

Hogyan gondolkodunk a jazzről?

Beszélgetés Zipernovszky Kornéllal a műfaj hazai kibontakozásáról

Karap Zoltán

A Vörös Postakocsi online felülete 2018 januárjában abból a hiánypótló célból fogadta be a Wurlitzer rovatot, hogy a XX. és XXI. századi zenei különlegességekről, valamint a zenéről mint kulturális jelenségről a kortárs esztétikai, szociológiai, illetve zenetudományos ismeretek tükrében egyfajta átfogó képet tárjon az olvasók elé.

„Ennek a zenének soha nem volt méltó kritikai közege Magyarországon: a zenetörténészek nem tüntették ki érdeklődésükkel, az értő muzikusoknak nem kenyere a fogalmazás, az alkalmi tollforgatók pedig általában híján vannak a szakmai jártasságnak” – írja Turi Gábor *A jazz ideje* című könyvében 1999-ben, majd hozzáteszi: „A jazzmuzikusok úgy vélik, a zenekritikus nem más, mint frusztrált zenész.”¹ – Megnyugtathatom az olvasót, a Wurlitzer soron következő vendégéről sok mindent el lehet mondani, kivéve, hogy frusztrált zenész.

Zipernovszky Kornél zenei előképzettséggel rendelkezik ugyan, de magyar-angol szakon szerez diplomát, majd a '90-es években újságíróként helyezkedik el. Zenei érdeklődésének köszönhetően csakhamar jazzfesztiválokról kezd tudósítani, számos riportot készít magyar és külföldi előadókkal, majd a *Péntek esti jazz* című műsor társ-szerkesztője lesz, s közben egyre jobban megismeri a szakmát. Ezt követően már lemezkritikákat és portrékat is ír, 22 évvel ezelőtt alapító jazz rovatvezetője a Gramofon Klasszikus és Jazz magazinnak, amelynek valamennyi eddig megjelent számában ír a jazzről egyrészt kiváló szakírók, mint Bércesi Barbara, Friedrich Károly, Máté J. György, Matisz László, Szigeti Péter, Turi Gábor, másrészt muzikusok mellett, mint Deseő Csaba, Juhász Gábor, Párnicky András, stb. Sokak számára velük teremti meg azt a közbeszédet, amely a hazai jazzkritika alapjául szolgál. A 2010-es években külföldi tapasztalatai birtokában a jazz tudományos tárgyalhatósága kezdi foglalkoztatni, az ELTE Amerikanisztika szakos doktoranduszaként



1 Turi Gábor: *A jazz ideje*. Osiris, Bp., 1999. 11.

Karap Zoltán Kunhegyes, 1984, esztéta, zenész, novellista. A Debreceni Egyetemen szerzett filozófia tanári diplomát, majd doktori címet; a carPEDIgNem együttes énekes-gitárosaként kortárs költők verseinek megzenésítésével foglalkozik. Tárca-és esszénovellákat 2008 óta publikál. Jelenleg Nyíregyházán él.

bontja ki annak a lehetőségét, hogy a *new jazz studies*-zal foglalkozhasson. Ez a diszciplína a '80-as években jött létre Amerikában, és hamar elterjedt Nyugat-Európában, Ausztráliában, illetve Japánban.

Elhatározza, hogy ezt az új tudományágat és szemléletmódot meghonosítja a magyar tudományos és társadalmi diskurzusban, ezért egy informális hálózatot alapít Jazztanulmányi Kutatócsoport (JaTaKuCs) néven, amelynek tagjaival előadásorozatot szervez a Budapest Music Centerben szabadegyetemi jelleggel. Az előadók között van muzikológus, szociológus, pszichológus, zenetörténész, filmtörténész, zeneesztéta és még számos tudományos érdeklődésű kutató. Ezt követően a szegedi Americana nevű online szaklap különszámában Federmayer Évával közösen szerkesztik az első jazztanulmányi kötetet. 2017-ben egy nemzetközi szimpóziumot tartanak, ahol bemutatják a Havas Ádámmal közösen szerkesztett Replika társadalomtudományi folyóirat Jazztanulmányok című duplaszámát. Ettől kezdve elmondható, hogy a *new jazz studies* megjelent magyarul, a magyar folyóiratstruktúrában és közbeszédben. Heti rendszerességgel ír a jazzről (lemezkritikák, koncertbeszámolók stb.), az országban egyike azon keveseknek, akik hetente legalább egy jazz koncertet látogatnak. Jelenleg azon fáradozik, hogy a legújabb jazz-zel kapcsolatos kutatási eredmények a felsőfokú képzések tananyagában is megjelenjenek egy általa szervezett, „Bevezetés a jazztanulmányokba” című előadás-sorozat segítségével, és szervezi a Budapest 2019. február 8-9-én tartandó II. Nemzetközi Jazztanulmányi Szimpóziumot.

