nyomán alakultak ki az itt következő írások, melyek meggyőződésem szerint *valamiféle* megértést tükröznek, melyet lehetetlen elképzelni alkotás nélkül. A megértés során kétirányú minősítő folyamat zajlik le. Egyrészt a múlt értelmezi a jelent, másrészt a jelen a múltat: Thelonious Monkot másképp hallgatjuk Cecil Taylor, Charlie Parkert Ornette Coleman és Dizzy Gillespie-t Arturo Sandoval ismeretében. Az olyan, először

az 1960-as évek fordulóján megjelent, a magukat értő jazzhallgatóknak nevezők számára is befogadási nehézségeket támasztó jazzlemezeket, mint a *Free Jazz* (Ornette Coleman), az *Ascension* és az *Interstellar Space* (John Coltrane), vagy a *Chrystals* (Sam Rivers) azért bélyegezhetett megközelíthetetlennek vagy érthetetlennek a korabeli befogadó, mert a felsorolt albumok „rejtjeleinek” alapját képező korábbi jazzlemezek jelrendszerét se sajátította el a kellő mértékben.

A jazz iránti érdeklődés elvezethet a műfaj historiográfiájának feltérképezéséhez is. Mi több, a jazzkritikustól joggal elvárható, hogy minél behatóbban ismerje a jazztörténet történetét. Könyvünkben két dolgozat foglalkozik e témával. Aki elolvassa a hosszabbik, *Kánonok, jazztörténetek, mítoszok* című szöveget, látni fogja, hogy már a korai jazzkönyvek szerzőinek is komoly fejtörést okozott a műfaj kezdeteinek kérdése. A legtöbben hajlanak rá, s ez alól a mondott írók sem kivételek, hogy a történeti fejlődést egy minél pontosabban meghatározott időbeli és térbeli kezdőponthoz kössék. Mintha a precízen meghatározott kezdet biztosabb alapot szolgáltatna egy folyamat vagy fejlődés bemutatásához. A művészetek történetének bizonyos eseteiben ez lehetséges is. Tudjuk például, hogy az első újkori tragédiát Giangiorgio Trissino írta 1514-1515 táján *La Sofonisba* címmel; az is ismert tény, hogy a *madrigál* szó egy 1510-ben kelt levélben szerepel először, de nyomtatásban csak 1530-ban találkozunk vele. Ilyesfajta precíz adatolás a jazz kezdeteivel kapcsolatban nem lehetséges. Alighanem a folyamatok kezdetén úttörőket kereső fentebb említett történészi pedantéria nyomán terjedt el a szakirodalomban, hogy ha már a jazz kiindulópontjául pontos évet nem tudunk meghatározni, a kezdet konzervatív homogenizálásának jegyében legalább nevezzük meg az első jazzlemez kiadásának hiteles dátumát. Ezt a szerepet az Original Dixieland Jazz Band 1917 elején készült felvételeire osztották ki. De indokoltan-e? Korábról is ismeretesek lemezfelvételek, melyeket stílárís jegyeik alapján akár jazzdaraboknak is nevezhetnénk. Egy olyan mérvadó kötet, mint a Berendt-féle *Jazzkönyv* (Das Jazzbuch) sem a New Orleans-i stílussal, hanem a ragtime-mal kezdi stílustörténeti vizsgálódásait. Márpedig ha a ragtime jazz, akkor egészen bizonyos, hogy nem az ODJB játszotta lemezre a zenetörténet első jazzszámát.

A korai jazzkritikusok és jazzírók többsége európai volt. A műfaj amerikai képviselőit főként lemezokról és rádióadásokból ismerték. Nem meglepő tehát, hogy szakmai tájékozottságuk mai szemmel nézve felettébb hiányos volt. Ugyanez igaz a szépírókra is, akik közül többen elkövették azt a hibát, hogy ugyanazokkal a befogadói stratégiákkal közeledtek a jazzhez, mint a

barokkhoz vagy a bécsi klasszicizmushoz. Az 1927-ben megjelent *A pusztai farkasban* (Der Steppenwolf) például Hermann Hesse hőse, Harry Haller így jellemzi az amerikai zenét:

Egy mulató mellett elhaladva, mint gőzölgő nyers hús, forró és nyers, vad dzsessz csapott meg. Megálltam; bárhogyan iszonyodtam is az ilyen zenétől, titkon azért csábított. Nem szeretem, mégis sokkal jobban elviselem, mint korunk akadémikus zenéjét, naiv, őszinte érzékiséget áraszt, vidám, heves vadsága felébreszti az ösztöneimet.

