

# „Hogy helyet kapjunk az asztalnál”

## VIJAY IYER

A 41 éves zongorista, Vijay Iyer, aki indiai szülők gyermekeként New York államban született és nevelkedett, generációjának több szempontból is kiemelkedő reprezentánsa. Gyerekkortól 15 éven át hegedülni tanult, zongoristaként inkább autodidakta. 20 évesen a Yale-en matematika–fizika szakon szerezte első diplomáját, fizikai tanulmányait a Berkeley-n folytatta, ahol egy egyéni doktori programot is elvégzett Technológia és zene címmel. Fokozatosan pályát módosított és professzionális zenész lett, először Steve Coleman, majd Amiri Baraka, a Chicago Art Ensemble tagjai, Wadada Leo Smith, Anthony Braxton és mások mellett tanulva alakította ki esztétikáját, amely a kortárs jazz határait feszegeti. Ő maga ezt a megközelítést kreatív zenének nevezi. Másfél évtized alatt felért a csúcsra, tavaly az év zenésze lett az amerikai Jazzújságírók Szövetségének szavazásán. Idén az amerikai jazz establishment fórumának tartott, 79-ik évfolyamát jegyző Downbeat című jazzmagazin kritikus szavazásán egyszerre öt kategóriát nyert meg, ez rekord a folyóirat történetében, miközben tavaly még az utánpótlás kategóriában nyert ugyanitt. Különösen meglepő ez annak fényében, hogy Iyer a (magyarul) avantgárdként vagy kortársként jellemezhető, kompromisszumoktól elzárkózó, társadalmilag elkötelezett jazzhagyomány folytatójaként határozza meg magát, és művészi, elméleti, valamint oktatói tevékenységének egyik fókusza ennek az irányynak a népszerűsítése.

Iyer a zenei élet szinte minden területén hihetetlenül aktív. Párhuzamosan 6-7 olyan alkotóműhelyként működő zenekarnak is vezetője vagy tagja, amilyeneket más muzsikusok jó, ha kettőt vagy hármat tudnak egyszerre fenntartani. Magyarországon a 2008-as Mediawave-en Rudresh Mahanthappával, a szintén indai származású amerikai szaxofonossal játszott duóban, közös kvartettjük hozta meg számukra pályáján az áttörést, ugyanakkor az amerikai jazzben új hangként emlegetett kettősük szokatlan etnikai identitása sok nehézséget jelentett az érvényesülésükben. Tavalyi lemeze indiai klasszikus zenészekkel készült, új jazztrio lemezeivel idén és 2010-ben is rengeteg elismerést szerzett (Accelerando 2012, Historicity 2010; mindkettő ACT Records). Szabad felfogású zenekara, a Fieldwork szintén trió. További projektjeiben együttműködik a hip-hop verselő Mike Ladd-dal, a költő és ideológus Amira Barakával, de a kortárs és az elektronikus zene sem idegen tőle, és nyitott a társművészetekre (film, színház, multimédia stb.). Iyer rendszeresen publikál tudományos, művészeti és pedagógiai témákban, fellépését a 2009-es Londoni Jazzfesztiválon például a The Guardian az aranymetszésről szóló cikkével harangozta be.

Az interjú 2012. május 29-én a kanadai Banffben készült, annak alkalmából, hogy Iyer előző este koncertet adott a Banff Arts Centre nevű világhírű nyári egyetemen és művészeti központban, amelynek jazzoktatási programján tanárként vett részt. A Banff Jazzműhelyt Oscar Peterson alapította a 70-es években, 10 éven át mostanig a híres amerikai trombitás, Dave Douglas vezette, igazgatóként tőle 2013-tól veszi át Iyer, aki már korábban is tanított itt, és tanárként az USA legnevesebb intézményeiben is dolgozik: UC Berkeley, Manhattan School of Music, Columbia, Harvard, Berklee stb. Érdeemes megjegyezni, hogy Banff klasszikus zenei és színházművészeti programjait több kivándorolt magyar származású művész is meghatározó módon alakította.



■ Olyan sok, bevetésre kész projektje, zenekara van, hogy felsorolni sem könnyű, talán hetet számoltam össze kapásból, amelyekkel szinte azonnal ki tud állni a közönség elé. Tegnap a *Fieldwork* együttessel lépett fel, a legutolsó és a kettővel ezelőtti lemezét az *Yver trióval* adta ki, közben dolgozott indiai klasszikus zenészekkel (*Tirtha*), és így tovább. Milyen alapon dönt, amikor aktuális projektjei közül választ?