A szóban forgó jazzkritikust, jazztörténészt 2015-ben ismertem meg egy konferencián az MTA Zenetudományi Intézetében, ahol épp egy készülő tanulmányának témáját mutatta be, nevezetesen a XX. század első felében lezajló viszályokat a jazzbandek és a konzervatív zenei ízlést kiszolgáló zenészek társadalmá között. Miután egyre jobban elmélyültem a témában, be kellett látnom, hogy a jazz emancipációs küzdelmei a kommerciális és magasművészeti közeg közötti fennmaradásért, a műfajon belüli örökös megújulásért, a zenetudományos és művészetfilozófiai reflexiók kitüntető figyelméért ma is tart. Beszélgetőtársam, Zipernovszky Kornél jazz szakíró és szerkesztő munkássága kétségkívül fontos tájékozási pont a hazai jazzéletben, akárcsak a nagy öregek, Gonda János, Simon Géza Gábor, Turi Gábor, és a fiatalabb generációt képviselő Jávorszky Béla vonatkozó munkái. A Vörös Postakocsi nyomtatott számában most megjelenő interjú egy több órás beszélgetés kivonatolt változata, amelynek bővített, hivatkozásokkal és zenei illusztrációkkal kiegészített formája A Vörös Postakocsi Online felületén fog megjelenni.

Karap Zoltán: *Amikor ez az interjú elkezdődött, még csak közelgett a Nemzetközi Jazznap. Azóta többször is beszélünk a cikk kapcsán, s közben jócskán elmúlt az ünnep is. Hozzáteszem, kissé visszhangtalanul, s bár a Herbie Hancock által kezdeményezett április 30-ai Jazznapon közel 200 országban tartottak koncerteket, Magyarországon döntően a fővárosban található programokat az érdeklődők. Azon gondolkodom, vajon voltak-e kísérletek arra, hogy a közmédiában legyen valamilyen jazz tematikájú műsor mind a műfaj, mind a jazznap népszerűsítésével kapcsolatban?*

Zipernovszky Kornél: Ma is vannak. Ez egy hosszú történet, miután én a közszolgálati médiумokban kezdtem a pályámat, engem ez különösen érzékenyen érint. Szívfájdalmam, hogy nem tölti be a hivatását. Elsősorban a Magyar Rádió, mert a jazz legmegfelelőbb

médiума a rádió lenne. Az, hogy a magyar jazznek a presztízse visszaállt, de legalábbis följobb került az utóbbi 10–20 évben, az sajnos csak kis részben köszönhető a közszolgálati médiumoknak, holott nekik ez a dolguk volna. Jazzkritikusként meggyőződésem, hogy ennek a műfajnak olyan társadalmi és esztétikai értékei vannak, amelyeket közvetíteni minden közszolgálati médium feladata. Nem éjjel-nappal, de az már nem stimmel, hogy csak éjjel. Ha a rádiónál maradunk, itt az a begyöpösödött reflexeket idéző rettenetes hozzáállás dominál még mindig, hogy a Bartók rádióban a jazznek éjjel tizenegy órakor kezdődik a műsorsávja – miközben már lassan nincs olyan igényes rádió, a Tilos Rádiótól a Katolikus Rádióig, amelyben ne lenne nappal is jazz. Egyszerűen nem értem, hogy a Bartókon még mindig miért hiszik azt, hogy kortárs zenét, operát, vagy most már filmzenét lehet adni reggeli előtt, ebéd után, de jazzt nem. Miközben azt le kell szögezni, hogy erről a civil kezdeményezésünkről, hogy ingyen koncertek legyenek a Nemzetközi Jazznap alkalmával Magyarországon, ez volna a „Jazznap.hu”, a Bartók Rádió heti jazz-magazinja öt éve mindig részletesen beszámolt – de hát azt a műsort is éjjel sugározzák.