Egy pillanatig figyeltem, szagoltam a véres, harsány zenét, dühös kéjjel szívtam magamba a termék levegőjét. A lírai rész zsíros és émelyítő volt, csak úgy csöpögött a szentimentalizmustól, a másik vadul, szeszélyesen és erőteljesen harsogott, a két rész mégis naivan és békésen haladt egymás mellett, s alkotott egészet. A hanyatlás zenéje – efféle az utolsó császárok Rómájában szólhatott. Bach, Mozart és az igazi muzsika mellett persze csalás az egész, de hát az igazi kultúrához képest csalás volt egész művészetünk, gondolkodásunk, látszatkultúránk. És a dzsessznek ráadásul előnyére vált végtelen őszintesége, kedves, tiszta primitívsége, vidám, gyermeki derűje. Néger és amerikai jellege minden erejével együtt kiskiúsan üdének, gyermekinek hatott nekünk, európaiaknak.

Szinte minden lényeges elemet megtalálunk itt, ami a jazz korai európai megítélésébe belejátszott. A szövegrészletet akár Márai Sándor is írhatta volna. Jól csengő, ám felületes ítéletek; hamis szembeállítások; finoman lekezelő stílus. Sziklaszilárd, hierarchikus európai értékrend, melyet a „Bach” és „Mozart” név szavatol; a „magas” és „alacsony” művészet közötti reménytelen távolság tudatosítása; a zenehallgató teljes képtelensége arra, hogy meglássa, vagy akár csak megkísérelje felmérni saját befogadói tapasztalatának korszerűtlenségét és fogyatékoságait; Harry Haller az afrikai őserdő mélyén törzsi dobosokat hallgatva is bizonyára azon morfondírozott volna, milyen kár, hogy a „primitív” néger zenében nincs két szólóhangszer és continuo, mely utóbbit valamilyen basszus dallamhangszer, mondjuk viola da gamba játszik, és alig várta volna, hogy visszatérjen Európába triószonátákat hallgatni.

A jazz mint „csalás”, illetve naiv, primitív, gyermekded és érzéki zene évtizedeken keresztül meghatározó szólama maradt a műfajról író európai értelmiségnek. A jazzt játszó feketéket öltönybe bújtatott vadembernek nézték, a művészetükről pedig úgy nyilatkoztak, mintha kortárs barlangrajz volna. E

szemlélet tükröződik abban is, hogy csak 1936-ban zárt be az utolsó európai állatkerti ház, ahol négereket bámulhatott meg a közönség. Hesse és mások leírásaiból sokkal kevesebbet tudunk meg a jazzről, mint a leírás készítőjéről.

A korai jazzkritikákra és -könyvekre is érvényes lehet, amit Joachim-Ernst Berendt a zenekritika egész történetéről mond: kudarcok sorozata. Ahogy azt is érdemes volna végiggondolni, hogy a jazztörténeti diskurzusban nem ritkán miképp helyettesítette a megértést az imádat. A szakírók bizonytalanságaikat, ismereteik hiányait sokszor mítoszokkal pótolták, ezzel is távolítva maguktól imádatuk tárgyát. Mítoszaik több esetben olyan meggyőzőnek bizonyultak, hogy alkalmasint távoli utódaik is rendületlenül hittek/hisznek bennük. E könyv jazz-historiográfiai írásai részben e mítoszokat igyekeznek hitelteleníteni, egyben az újabb kutatási eredményekre támaszkodva alternatívákat kínálni a régi fikciók helyett. Jazzmítosz volt az is, hogy e zenét csak férfiak tudják alkotó módon művelni. Ezzel a legendával igyekszik leszámolni az Alice Coltrane tevékenységével foglalkozó fejezet, valamint az énekesnőkhöz és női hangszeresekhez intézett körkérdés-sor. Az amerikai vaudeville-ről szóló történeti áttekintés ugyancsak megkérdőjelez némely, a jazz legkorábbi jelenségeire vonatkozó konvencionális állítást, miközben kísérletet tesz e különleges zenés színházi műfaj helyének kijelölésére a jazztörténetben.