Hogy melyikkel lépek éppen fel, azt általában mások döntenek el, aszerint, hogy melyik iránt érdeklődnek, melyiket hívják meg. Magától alakult úgy, hogy ezek az együttesek párhuzamosan élnek és dolgoznak, és többnyire rajtra készek. Az utolsó 10-12, sőt 15 évben ezeket az együtteseket párhuzamosan nevelgettem, fejlesztettem, mert mindebben leginkább az érdekelt, hogy különböző emberekkel dolgozhassak, miközben azért mindez elég szervesen fejlődött. Ha már itt vagyunk, időnk van, mi mást csinálhatnánk... (*nevet*). Az alap a kölcsönös érdeklődés egymás munkája iránt, közös munkánk Rudreshsel például kifejezetten személyes kapcsolat alapján fejlődött, sok múlt azon, hogy kik, milyen emberek voltunk, és hogyan fejlődünk ezalatt.

■ Erre az együttműködésre rá is akartam kérdezni, mert amikor Önt először hallottam a Mediawave-en 2008-ban Győrben, akkor duóban lépett fel Rudresh Mahanthappával.

Ez az egyik példa a hosszabb távú közös munkára. A partnereimmel a triómban, Stephannal [Stephan Crump, bőgős] 1999 óta dolgozom, Marcusszal [Marcus Gilmore, dobos – Z. K.] pedig 2003 óta, a Mike Ladd-dal közös projektet pedig több mint egy évtizede csináljuk együtt, és régóta fennáll a *Fieldwork* is, az a kombináció, amit tegnap este hallott. Ezenkívül rendszeresen duózunk Craig Tabornnal. Tehát ez leginkább kitartás részéről, hogy szeretek végigmenni az úton azokkal, akikkel elkezdtünk valamit, hogy tényleg kiderüljön, mit tudunk együtt létrehozni. Az utóbbi években pedig, azt hiszem, volt elég érdeklődés mindegyik iránt, hogy fenntarthassam ezeket a projekteket, és turnézzunk. Persze a turnék során történnek a fontos dolgok, hiába volna a sok munka a próbákon és a stúdióban, hogyha egy egészen más fejlődési-változási folyamat indulna el, amikor mindez közönség elé kerül.

■ Mindenesetre érdekes az Ön pályáján a sorra következő projekteket figyelni egymás után, mert az aktuális bizonyosan más lesz, mint az előző volt. Lehet, hogy a változatosság izgatja?

Nem, még csak azt sem mondhatnám, hogy a változatosság motivál. Azt hiszem, hogy ezek a különböző zenei kollaborációk az én különböző oldalaimat mutatják meg. Nem mondhatnám, hogy amit csinálok, abban különböző stílusok keverednek, hogy valami eklekticizmus volna benne, vagy hogy a különböző zenekarokkal más és más stílusokat játszanék. Amik létrejönnek, azok meghatározott zenei kollaborációk meghatározott emberekkel. A *Tirtha* például nem arról szólt, hogy összejövünk, játszunk valami jazzt – egyáltalán nem. Hanem úgy zajlott, hogy most akkor nézzük meg, mit tudunk mi hárman együtt létrehozni. Stílusról, műfajról nem beszéltünk egy szót sem. Ezeket a kategóriákat egyes csoportok, közösségek hozzák létre, nem azok az emberek, akik együtt dolgoznak. Nem tőlünk jönnek ezek a fogalmak. Ha mi valami autentikusat hozunk létre, akkor addig jó, amíg nem esik rögtön bele valamilyen kategóriába.

■ Azért mégis úgy tűnik, hogy a jazz található az ön tevékenységének fókuszában. Bár elég pontatlan lenne azt mondani, hogy ön jazz-zenész, és kész, hiszen annyi különböző dolgot csinál, amelyek a műfaj alternatív felfogása felé mutatnak.