K. Z.: *Úgy fogalmaztál, hogy a magyar jazz presztízse visszaállt. Mihez képest? Az olvasmányélményeimből kiindulva a '70-es évek korszaka tűnik az aranykornak, amikor kb. 40–50 klubról lehet tudni, amelyek önszervező módon működtek a megyeszékhelyeken. Ez a klubmozgalom mennyiben volt releváns akkor, illetve van-e ennek ma jelene, jövője?*

Z. K.: Annyi változás történt kulturális-politikai értelemben Magyarországon, hogy én nem tudom a mai helyzethez hasonlítani a '70-es évek klubmozgalmait. Nem is nagyon van már közvetlen túlélő, aki akkor is aktív tagja volt a jazzéletnek, és most is. Most nem sokkal Babos Gyula halála után beszélgetünk. Ő ahhoz a nemzedékhez tartozott, amely a '60-as évek végén indult, de a '70-es években lett népszerű, és ennek a háttere főként az egyetemi, városi, illetve vidéki klubokban megjelenő közönség volt, amelyikre most utalsz. Ha nagyon felületesen akarom trendek és évtizedek mentén végigkövetni a magyarországi jazztörténetet, akkora '80-as évekkel kezdeném, ami az egész világon a kommercializálódás és konformizmuskora volt. Ez a magyar jazzre is vonatkozott, miközben kisebb-nagyobb csatornák is megnyíltak, például a Magyar Rádió még Kiss Imre diktatórikus rovatvezetése alatt is legalább két nagyobb vidéki fesztivált szervezett évente. Tehát a '80-as években volt egy általános kiteljesedés, ami részben a lemez- és fesztiválpiac kinyílásának volt köszönhető, de ez olykor a minőség rovására történt. Én akkoriban már rendszeresen jártam jazzkoncertekre, és úgy érzem, nem tettek meg mindent a mainstream jazz-zenészek, hogy friss, izgalmas maradjon a produkciójuk.

K. Z.: *Kikre gondolsz?*

Z. K.: Inkább az általánosság szintjén lehet kijelenteni, hogy a hiánygazdálkodás jellemzői a zenei piacon és az ideológiai korlátok a nagyobb közönség irányába korlátozták a lehetőségeiket, hogy egy kidolgozott produkciót szélesebb körben bemutassanak, a repertoárjuk nem frissült kellő tempóban. Sajnos baromi kevés lemezt adtak ki akkoriban, ráadásul a meglévő rádiófelvételek is részben le lettek törölve. A jazztanszakon első sorban oktattak mainstream mellett létezett a Szabados-iskola, ami a '80-as években már nagyobb nimbusznak örvendett, mint korábban. Volt persze valamennyi átjárás a két tábor között: Kőszegi Imre pl. játszott a Szabadossal is, azután inkább csak mainstreamet. Szabados

kérlelhetetlensége, kompromisszumokra való képtelensége bizonyos témákban felkiáltójel volt. Főleg azok szemében, akik az autentikus kultúrát kérték számon a jazzen, és ezt Szabadoséknál megtalálták, vagy különböző okokból olyan élményeik voltak, amelyek megtartották számukra a népi kultúra, a népdal, a néptánc aktualitását.

K. Z.: *Lehet azt mondani, hogy minimum három nagy tábornak lehet egymástól megkülönböztetni?*

Z. K.: Inkább három uralkodó stílárís megközelítést: a legkommerszebb irányba a jazzrock volt nyitott, a mainstream a legszélesebb utca távlatát nyújtotta, több irányba nyitott módon, és volt a népi ihletésű vonal, amelyik az avantgárd felé tájékozódott, nem pedig a mainstream felé.

K. Z.: *A mainstreamet felfoghatjuk úgy, mint az amerikai jazz elsajátítása?*

Z. K.: Máshonnan közelíteném meg a kérdést. A jazz stílustörténetében a bebop után, ami egy elég forradalmi, ám rövid időszak volt, kialakult ez a bizonyos „középutas játék”, amikor standard [standard: jazz-ben használatos dalkészlet, ejtsd: sztenderd. A továbbiakban a szó ragozását az angolos kiejtéshez igazítva szerepeltetjük — a szerk.] alapon, óvakodva a bebop zaklatottságától, idegesség nélkül próbálnak jazzt játszani – bátran, de sokak számára lényegesen élvezhetőbben. Nem lépnek át bizonyos kereteket – miközben így is nagy játéktér áll a rendelkezésre. Ugyanakkor a mainstream is egy gyűjtőfogalom, mert ott van pl. a hardbop mint a bebop szólók házasítása az afro ritmizálással és a tempók lassításával. Ez lett a Blue Note stílus vejeje – a Blue Note és az Atlantic lemezcégek az ötvenes évek végétől ráálltak erre, és ez is kommercializálódott valamelyest. Már hódított a cool, ezután lett híres a Modern Jazz Quartett, és egyéb, a klasszikushoz közelítő irányok, de a lényeg, hogy a mainstream játékhoz ezen felfogások leghíresebbjei is mindig visszatérnek. Ebben az értelemben használom a mainstream fogalmat, tehát egy olyan gyűjtőfogalmat, aminek jellegzetességei jól felismerhetők. Mitől felismerhető a jazz? Mire mondja azt valaki, hogy ez jazz, és még másik ezer ember is ugyanarra a zenére ugyanezt? A jazz alatt a közönség többsége a mainstreamet érti. A mainstreamnek a hangszerezés, a dallam és a ritmus bizonyos komponensei meg a repertoár adják a keretét.