Időről-időre történik valami, ami önreflexív megnyilatkozásokat vált ki a zenekritikusokból. Ez történik a szaklapok jazzkritikusokhoz intézett körkérdéseit követően, és jazzkritikai kerekasztalbeszélgetések alkalmával. Előfordul, hogy a bíráló szembenézését önmagával egy ingerült muzsikusi vélemény váltja ki. Ilyet olvashattunk 1980-ban Chick Coreától, aki egy interjúban megkérdőjelezte a jazzkritikus tevékenységének szükségességét, és mindennemű zenekritikát károsnak ítélte. A pianista szerint a jazzkritikus az az ember, aki a művészetet intellektualizálja, s ezzel eltorzítja, valamint olyasvalaki, akitől soha semmi nem tanulható. Érték csupán a szabadságban rejlik, hogy művészi alkotásokat hozzunk létre.

Nem kell világhírű zeneszerzőnek és előadóművésznek lenni ahhoz, hogy a Coreáiéhoz hasonló sommás kijelentéseket tegyünk. Bajosan vitatható, hogy ezek épp oly precízen jellemzik tárgyukat, mint a zongorista állításai. Például: jazzkritikus az, aki még az átlag jazz-zenésznél is rosszabbul fizetett személy. Vagy: a zenekritikus olyasvalaki, aki egy életen keresztül gürcöl, estéit nem a családjával, hanem klubokban, bárókban és koncerttermekben tölti, otthon csendet követel, mert koncentrálna lemezeket hallgat, zenéket, muzikusokat és előadásokat hasonlít össze, eredményeit közzéteszi, s „a szakma” minderre sok

esetben úgy reagál, hogy véleményét irrelevánsnak tartja, kollégái és a zenészek megvetik, lenézik, féltékenykednek rá, alkalmasint még meg is fenyegetik. A zenekritikus társadalmi megbecsültsége nagyjából az élelmiszer-nagykereskedések árufeltöltőjével vagy egy francia étterem fokhagyma- és zsírszagú konyhájában dolgozó „plongeur”-ével azonos.

Ha a Corea-féle anatémák után a kritikuskak még mindig van kedve könyvet írni, szintén nem kerülheti el a tükörbe nézést. Az átkoktól megszégyenülten felidézhet több tucatnyi hírhedt baklövést a zenetörténetből, önkéntelenül is támogatva Corea általánosító véleményét, illetve Arnold Schönbergét, aki szerint „Zenekritikusaink még ágyútölteléknek se válnának be”. Berendt példájánál maradva: a bíráló riasztó példaként állíthatja maga elé a bécsi újságot, mely 1804-ben azt írta Beethoven *Második szimfóniájáról*, hogy „hajmeresztő szörnyeteg, egy halálosan megsebzett, kétségbeesetten vonagló sárkánygyík”. Vagy a londoni *Athenaeumot*, mely 1856-ban ekképp jellemezte Schumann *Variációk két zongorára* című szerzeményét: „Harmóniai oly tolakodóan nyersek, hogy bármely laikus is számolatlanul fedezheti fel bennük a rossz hangokat.” Esetleg Siegmund von Hauseggert, aki 1910-ben kijelentette: Debussy zenéjét „a dallam és a ritmus hiánya” jellemzi; vagy Deems Taylort, aki 1920-ban a *Le sacre du printemps* kapcsán beszélt „zajok utánzásá”-ról, illetve „monoton kakofóniá”-ról.

A jazztörténetben se sokkal jobb a helyzet, ha mindazokra a 40-es években aktív kritikusokra gondolunk, akik felháborodottan, vagy szakmai becsületükben sértetten utasították vissza Charlie Parker munkásságát, valamint azokra a sokakra, akik később Ornette Coleman, John Coltrane és Eric Dolphy életművét bélyegezték „antijazz”-nek. A *Jazzkönyv* utószavában olvassuk, hogy 1965-ben, amikor John Coltrane először nyerte meg a *Down Beat* kritikusi szavazását, az eseményben részt vevő európai szakemberek 64, az amerikaiaknak csupán 32 %-a támogatta a szaxofonos elsőségét. Az AACM zenészeit is sokkal hamarabb szerették meg európai, mint amerikai szakemberek. Abban az évben, amikor az Art Ensemble of Chicago tagjai, valamint Anthony Braxton Párizsba települt át, a brit gitáros John McLaughlin Angliából New York-ba ment, mondván, az a jazz fellegetvára. Hét évig maradt ott, majd visszatért Európába. Ekkor ezt nyilatkozta: „Az amerikaiak még mindig nem jöttek rá, hogy a jazz művészet. Az európaiak már megértették ezt. Az amerikaiaknak a jazz csupán üzletet jelent. Amerikában a lemezipar azt teszi a muzsikusokkal, amit csak akar.”