Persze ez azon múlik, hogy mennyire leszűkítő fogalomként használja ezt a szót. Ha a jazztörténetet nézem, ha azokra gondolok, akik engem a leginkább inspiráltak: Duke Ellington, Charles Mingus, Miles Davis, John Coltrane, Alice Coltrane,

Sun Ra, Anthony Braxton, Henry Threadgill, ők mind *transzidiomatikus* muzsikusok. Ezt a kifejezést Braxton használta először arra, hogy mindegyiküket jazzmuzikusnak tartják, de mindegyikük olyan alkotásokat hozott létre, amelyek túlmutatnak a kategóriákon. Tehát ha használni akarja a jazz megjelölést, nekem ezzel alapvetően nincs bajom, miközben azért kicsit kétlelkű vagyok vele kapcsolatban. Néha visszautasítom, máskor meg elfogadom. Azoknak a nagy része, akiktől sokat tanultam, Steve Coleman, Roscoe Mitchell, Wadada Leo Smith, Amiri Baraka, Butch Morris eltérően viszonyulnak ehhez a kérdéshez. Butchcsal éppen a múlt hónapban beszélgettem, és megkérdeztem erről – ő szívesen nevezi magát jazz-zenésznek. Mert ez az a közösség, amely őt tanította, amely felnevelte. És jellemző rá egyfajta érzékenység, amelyből ez a zene kinőtt. Ha így gondolok rá, akkor mindenképpen vállalható. Még amikor zeneszerzőként dolgozom szimfonikus zenekarokkal és kamaragyüttesekkel, ami mostanában egyre többször fordul elő, akkor is ebből a fajta érzékenységből származik az inspirációm. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy mindig „jazz hangzása” volna a szerzeményeimnek, nem egyfajta retrospektív kategóriába akarom ezeket bepréselni, hanem az, hogy a kreativitás adta érzékenységből táplálkoznak. Az improvizáció döntő szerepe, a valós időben zajló kísérletezés – ezek írják le leginkább, hogy milyen típusú esztétika felől érkezem. Amelynek fontos jellemzője, hogy mind e mellett nagyon nyitott a külső hatásokra, ami mindig is döntően jellemző volt a jazzre. Coltrane nyitott volt az egész földkerekségből érkező hatásokra, ahogy Wadada Leo Smith is; ezek az emberek sosem úgy tanulmányozták a zenét, hogy közben a műfaj- vagy stílus kategóriák orientálták volna őket. Elmélyedtek egy-egy diszciplínában, begyűjtöttek különböző információkat, és azt keresték, hogy miből építkezhetnének tovább. Ez nekem is ösztönzést ad a folytatáshoz. Azt hiszem, továbbra is abban a közösségben helyezem el magam, amelyik jazz-zenészekből áll. Ez vonatkozik olyan emberekre is, mint például Braxton, vagy Threadgill, akik gyakran szereznek zenét szimfonikus- vagy kamarazenekarok felkérése, és akkor ezekben a művekben nincs is improvizáció. Attól még őket jazz-zenésznek tartják, bármit csinálnak, bármilyen zenét írnak. Ez egyfajta következetesség a részükről. Azt hiszem, egy ideje felhagytam vele, hogy küzdjek ez ellen, inkább az alkotásra koncentrálok, hogy nyitott legyek a kölcsönös hatásokra, és hagyjam, hogy egy-egy közös munka lehessen az, ami. Nem mondhatom, hogy nem vagyok jazz-zenész, persze nem jó semmilyen skatulyába beszorítva lenni, de amikor az emberről a jazz-magazinok írnak, az embert a jazzfesztiválokra hívják és jazzklubokba, be kell látni, hogy valamilyen szinten ez a megnevezése a közösségünknek, legalábbis a biznisznek. Hogy azután ez egy stílust jelöl-e, abban nem vagyok biztos. De valami olyat biztosan jelöl, amelyben mind részt veszünk.

■ **Az a benyomásom, hogy a jazz a korábbiaknál szélesebb gyűjtőfogalom lett, ha minden aktuális irányzatát beleszámítjuk.**

Nem, azt hiszem, már a 70-es években is elég széles fogalom volt. Annyi minden történt akkoriban, például az *Art Ensemble of Chicago* és Michael Brecker. Azután ott volt Kenny Barron, Abbey Lincoln és Cecil Taylor, ők mind aktívak voltak akkor, és ez így egy igen széles spektrum.

■ **Érdekes, hogy a 70-es éveket kiemelkedőként említi, mert a legtöbb jazztörténetben nem tartják túl nagy becsben ezt az évtizedet.**

Igen, és ez számomra komoly problémát jelent. A kreatív zenei irányzat – ami az én felfogásomban a korai 60-as években kezdődött és egészen a 90-es évekig tartott, vagy még tovább, hiszen sok képviselője még ma is velünk van, aktív – nem zárult le végérvényesen. Csak éppen a közösség tagjai maguk úgy érzékelik, hogy a diskurzus súlypontja mozdult el. Volt egy bizonyos öngyűlölet a közösségben.