K. Z.: *Akkor úgy kérdezem, hogy Szabados szempontjából a mainstream jazz a zene (zeneipar) amerikanizálódását jelentette?*

Z. K.: Szabados esztétikai és stilisztikai szempontból egyszerre hajtott végre fordulatot. Amikor a free jazz nagy alakja, Anthony Braxton és mások találkoztak vele személyesen és a zenéjével, akkor ezt kezdetben nem is igazán értették. „Hogy lehet, hogy te olyan ugyanolyan következtetésekre jutottál, mint mi?” Ez nagyon érdekes korszak. Amikor az amerikai free jazz muzsikusok szakítottak az establishmenttel, a kommercializált, fehér uralkodó osztály által idealizált és kisajátított jazzképpel, akkor a jazz a '60-as években a fekete polgárjogi mozgalmak sodrába került. Ezt a szakítást az establishmenttel Szabadosnál, aki civilben üzemorvosként dolgozott Magyarországon, nyilván nem lehet kitapintani. Ő más úton jutott hasonló következtetésre, de az, hogy szemben állt a rendszerrel, teljesen nyilvánvaló. Csak Szabadosnál az autentikus kultúra felismerése politikai, filozófiai, ideológiai síkon ugyanúgy tetten érhető, mint a '60-as években az avantgárd jazz útjára lépett afro-amerikai zenészeknél.

K. Z.: *Avantgárd vagy free jazz?*

Z. K.: A free jazz egy teljesen idejétmúlt, mára szinte pejoratív fogalommá vált kifejezés, amivel már sokakat csak riasztani lehet. Nem is használják promóciókban, de olyan értelemben van létjogosultsága, hogy a szabad improvizációnak a jazz történetében azt a játékmódot jelöli, amelyben a tonalitás és a ritmika oly mértékben kötetlen, hogy sokkal inkább a zenei avantgárdhoz, mint pl. Count Basie big bandjének hangzásához, vagy Oscar Peterson triójának felvételeire hasonlít.

K. Z.: *Maradnék még a hazai klubéletet firtató kérdésnél.*

Z. K.: Aktívan éltem meg és elég közelről volt alkalmam megtapasztalni azt a sokkot, ami a rendszerváltás után érte a kultúrát, a jazzkluboknak is volt egy átmeneti időszakuk, csak a jelen évtizedben érték el a hosszútávú stabil működés létmódját. A cunami hullámvölgye magával hozta például, hogy a rádiós piacon 10 kereskedelmi rádió közül 8-9 ugyanazt a pop formátumot hozta, ugyanazt a néhány slágert játszotta, esetleg az egyik elektro, a másik hagyományosabb irányban. Emlékszem, az emberek úton-útfélen arra panaszkodtak, hogy nem lehet rádiót hallgatni, mert a popnak a popja megy minden rádióban, és egész egyszerűen nem lehet bekapcsolni még arra az öt percre sem, amíg egyik kerületből a másikba ér az ember autóval. Több pályázatot láttam, amit rádiós frekvenciákra jazz műsorprofillal adtak be, nem a Jazzy volt az első ilyen, de az mostanra már bizonyított, mint kereskedelmi rádió. Jelentős, bár fokozatos áttörés volt, hogy jazzműsorok is megjelentek, és az emberek már nem a legalacsonyabb igényű zenét akarták hallgatni. Ez a folyamat olyan trendet hozott magával, hogy a jazz rétegződésében már helye van a fiataloknak. Ugyanis a 2010-es évektől már elmondható, hogy színes jazzélet van Magyarországon. Salgótarjánban, Hajdúszoboszlón, Kecskeméten továbbra is van old-timer vagy ragtime fesztivál. De említhetném a big band kultúrát is: most volt Budapesten big band találkozó, amikor két professzionális big band, a Budapest Jazz Orchestra és a Modern Art Orchestra mellett legalább 10 vagy 20 részmunkaidős big band is fellép – de ők sem amatőrök. Kanizsán, Debrecenben, Szekszárdon, stb. és ezek összejönnek egy-egy találkozóra. A bigbandek általában mainstream zenét játszanak. Majdnem minden jazz stílusnak található itthon fesztiválja, törzsközönsége, sőt lemezvásárlói is vannak. Amikor a Müpa elhozza Mark Guilianát New Yorkból, telt ház van a kurrens, az egész világon a legnagyobb koncerttermetek megtöltő, hallatlanul gazdag műsorra, amit nemrégiben volt szerencsém látni, amikor tavasszal debütált nálunk. Innen le lehet menni nézőszámában egészen a Ráday utcai iF kávézóig. Itt játszik Fekete Pisti, vagy Halper Laci (direkt beceneveket mondok, mert országosan ismert, közvetlen figurák, és a közönség szereti őket), és nem lehet szabad asztalt kapni. Egyszóval: generációk szerint is, stílusok szerint is rétegződő jazzélet van, amire az én életemben korábban nem volt példa. A 2010-es évek a magyar jazz aranykora.