Mielőtt azonban végképp eltérnék a tárgytól, visszakanyarodok a bírálókhoz, ezúttal pozitív értelemben: ugyanis azok szintén zenekritikusok voltak, akik először hívták fel a mindig későn reflektáló közönség figyelmét Schönberg, Hindemith vagy Bartók zenéjének jelentőségére; zenekritikus volt Michael Cuscuna is, aki olyankor méltatta Albert Ayler muzsikáját, amikor kollégáinak zöme csupán az értelmetlen lármát hallotta ki a *Witches and Devils* szerzőjének zenéjéből.

Amikor muzsikások bélyegzik meg a kritikusokat és a zenekritika műfaját, mindig felmerül a gyanú, hogy korábbi személyes megtámadtatások állnak a háttérben. Azt valószínűleg Schönberg és Corea se hitte (hiszi), hogy egy udvarmester módra elkészített hátszínszeletről, vagy, ha már itt tartunk, Alison Knowles salátájáról csak egy séf tehet mérvadó állításokat. Helyesebb volna, ha szakmabeliek és laikusok egyaránt ínycsenek tekintenék a kritikust, aki szívesen mond véleményt a szakácsok főztjéről.

A sértetten duzzogó vagy a kritikusokra tüzet okádó zenészeknél sokkal izgalmasabb kérdésekkel szembesül, aki a muzsikáról ír. Vajon szükségképp jó zenét játszik-e a sztár, akinek számaiért sokan rajonganak? Művészi értéket jelenít meg egy Oscar- vagy Grammy-díj? Ha a kollégák hallgatnak és a kritikusokat elhallgattatták, ki hivatott véleményt mondani egy művészeti eseményről vagy műtárgyról? Mi teszi időtállóvá a műkritikát? Hány kánon létezik? És így tovább.

Mint minden tanulmánygyűjtemény, a *Készíts salátát* is szubjektív választások sorából állt össze. A szövegeket önszerveződésük, illetve a szerző egy bizonyos életszakaszára jellemző érdeklődése tartja össze. Egy belső logika, melyről az olvasó dolga eldönteni, hajlandó-e követni, vagy inkább értelmetlennek, követésre méltatlannak minősíti. Aki átfogó jazztörténetet ír, nem engedhet meg magának efféle szubjektívizmust. Bár a súlypontozásban neki is erősen szelektálnia kell. A *Készíts salátát* szerzőjének mindenestre nem okozott fejtörést, hogy például a vaudeville iránt érdeklődő olvasói hasonló kíváncsisággal fordulnak-e Alice Coltrane vagy az AACM zenéje felé, mivel mindig is vonzódott egy avantgarde lemezkiadó híres mottójához: “The artists alone decide what you will hear on their ESP-Disk”, és ezt természetesen az író-könyv-olvasás háromszögre is igaznak tartja.

II. A JAZZ NEM HALDOKLIK!

Leszek Mozdzer zongorista, a lengyel jazz-középnemzedék egyik kiemelkedő képviselője 1971-ben született Gdańskban. Ötévesen kezdett zongorázni. Szülővárosa zeneakadémiáján végezte felsőfokú tanulmányait. Viszonylag későn, csak tizennyolc évesen kezdett komolyabban érdeklődni a jazz iránt. Előbb Emil Kowalski klarinétos együttesében játszott (1991), majd tagja lett a Miłósc zenekarnak, mely Lester Bowie-val is készített közös lemezt. Mozdzer fellépett a lengyel jazz élvonalának szinte valamennyi képviselőjével, külföldi partnerei közül pedig megemlíthető Archie Shepp, Pat Metheny, Joe Lovano, Dave Liebman, Billy Harper és Arthur Blythe. Lengyel kiadású albumai mellett a német ACT jelentette meg több lemezét. Számos elismerésben részesült, például Ad Astra és Jazz Forum díjas. Az alábbi interjúban beszél a lengyel és európai jazz helyzetéről, az őt ért zenei hatásokról és a műfaj jövőjéről.

Mivel magyarázza a lengyel jazz különleges helyzetét Európában, valamint azt, hogy az évtizedek során annyi világhírű jazzmuzsikust adott Lengyelország a világnak?