■ **Miért?**





Mert az üzlet és zene találkozása nyomán elkerülhetetlen, hogy valamennyi öngyűlölet gerjesztődjék. Amiért az ember él-hal, azt a közönség nem veszi meg (*nevet*), és persze akkor az ember azon kezdi törni a fejét, hogy most akkor az én esztétikámmal van-e a baj, vagy a többségével? Nem is arról van szó, hogy tetszik-e a közönségnek, hanem hogy megveszik-e. Nem arról, hogy jó-e, hanem hogy vágyakoznak-e rá. Nagyon fájdalmas tudni azt, hogy az ember munkája értékes, de nem vágyakoznak rá. Különösen azért, mert a vágyakozás olyan rizikós és bonyolult folyamat a kapitalizmus társadalmi rendszerében, ahol a vágyat manipulálják, mert így adják el az emberek a termékeiket. Mondtam is a növendékeimnek most, hogy ne a sikert határozzák meg prioritásként, mert az efemerális. A siker a vágyakozással függ össze. Ha már a vágyakozás képbe kerül, akkor annyi minden bejön vele együtt. A faji kérdés, a szexualitás, az összes ilyen jellegű szempont szerepet játszik, legkevésbé az alkotás minősége. A növendékeknek azt akartam hangsúlyozni, hogy ne a siker, hanem a fenntarthatóság legyen a fő szempontjuk. Nem csak azt kell megtanulniuk, hogy hogyan kell az alkotást létrehozni, mert előfordulhat, hogy öt év elteltével zsákutcába kerülnek, hanem azon is el kell gondolkodjanak, hogy hogyan csináljanak végig öt évtizedet, hatot. Amikor a pályára lépnek, ezzel a perspektívával kell számoljanak. A 20-22 éves növendékeim mondjuk Roy Haynest kell példának vegyék, aki 87 éves, de ma is olyan aktív, mint a 20 évesek.

■ **Ha a 70-es évek zenéjét másképp látja, akkor arra is kíváncsi vagyok, hogy a saját generációjából kikre néz fel?**

Az én generációmól? Az egész itteni tanári karra. Sok kollégámra, sok mindenkire a generációmól, akikre felnéztem, akiket megkerestem, és próbáltam együtt dolgozni velük. Craig Taborn jó példa. Nagyon jól éreztük magunkat a másik társaságában, amikor kézzongorás, elejétől a végéig teljesen improvizált koncerteket adtunk. Először Roscoe Mitchell [az *Art Ensemble of Chicago* tagjának – Z. K.] együttesében, a *Note Factory*ben dolgoztunk együtt, ennek már vagy 11-12 éve. Az utolsó 3-4 évben több lehetőségünk volt duóban fellépni. Taborn egészen elképesztő, lenyűgöző, olyan, mintha Art Tatumot hallanám, már szinte büntetés őt hallgatni, gyorsan kell rá inni valamit... (*nevet*), de annyira nyitott, és olyan széles rálátása van a dolgokra. Önmagát kísérleti zenészként pozicionálja, szinte minden iskola és korszak hatással volt rá. Igazi radikális gondolkodó, de ő még alá is tudja mindezt támasztani virtuozitással és intellektuális energiával, meg mély érzésekkel.

Rajta kívül Tyshawn Soreyt kell említenem, akinek víziója van arról, hogy hova akar eljutni, és az élettereje is megvan hozzá, nagyon tehetséges. Tyshawnnal 2001-ben dolgoztam először, a *Blood Sutra* című lemezemen is szerepel. Amikor Tyshawn belépett az együttesbe, nem volt több 20 évesnél. Nagyon érdekes volt végignézni, hogy most már igazán bízik magában, és olyan úton halad, amelyet a felfedezés igénye határoz meg. Ezt a radikális érzékenységet minden zenei kontextusba magával hozza, és elfogadtatja.

Steve Lehmann, a *Fieldwork* harmadik tagja borzasztó keményen dolgozik, és ez meglátszik a munkájának és kutatásainak az eredményén. Rengeteg izgalmas ötlete van.