K. Z.: *Többször is újraolvastam a Magyar Jazzszövetség 25 éves fennállása alkalmából írt összefoglaló írást, amely 2015-ben jelent meg, és véleményem szerint fontos dokumentuma a tárgyalt korszaknak. Jól érzékelem, hogy az akkori helyzetleírásban még mérsékeltabb optimizmust képviselsz a mostanéhoz képest? Az én olvasatomban ugyanis A hazai jazzélet a rendszerváltás óta című elemzésed két legfontosabb konklúziója az, hogy a jazzélet hazai kibontakoztatásának két legfontosabb szereplője az állami támogatás és a Jazzszövetség, s ha jól értem, mindkettőnek szük-*

sége van a megfelelő motivációra. Ez kétségkívül egy nagyon bonyolult kérdéskörbe vezet bennünket, ti. hogy a magyar jazz mint művészeti ág hazai és külföldi sikeressége mennyiben múlik az állami szubvenciókon, illetve az érdekképviselőten, és mennyiben a produkció minőségén. Talán kezdjük azzal, amit a leggyakrabban hallunk, és nem csak a jazz kapcsán: „több pénzt”!

Z. K.: A rendszerváltást követően ahogyan a kulturális intézményrendszer egészét, úgy a magyar jazzéletet is letaglózta, amikor az állami források elapadtak. Bár sok minden helyre került, struktúrák álltak fel, 2018-ban továbbra sem csak az előadó tehetségén múlik a hazai produkció sikere. Továbbra sincs a nemzetközi vérkeringésbe bekapcsolódó, állandóságot képviselő jazzfesztiválunk. Miközben a Müpa, a BJC, az Opus, a Zeneakadémia, a Trafó, és az A38 fel tud vonultatni igazi világsztárokat Budapesten. Ahogy osztársadalmi szinten, úgy a jazz közegében is nagyon sok poszt-kommunista, a hiánygazdálkodásból itt maradt torz, vagy éppen vadkapitalista mechanizmus működik. Számomra az volna kívánatos, hogy ha valami kell a piacnak, éljen meg, ha pedig nem tudja magát eltartani, akkor valamilyen szubvenció által vagy valamennyire civil alapon tartsuk fenn – de ezt szakmai kuratóriumok döntsék el. Ezek a dolgok többé-kevésbé működnek, pl. az alternatív színházzal kapcsolatban. Mondjuk azt, hogy a populáris zenében is lehet találni pozitív példákat, de a jazz nem igazán sorolódik ide, nem is találta meg a helyét azokban a struktúrákban, amelyek már működnek. Ha szóba kerül a Jazzszövetség, mint a leghosszabb fennálló civil kezdeményezés, sok kritika éri azért, hogy ne egy zenészközpontú, hanem egy menedzsment-szemponitú szövetség legyen. A Magyar Jazz Szövetség választott elnökségi tagja voltam, amikor egy híres zenész kijelentette, hogy tulajdonképpen nincs szükség jazzkritikára. És ez szimptomatikus volt, az illető tudhatta, hogy nem egyedül vélekedik így. Később ez változott. Sokáig szerkesztettem a Jazz Szövetség hírlevelét, volt listing – felsoroltuk, ki, hol játszik –, és egyéb szakmai híreket közöltünk. Elsősorban objektív tényezők vezettek odáig, hogy nem vált komoly médiummá. Közben megjelentek új szakmai lapok, a média átalakult, de ezt a funkciót nem akarták betölteni. A Magyar Jazz Szövetség a fontos feladatok egy részét tudta csak ellátni: megpróbált pályázni és forrásokat teremteni, igyekezett nagyobb kört bevonni a tagok zenekarainál, például a Jazzünnepe fesztivált már szélesebb körben pályáztatják évek óta.