A zene menedéket jelentett a lengyeleknek nehéz időkben. Menekülés volt a rendkívül lehatárolt és félelmekkel teli történelmi valóságból. És ugyan a kormány kötelezővé tette az orosz zeneszerzők műveinek előadását a lengyel zenei iskolákban, ettől ezek még jó zenék voltak nagy szellemek (Prokofjev, Rachmaninov, Sosztakovics) magvas üzeneteivel. Ezeket a zenéket a legjobb klasszikus hagyományokkal (Beethoven, Bartók, Chopin, Szymanowski, Debussy) együtt adták elő, vagyis nagyszerű repertoárt lehetett megtanulni. A zene elvont nyelv, úgyhogy hamarosan a szolgásterbe hajtott lelkek szabad önkifejezésének terepévé vált. Európa első free jazz zenekara Tomasz Stańko The Jazz Darings formációja lett. A hatvanas években a jazz a szabadság szimbólumává lett. Azon ritka kifejezésformák egyike volt, amelyben szabadon szólhatott az ember, így hát minden érzékeny elmét megragadott. Nos, ezért van nekünk annyi jó jazzmuzsikusunk itt Lengyelországban.

Pályája során több lemezen is megszólaltatott Chopin-szerzeményeket. Ez főhajtás egy nagy lengyel zeneszerző előtt, vagy inkább arról van szó, hogy Chopin könnyen jazzesíthető?

Esetemben annyi történt, hogy felhívott egy producer. Valójában ez a producer sok lengyel pianistát megkeresett. Így kezdődött a Chopin-dívat a lengyel jazzben. Húszéves voltam akkoriban, és irtóztam tőle, hogy jazzesen adjak elő Chopin-darabokat, de egyúttal vonzott a lehetőség, hogy stúdióba vonuljak, és elkészíthessem első szólólemezemet. Mindezt titokban kellett csinálnom, mert pontosan tudtam, hogy a zeneakadémiai professzoraim nem támogatnák az ötletet. Néhány évvel később újabb telefonhívást kaptam, ezúttal egy francia lemezkiadótól. Óriási esély nyílt számomra külföldön, európai disztribúcióval készíteni egy albumot. A harmadik felvételem egy DVD, melyet barátommal, Tymon Tymanskival készítettem. Arra kaptunk lehetőséget, hogy 200 ezer ember előtt játsszunk egy lengyel rockfesztiválon. Mit mondjak, ezt nem hagyhattam ki! Ritkán kap az ember efféle felkéréseket telefonon...

Chopin-interpretációi megalkotásakor figyelembe veszi a klasszikus tolmácsolók, például Cortot vagy Rubinstein eredményeit, vagy tőlük függetlenül dolgozik?

Első felvételemet 1993-ban készítettem, és akkoriban még nem létezett internet. Fogalmam se volt róla, hogyan játszik Chopint Rubinstein vagy Cortot. Magamnak kellett kitalálni, mit hogyan játszjak, teljesen magamra voltam hagyatva. Korábban már hallottam Andrzej Jagodziński Chopin-interpretációit, amelyek tisztán jazzessé tettek Chopin-témákat, de magam nem ebbe az irányba akartam elindulni. Megpróbáltam megőrizni Chopin eredeti nyelvének esztétikáját és szótárát, és ezt szerettem volna az én személyes improvizációmra transzponálni. A rockfesztivál esete más: ott harsánnyá igyekeztünk tenni Chopin zenéjét.

Néhány évvel ezelőtt megjelentetett egy Komeda című albumot. Több pályatársa is lemezeken emlékezett meg a korán elhunyt zongoristáról, Krzysztof Komedaról. Ön miért fordult a zenéje felé?

Komeda volt a lengyel jazztörténet egyik legnagyobb alakja. A későbbi legendás jazzművészek – Stańko, Muniak, Namysłowski, Dyląg, Bartkowski, Wróblewski, Milian – mind az ő együtteseiben játszottak.

Nagyszerű zenekarvezető volt, okos ember, eredeti komponista és meghatározó szellem. Ritka kombináció. Zenéje egyszerű volt és tiszta, ugyanakkor személyes és átütő erejű. Egyszer feltűnt Hollywoodban Roman Polanski oldalán, és azonnal sikeres lett. Fiatalon halt meg, mégis lengyel zenészek generációira volt hatással. Szerencsére néhány lemezfelvétel maradt azért tőle.

Milyen hatásra döntötte el, hogy jazzt játszik majd, és nem klasszikus pianista lesz?