■ **És ugyan ebben az évben nincs itt a tanári karban Rudresh Mahanthappa, de vele is legalább annyit dolgozott, mint az említettekkel.**

Rudresh és én olyanok vagyunk már, mint a testvérek. 1995-ben kezdtünk együtt játszani, folyamatosan tartjuk a kapcsolatot, és nagyjából tandemben alakítottuk ki a művészi elképzeléseinket. Nyitnunk kellett magunknak egy teret a világban, ahol a kreatív zenének élhetünk. Ez az elején nem volt magától értetődő. Sokszor kellett alkudoznunk a másságunkat illetően. Az, hogy ázsiai-amerikaiak vagyunk, azt jelenti, hogy az emberek újra és újra megkérdőjelezzik, hogy mennyire vagyunk amerikaiak. A jazzt Amerikában úgy tekintik, mint az egyik legamerikaibb dolgot. Természetesen jelen van az egész földkerekségen, és helyi dialektusban beszél-

lik a világ különböző tájain, de a jazzre mégis azt mondják, hogy olyan amerikai, mint a baseball; a leglényegét tekintve amerikai.

### ■ Nem véletlen, hogy Ken Burns mind a jazzről, mind a baseballról forgatott dokumentumfilmet.

Így igaz. Ebbe a térbe léptünk be mi, és ezt először meg kellett emészte a közvélemény. Azt kérdezték, hogy: „*Akkor most tényleg amerikaiak vagytok? Van indiai hatás a zenétekben? Mikortól kezdve inkább indiai a zenétek? Ugye ti nem vagytok amerikaiak? Nem lehettek azok, mert indiai nevetek van, és úgy is néztek ki. Akkor bizonyítsátok be, hogy amerikaiak vagytok!*” Ebben a furcsa dinamikában kellett ki-erősokoljuk a helyünket magunknak, mindezzel szemben kellett a saját identitásunkat megerősítenünk. És az identitásunk elég komplikált. Bevándorlók gyermekei vagyunk, én az Egyesült Államokban születtem és nevelkedtem, vagyok annyira amerikai, mint Brad Mehldau vagy Jason Moran. De mindezt meg kellett erősítenünk. Eközben nagyon is erős hatással volt rám a kulturális örökségem. Nekem kellett azt a pozíciót elérnem, hogy meghatározhassam a feltételeket, amelyek között mindez megtörténhet, a hatás érvényesülhet. Sok közös munkánk Rudreshsel, vagy amikor külön-külön játszottunk is, mind arról szólt, hogy ezt a kreatív művészeti útkeresés során próbáljuk meg artikulálni. Főleg azokban a munkáinkban, amelyeket a késő 90-es években és a múlt évtized első felében vettünk fel. Négy kvartettlemezem, az ő három kvartettje, és egy duólemez, ez egy nagy rakás felvétel (*nevet*), nem említve azokat a dolgokat, amelyeket megcsináltunk, csak nincsenek dokumentálva, legalábbis nincsenek lemezen kiadva, mind-mind annak a projektnek a része volt, hogy amerikaiak vagyunk – tehát nem az volt a projekt célja, hogy amerikaiakká váljunk, hanem a megerősítése, hogy azok vagyunk.

### ■ Ezt a közönség előtt, vagy inkább a szakma, a zeneipar képviselői előtt kellett bizonygatni?

Ez a kérdés állandóan felmerült. A kritikusoknál, a koncertszervezőknél. Ezért mondom, hogy az egész folyamat arról szól, hogy megteremtik-e a vágyat iránta. A koncertszervezőnek el kell adnia a jegyeket a koncertedre. És az a helyzet, hogy a vágyakozás vagy identifikációval, vagy fetiszizálással váltható ki. Vagy úgy néznek rád, az arcodra, a nevedre a plakáton, hogy: Ja, igen, ez az ember olyan, mint én. Oda akarok menni, és részesülni akarok abban az élményben, amelyben saját magam egy változatával találkozom. – Vagy, a másik esetben rád néznek és azt mondják: Ezt birtokolni akarom. – (*Nevet*) Ezt hívom fetiszizálásnak. Ez a nyugati ember perspektívája, amikor a nem-nyugati szubjektumra néz. Gyakran így propagálják a jazzt a világban, különösen Európában. Az afro-amerikaiakat fetiszizálják.

### ■ Mostanában olvastam több arra utaló dolgot is, hogy ez a jelenség a jazz elterjedésével, a 20-as évek elejétől kezdve jellemző volt Európában.