K. Z.: *Feltételezem, hogy a jelenlegi helyzetben, amikor a civil szervezetek osztársadalmi súlya nem lett nagyobb, nincs könnyebb dolguk.*

Z. K.: Nagyon kevés olyan példa van, mint Norvégia, ami a világ egyik leggazdagabb országa, és nagyon tudatosan építi a saját kulturális jelenlétét a világban. A kormányzat nagyon sok pénzt fektetett abba, hogy egyrészt a norvég kulturális életben minden művészi lehetőséget megragadjon és kifejtse, és a továbbiakban majd eldönti a piac, hogy ezek közül melyik marad fenn. Erről Stuart Nicholson *Is Jazz Dead (Or Has It Moved To A New Address?)* című könyve kiválóan beszámol, és arról, hogy még ennél is nagyobb pénzt adnak arra, hogy a norvég jazz külföldön is megjelenjen, minél méltóbb körülmények között. Tehát nem egy-egy befektető érdekeltségi körében van a dolog, mint gyakran Amerikában, hanem a kultúrpolitikai döntéssorozat eredményeképpen a szubvenció hosszú és átfogó jellegéről van szó. És erre lehet később hatékonyan magántőkét mozgósítani. Ilyen elvszerű kultúrpolitikai döntés nem sok országban segítette elő a jazz fejlődését.

- K. Z.:** *Amíg a '70-es '80-as években automatikusan hozzákapcsoltuk a műfajhoz a fiatalságot, addig ez mára inkább az idősebb, de legalábbis a kevésbé rebellis, középkorúak zenéje lett. Beszélhetünk-e arról, hogy a jazz célközönsége előregedett?*
- Z. K.:** A jazz-promóterek azért küzdenek, hogy a jazz közönségét folyamatosan fiatalítsák. De itt a folyamatosságon van a hangsúly. Nem érzékelek egy olyan folyamatot, aminek a végén már leoltják a lámpát, mert nincs senki a szobában. Én ezt az előregedést relativizálnám. Van olyan jazz, ami előregedett a közönségével együtt, és van olyan, ami újjászületett a közönségével együtt. A popból érkező zenék hoztak egy erős megújulást és közönséget is a jazznek. Ellenkező oldalról pedig, amit Wynton Marsalis képvisel, bár az ő műfajfelfogása elavultnak számít, nagy presztízst teremtett.
- K. Z.:** *Itt ugye most arról a Wynton Marsaliról van szó, aki 1997-ben az első jazz-zenészként vehetett át Pulitzer-díjat a Blood on the Fields című oratóriumáért, és aki 2004 óta a New York-i Jazz at Lincoln Center művészeti központ zenei igazgatója.*
- Z. K.:** Az áttörést számára az azonos évben klasszikus zenei és jazz kategóriában megnyert Grammy-díj hozta meg, ez neki sikerült először, amikor még nagyon fiatal, 22 éves volt. Így hamarosan ő lett a neoklasszicista vonal vezére, legfelsőbb szaktekintély. Aki valamilyen nyire ismeri a jazzt, tudja, hogy ez önellentmondás, itt szinte teljes individualizmus van. Marsalis és a mögötte álló ideológusok betetőzték a jazz klasszicizálását, ám miközben felemelték a műfajt a középosztály számára – a szponzoráción keresztül – presztízst adó társadalmi szintre, az avantgárd irányzatokat és a plebejus vonásokat háttérbe szorították. Ez leginkább a Marsalis tanácsadásával és főszereplésével forgatott *Jazz* című dokumentumfilm-sorozatban érhető tetten, amelyet Ken Burns rendezett és amely a Duna Televízió műsorán is szerepelt magyar változatban. Azóta a Marsalis körüli konfliktusok csillapodtak, az avantgárd szárny egyes képviselőit is elismerte a Marsalis vezette establishment, de nem mindenki bocsátott meg neki.
- K. Z.:** *Hogyan látod a jazzoktatás helyzetét itthon?*
- Z. K.:** Több érv is szól mellett, hogy nagyon intenzíven oktassák a jazzt, mint hangszeres művészetet, nem csak egyszerűen a művészek generációs újratermelése. Azonban most már évtizedek óta több művészt képeznek ki, mint amennyit a piac legalább minimális szinten el tud tartani. És mindenhol kialakultak olyan divatok, amik abból fakadtak, hogy nagy túltermelés van, nagyon sok jazz-zenész van, aki próbál bekerülni a piacra. De pontosan tisztában van vele, hogy egyéni, önálló, karakteres zenét kell csinálnia, hogy egyáltalán észrevegyék. Minden áron újíttásra törekszik, és ez művészileg nem mindig termékeny. A bővülő túltermelés mögött tehát az rejlik, hogy a jazz az oktatásban nem a másodlagos, hanem az elsődleges egzisztenciális alapját találta meg – a kezdeti túltermelés során kiszorult zenészek számára tanári fizetés az egzisztencia, a gázsi meg a szükséges kiegészítő jövedelem lett.
- K. Z.:** *53 éve van jazztanszak a Zeneakadémián. Ez évente hány új, diplomás jazz zenészt jelent a piacon?*
- Z. K.:** A „jazztanszak” a hatvanas években a Konzi, vagyis a nagymúltú budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola középfokú képzéseként, főleg Gonda Jánosnak köszönhetően hat hangszeres képzéssel indult, és fokozatosan bővült. A Zeneakadémia, akkor