Tizennyolc éves koromban hallottam először a Chick Corea Elektric Bandet, majd néhány nappal később Miles Davis *Kind of Blue* albumát. Azt mondták, ez jazz. Meghökkenett a zene minősége...Valamivel később módom nyílt megismerkedni Petrucciani, Kirkland, Garner, Peterson, Jarrett, Evans zenéjével is. Mindegyikük egészen másképp zongorázott. Rájöttem: önmagukat adják. Világossá vált, ha meg akarom valósítani az „én”-t önmagamban, jazz-zenésszé kell válnom.

Jó tíz éve közös felvételen szerepelt a lengyel jazz egyik nagy öregjével, Adam Makowiczsal. Meséljen közös szereplésükről!

Hatéves lehettem, amikor a nagyapám vett egy Makowicz-nagylemezt, és mondta, hogy hallgassam meg. A *Unit* volt az, egy dob-elektromos zongora duó. Meghallgattam, de semmit sem értettem belőle. Két héttel később viszont már kezdtem felfogni egyes részeit, sőt, bizonyos darabokat meg is szerettem rajta. Sose gondoltam volna persze, hogy egyszer majd játszom vele. Nekem ez olyan volt, mintha magával a Mesterrel találkoztam volna. A nagy virtuózzal, a tanítóval, a meghatározó forrással. Csodálatos tanulmány volt ez számomra. Mindent elkövettem, hogy alkalmazkodni tudjak Makowicz nyelvéhez. Első közös Carnegie Hall koncertünk került fel egy CD-re, de valójában a legjobb hangversenyeket később adtuk. Csupán néhány éven át játszhattam vele, mivel folyton mély meghajlásban maradni a mester előtt kissé fárasztó feladat.

Többen a jazz közeli haláláról beszélnek. Ön hogyan látja a műfaj jelenlegi helyzetét?

A jazz nem stílus; azonos azokkal, akik játsszák. Amíg a muzsikusok kreatívak, a jazz is jó egészségnek örvend majd. Az újságíróknak talán inkább a swing megkopásáról kellene beszélnie. Tegnap a swing még a

jazz egyetlen hivatalos nyelvének számított, ma meg nem több az egyik szerszámnál a sok közül. A nagy európai pianisták hagyatéka és a hangszer alapos ismerete teljesen egyedi diszciplínává tette az itteni jazzt, melyet a klasszikus zeneirodalom is meghatározott. A jazz állandóan terjeszkedik, és egyes új területek elkerülik az újságírók figyelmét, ezért hívnak segítséget a haldokló beteghez.

Ha választhatna egy muzsikust a most aktív jazzisták közül, kivel játszana a legszívesebben?

Egy ügyes, de ugyanakkor mélyen spirituális, érzékeny, összeszedett, alázatos, vidám, barátságos és megbocsátó személlyel. Ilyen partnerre van szükségem munka közben.

Készített szóló- és zenekari lemezeket is. Koncertjein szívesebben játszik egyedül, vagy inkább zenekarral lép fel?

Szólóban játszani annyit jelent, mint szembesülni becsvágyainkkal, félelmeinkkel és vágyainkkal. Másokkal játszva a partnerekben zajló lelki folyamatokkal szembesülünk. Mindkét helyzet lehet fájdalmas vagy örömteli. Néha az ösztönzés a zene szépségével gyújtja lángra a lelket, máskor meg a zene az előző fellépés gyöngé árnyéka lesz csupán. Nem számít, hány zenész van a színpadon. A fő probléma az, hogy erőltetjük-e az események megtörténtét, vagy csak hagyjuk, hogy megtörténjenek.

Budapesti koncertjén Chopin és Komeda darabjain kívül Lutosławski, Bach és Prokofjev szerzeményei szerepelnek a műsorban. Ez a program hagyományosnak vagy szokatlannak mondható?

Köszönöm, hogy elmondta, mit fogok játszani! Általában közvetlenül azelőtt döntök a repertoárról, hogy színpadra lépnek. Így most fel kell frissítenem a Chopin- és Bach-improvizációimat, mert már nagyon régen nem játszottam őket. Jó, hogy ismertette a programomat, a menedzserem nyilván elfelejtette csatolni a munkatervemhez.

(Az interjú rövidített formában, „A jazz nem stílus” címmel megjelent a Zeneakadémia Koncertmagazinban, 2015/2. szám, 12-14.)