Oh, ez a folyamat annál is régebben, a tizenharmadik században kezdődött. Tehát amikor mi kerültünk ebbe a helyzetbe, mint indiai származású amerikaiak, egyáltalán nem arról szólt a történet, hogy milyen zenét játszunk, és az hogy szól, hanem bejöttek ezek a zenén kívüli tényezők. Erre persze azt is lehet mondani, hogy mindez csak azért történt így, mert valahogy el kellett adni a zenénket. Másrészt viszont az történt, hogy fel kellett ébreszteni a vágyat a magunkfélék iránt, akik egy másik közösségből érkeztek, akikre még azt sem lehet mondani, hogy jogfosztottak vagy hátrányos helyzetűek, inkább csak marginalizáltak voltak. Olyan kisebbségből jöttünk, amelyre általában nem néztek tisztelettel. Én úgy nőttem fel az Államokban, hogy soha senkit sem láttam a tévében, aki úgy nézett ki, mint én, sem a mozifilmekben, sem újságban a fényképeken – soha. Ez csak akkor következett be, amikor az én generációm kezdett beérni, amikor már részt vettünk a kultúrában, beléptünk mint aktív kulturális cselekvők, alkotók, és ez csak nagyjából az utóbbi évtizedre tehető. Mi voltunk az úttörők, mi voltunk az elsők, akik indiai-amerika-



iként akár mivel a nyilvánosság elé léptek. Hogyan tudunk eljutni oda, hogy lehetőségünk legyen aktívan cselekedni, és ne rólunk meséljék a vicceket? Oda akarunk eljutni a kulturális közegben, ahol szubjektumként tudunk megnyilvánulni. Nem pénzt akartunk keresni. Az volt a célunk, hogy részt vehessünk a diskurzusban, helyet kapjunk az asztalnál. Ezt nehéz volt elérni, és nagyon hosszú időbe is telt, de mostanra kifizetődött. Persze ezzel nem azt akarom mondani, hogy már meggazdagodtam. Olyan értelemben érte meg, hogy például Rudresh neyedik éve egyfolytában megnyeri Az év altszaxofonos címet a *Downbeat* című magazin kritikusai szavazásán, és én a *Downbeat* következő számában úgy szerepelek, mint Az év zongoristája, Az év előadóművésze, Az év lemeze, Az év jazzegyüttese és Az év zeneszerző tehetsége. Tehát öt szavazást megnyertem a *Downbeat* folyóiratban.

#### ■ Ez nem sok mindenkinek sikerült eddig...

Ez még nem történt meg soha, viszont Robert Glasper zongorista idén ugyan csak öt kategóriában végzett az élen. Tehát mind a kettőnknek kijutott ez a dicsőség. Azt hiszem, Jason Moran zongorista három szavazást nyert meg, de senki nem nyert még ötöt egyszerre. Jó, persze, ez csak a *Downbeat*, de azért mindenképpen áttörés, valami történt ebben az évtizedben, és ennek viszont ez az elismerés jó mérőfoka. Ez még csak azt sem jelenti, hogy most nyugodtan hátradőlhetek és pihenhetek a babérjaimon azzal, hogy sikerült; amit megpróbáltunk, azt megcsináltuk. Nem, még most is, továbbra is dolgozunk rajta. Számomra azért nagyon is szívet melengető arra gondolni, hogy 15 vagy 17 év alatt elértünk erre a pontra.

#### ■ Rendszeresen tanít és különböző tanfolyamokon is oktat. Talán fontosabb már Önnek a tanítás, mint korábban?

Rengeteg jazziskolában tanítanak zenét, főiskolákon és konzervatóriumokban, de a legtöbbjük borzasztó. Komolyan, szörnyű. Nemcsak hogy középszerű, hanem *kurva szar*. Azt vettem észre, hogy fontos lenne, hogy akik ott vannak a terepen, és ezt a munkát végzik, belépjenek és segítsenek, még csak azt sem mondanám, hogy továbbadják a tudásukat, nem ez a cél, hanem inkább hogy felállítsanak bizonyos kapaszkodókat a növendékeknek arra vonatkozóan, hogy mit jelent művésznél lenni. Ugyanis egyre inkább csak mesterséggént kezelik, ezt Wadada Leo Smith-től tanultam meg, aki a Cal Artson [California Institute for the Arts, Los Angeles egyik elővárosában – Z. K.] tanít régóta. Smith végül is létrehozta a saját tanszékét. Működött ott egy jazzprogram, azon kívül volt egy kortárs zenei is. Ezek a közösségek őt nem érdekelték, és a tanszékek sem érdeklődtek iránta, így kialakította a saját képzési programját, és afro-amerikai improvizációs zenei programnak nevezte el. Smith mondta nekem, hogy ha ebben a környezetben nincs meg a növendékben a művész személyisége, akkor azt sem fogja tudni, hogy mihez kezdjen magával. Az egész lesilányul arra, hogy a hallgatók teljesítik az egyetemi követelményeket, és papírt kapnak róla a kezükbe. Nem ezért vagyunk itt, akár milyen művészeti ágról van szó.