még főiskola, amely időközben Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem lett, 1990-től vette át ezt a képzést, miközben a középfok is megmaradt a konzin. Az ötven éves jubileum alkalmával Binder Károly Jazz tanszékvezető 652 kiadott „diplomat” említett, évi kb. egy-két tucat jön ehhez hozzá azóta. Ha viszont azt kérdeznéd, hogy hány államilag akkreditált képzésben részesült jazzmuzikus végzett Magyarországon, ennél sokkal nagyobb számot kellene mondjak, hiszen a Kodolányi Főiskola Művészeti tanszékén magas színvonalú jazzképzés folyik 2007 óta, és ezzel koránt sincs vége a képző helyeknek, hiszen középiskolai és zeneiskolai szinten is lehet jazzt tanulni.

K. Z.: *Ha megkérdezel ma Debrecenben, Dunaujvárosban, Győrben egy 20 vagy 16 évest, hogy fel tud-e sorolni 3 jazz slágert az elmúlt 70 évben, akkor szerinted mi a válasz?*

Z. K.: Erre az a válasz, hogy nem tud felsorolni. Az már más kérdés, hogy passzívan viszont sokat felismernének, például a *Cantaloupe Island* (Hancock) Us3-féle acid jazz feldolgozását, a *What a Difference a Day Makes*-t Dina Washingtonnal vagy a *My Baby Just Cares for Me*-t Nina Simone-nal, mert a két utóbbival masszív, tévében is sugárzott reklámkampányok kísérőzenéjeként hallhatták, sőt, ezeket is azóta sokszor újrakeverték.

K. Z.: *De ha egy vidéki ember nem tud felsorolni 3 jazz slágert, talán összefügg azzal, hogy a magyar jazz-zenekarok nincsenek jelen a vidéki kulturális életben.*

Z. K.: Fontos szempontot hozol szóba. Ez a Nobel-díjasok szindrómája. Vannak nekünk olyan tehetségeink, akik, ha jó labort kapnak külföldön, akkor Nobel-díjasok lesznek, de csak akkor. Ez a szindróma érvényes a magyar jazzben. Tony Lakatos, aki az egyik német közszolgálati rádiós bigband szólistája, itthon lett csodás szaxofonos, de odakint vált jelentős teljesítményt felmutató, nemzetközi szintű alkotóvá. A főváros-vidék viszonylatban is érvényesül ez a szindróma. A vidéki jazzélet jó, ha összességében teszi ki azt a volument, ami Budapesten élvezhető. A jazz zenészt szakmailag a sok és inspiráló társ élteti, táplálja, nem csak a közönség.

K. Z.: *Kicsit emlékeztet ez engem a magyar futballistákra, akik külföldi klubcsapatokban játszanak, de a válogatottal mégsem tudnak elérni sikereket.*

Z. K.: A jazzben ez nem a produkció múlik, hanem a szólistán. Ha azt érzi, hogy nem az adott együttesével éri el a maximumot, akkor nem sokat lehet elvárni tőle, talán még önkéntelenül alább is adja.