#### ■ Elfogadta a felkérést, hogy a Banff Centre jazzműhelyének az igazgatója legyen. Miért?

Ezt a felkérést nem azért fogadtam el, mert szükségem volt a melóra. Nem volt szükségem rá. Nekem ebben az a fontos, hogy befolyásolni tudjam a mezőnyt azért, hogy létrehozunk egy biztos helyet arra, hogy az emberek kísérletezzenek, aktív művészekkel kerüljenek kapcsolatba, tágítsák és próbálgassák a határaikat. Hogy érezzék a növendékek, hogy erre ők is képesek, hogy mindez hatalmukban áll. Nem az érdekel, hogy trenírozzuk a növendékeket a sikerre, hogy ezáltal fejlődjön a karrierjük. Hanem hogy hozzásegítsük a növendéket ahhoz, hogy ön maga legyen. Én ugyan növendékként nem vettem részt ilyen programban, zeneiskolai vagy egyéb formális keretek között, de briliáns emberek segítettek a fejlődésem, akik példát adtak számomra. Azt akarom elősegíteni, hogy ilyen lehetősége-



ket mások is kapjanak, főleg olyanok, akik alapesetben nem jutnának hozzá ehhez. Ezért döntöttem úgy, hogy belépek ebbe a kalandba. Nem csak azzal, hogy zenélek, hanem az intenzív zenei közösségépítés által, hogy kezdeményezzük a közösségi összetartozás érzését. Vannak tehát hosszú távú céljaim is, de úgy találtam, hogy sok olyan része van a tudásnak, amelyet a hallgatóknak egyszerűen nincs módjukban megismerni. Ez főleg azzal magyarázható, hogy sok helyen inkább az tanítják, amit könnyű megtanítani.

#### ■ **A hangszeres technikát, nem?**

Igen, ennek is megvan a metodikája. Könnyű azt oktatni például, hogy hogyan kell úgy játszani, ahogy egy olyan zenész, aki 55 évvel ezelőtt vette fel a lemezeit. Ezt könnyebb megtanítani, mert régebb óta tanulmányozzák. Viszont nem könnyű azt megmutatni, hogy manapság hogyan váljon belőlük művész. Ezt megtanítani nem is lehet, képessé kell tenni őket arra, hogy erre az útra maguk rálépjenek. Eszközöket kell a kezükbe adni, hogy azon dolgozzanak, hogy önmagukká váljanak.

Ezen kívül azzal is tisztában kell legyenek, hogy mi volt előttük. Át kell lássák a folyamatokat. És ezek a mai növendékek nem tudják, mi történt előttük, például amiről beszéltem, erről a nagyjából 30 éves zenetörténeti korszakról, a kreatív zenei mozgalomról. Nagyjából minden, ami a Love Supreme [John Coltrane 1965-ben megjelent lemeze – Z. K.] után következett be. Olyan dolgokat is meg kell ismerni, amelyeket nem könnyű. Ezzel függ össze, hogy ugyan istenítik Coltrane-t, de senki sem ejt egy szót sem 1965 utáni munkáiról. Miért nem beszélnek az élete utolsó két évében felvett lemezeiről? Mi a baj azokkal? Szembe kellene nézni a ténnyel, hogy ezek is léteznek, és elkezdenni róla beszélgetni. És akkor ott vannak az AACM [a chicagói Association for the Advancement of Creative Music – Z. K.] művészei, a Black Artist Group, az M-Base [Steve Coleman köre – Z. K.], ezek a közösségek, amelyeket egy adott közös céllal alapítottak. Ezekből a zenéből az általam kritizált jazztanszékek tananyagában semmi sincs. Ezek a művészek formáltak engem nagymértékben azzá, amivé lettem, mind olyanformán, hogy az alkotásaikat megismertem, mind pedig úgy, hogy inaskodtam mellettük, együttműködtem velük. A mai jazz tanszéki hallgatókkal sokszor előfordul, hogy nem tudják, ki az a Steve Coleman. Hogy ne is említsük Henry Threadgill, Anthony Braxton vagy akár Cecil Taylor nevét. Ezért mondtam, hogy ezek a jazzoktatási programok sokszor nagyon rosszak. Arról kéne szóljanak, hogy felmutassák, ki hagyott maradandó nyomot a világban. Nem csak a jazz világra nézve, hanem az egész világra. Kik azok, akik valóban megváltoztatták a világot az alkotásaikkal? Nem a stilszták, hanem a kreatív emberek.

#### ■ **Ön szerint tehát van egy ága a jazz családfának, amelyet eléggé elhallgatnak.**

Hangsúlyozni kell, hogy ezek az emberek mintha ki lennének szakítva a hagyomány folytonosságából. Sokszor azzal szembesül a növendék, hogy az ember vagy részese kíván lenni a hagyománynak, vagy, ha a kreatív útra lép, akkor semmibe kell vegye. Ezeket egymást kizáró útként aposztrofálják. Bár lehet, hogy tévedek, de úgy látom, ezt a bináris megközelítést az utolsó negyedszázad neokonzervatív hulláma indította el a jazzben; hogy valaki vagy elfogadja a hagyományt, vagy tagadja. Ami könnyen cáfolható azzal, hogyha az ember megnézi, hogy mi történt például a 80-as években, egy újabb olyan évtizedben, amiről nem divat sokat beszélni. Amikor én jártam egyetemre, a Yale-re, 1988–92 között, előfizettem a *The Village Voice*-ra. Gary Giddins, Greg Tate és mások írták a jazzcikkekét. Amit mostanában egymást kizáró alternatívaként aposztrofálnak, az ő cikkeikben jól megfért egymás mellett. És ez elég jó támpontot adott nekem arra vonatkozóan, hogy aktuálisan mi történik a zenében. Egyébként ma már meg lehet találni ezeket a weben is, a *Destination Out* elnevezésű blog újraközölte a *Village Voice* 1990-ben tartott, elég széles körű kritikai szavazását a 80-as évtized legjobbairól. A listákon együtt vannak az AACM-alkotók és az úgynevezett mainstream muzikusok, pél-





dául Muhal Richard Abrams, Abbey Lincoln, Betty Carter, Herbie Hancock, együtt mindenki. És senki sem mondta, hogy vagy az egyiket lehet szeretni, vagy a másikat, megosztottak barátságosan ezeken a helyeken. Ezért érzem azt, hogy ezt a fajta érzékenységet vissza kell hozni, mert lassan elül már a csatazaj, vége a harcnak. Ma már újra látni olyan művészeket, akik szimultán több világban is otthon érzik magukat, mint például amilyen Ornette Coleman vagy Cecil Taylor, akik nyitottak az új ötletekre. És nem csak stílusok és műfajok között teremtenek átjárást, hanem a diszciplínák között is.

■ **Ön a barátaival együtt, mint Craig Taborn, Rudresh Mahanthappa, nagyon fontosnak tartja, hogy nyitott maradjon a zenén kívüli művészi és intellektuális impulzusokra, jól látom?**

Igen, ez nagyon fontos. A zenének a világban kell élnie, párbeszédben azzal, ami a világban történik. Ha helyet akar találni a zenéjének a világban, akkor tudnia kell, hogy mi zajlik a világban. Nem csak azt, hogy milyen új zenék vannak, hanem azt is, hogy mi történik a világban. Ez az energia, amit az ember tükrözni akar, vagy befolyásolni, vagy kihasználni. Mindig sokat tanulok abból, hogy csak hallgatom a közönséget. Lehet, hogy azért jöttek, hogy minket hallgassanak, én azonban nagyon is fülelek, figyelek rájuk...

■ **Hogyan?**

Azt figyelem, hogy miként reagálnak, hogyan veszik a levegőt. Sokat meg lehet tudni egy helyről úgy, hogyha csak azt figyeli az ember, hogy hogyan veszi a közönség a levegőt (*nevet*). Ha az ember a színpadon van egy teremben vagy egy klubban, akkor érződik egyfajta energia, ami a közönség felől jön, mert mindent magukkal hoznak ebbe a helyzetbe, mindent, amik, és amilyenek ők. Ennek érdemes tudatában lenni. Én nem úgy tekintek magamra, mint aki a koncerttel műsort sugároz, a folyamatot inkább beszélgetésként élem át. ■ ■ ■



■ **Ziperovszky Kornél:** újságíró, kritikus, a *Gramofon* – *Klasszikus és Jazz* folyóirat főmunkatársa, a bécsi Collegium Hungaricum volt igazgatóhelyettese.