K. Z.: *Ki az az öt jazz zenész, aki szerinted nemzetközi viszonylatban is komoly produkciót képvisel? Nem a személyes kedvenceidet kérdezem tehát.*

Z. K.: Bécsben dolgoztam néhány évig, és abból tudok kiindulni, amit onnan láttam. Tehát kezdjük Szabadossal, folytassuk Dresch-sel, és folytassuk Szakcsival. Nagyjából azt lehet mondani, hogy '90-től máig az ő nevük minden jelentős összefoglalásba bekerült.

K. Z.: *Két zongorista van közöttük.*

Z. K.: És még Oláh Kálmánt is nyugodtan lehet említeni harmadiknak, aki nem annyira ambiciózus alkat, mint pl. Dresch, aki, ha egy művészi gondolat elkezd foglalkoztatni, sokáig nem hagyja abba a próbálgatást. Kálmán inkább örömmzenész alkat, de olyan fantasztikus komponista, hogy meg is nyert egy versenyt Amerikában. Nagyjából őket tudom mondani. És akik elhagyták Magyarországot: Snétberger Ferenc és Tony Lakatos.

K. Z.: *Jó, lehet, hogy nagyon szigorú volt az ötös határ.*

Z. K.: Gadó Gábor sem itthon él; van itthon lakása, de a felesége francia. De ő azért még ide-tartozna, ha ez nem volna kizáró ok. Nagyjából ezt mondanám: Szabados folytatói, első sorban Dresch, azután Szakcsi, Oláh Kálmán; és Gadó Gábor, ő is sokat jár haza.

K. Z.: Énekesek?

Z. K.: Szóke Niki fellépéseire mindig elmegyek, ha tudok, ám ő bölcsen igyekszik az egyensúlyt megőrizni a család és a karrier között.

K. Z.: Férfiak?

Z. K.: Két nevet bátran mondhatok: a veterán Berki Tamás és az ösztönös zseni Winand Gábor.

K. Z.: *A jazzre jellemző, sőt talán „differentia specifikum”-ként is tekinthető sajátossága, hogy van egy olyan repertoár-mag, ami évtizedről évtizedre újra és újra előkerül, és gyakorlatilag a jazz története részben arról szól, hogy az egyes előadók ezeket a darabokat hogyan interpretálják. Erről a repertoárral mit lehet mondani? Mennyire dinamikusan változik? Lassan adódnak hozzá újabb darabok? Mekkora becsüljük ezt?*

Z. K.: Megint vissza kell térnem ahhoz, hogy a jazzről már nem lehet egy repertoár tükrében beszélni. Ha a jazz studies tudományos megközelítésével élünk, már nincs egy megfogható jazz, a jazz már nem „a jazz”, hanem sok van belőle, nem csak időben, térben is tagolt. Le kell szűkítenünk odáig, hogy az amerikai mainstream játéknak különböző modernizált változatait értve van a repertoár felől nézve ezzel leírható vonása. De példaértékű, hogy amikor az amerikai jazzénekes sztár, Kurt Elling Budapesten is bemutatta új lemezét idén, a kilenc számos repertoárból saját száma talán csak négy lehetett, aztán volt egy-egy Bob Dylan, Carla Bley, volt két régi jazz standard, meg egy Jaco Pastorius. Tehát a Great American Songbook néven is emlegetett, bőven ezres nagyságrendű törzskottatár bővül. Jelen esetben pl. Jaco Pastoriusszal – aki sajnos már rég nem él, de említhettem volna a kölyökkorában vele is játszó Pat Metheny-t is, aki viszont manapság korát meghazudtolóan játszik és turnézik. A velünk élő klasszikusok többek között attól azok, hogy standarddé válnak a szerzeményeik. De ez csak abban az összefüggésben értelmezhető, hogy a mainstream tág értelemben vett stílusába tartozó előadók tartanak repertoáron standardecket. A jazz-zenészsé válásnak a követelménye ennek a tetemes repertoárnak a mesteri szintű elsajátítása, de a posztgraduális képzésben az egész világon azt várják el, hogy tudjál is komponálni olyan standard formájú szerzeményeket, amelyekben eredetiség is van. A jazzakadémiák képzésének paradoxona, hogy megtanítták teljes pontossággal a 20-30 legfontosabb Charlie Parker-, Miles Davis-, John Coltrane szólót. Előbb a felvétel alapján hangról hangra kottázd le ezeket, majd tanuld is meg őket. Ezután jön a posztgraduális képzés: akkor most mindezt felejtse el, és kezdje el saját számokat írni, de úgy, hogy közben ne Charlie Parkert utánozd, hangszínétől is vonatkoztass el, amikor altszaxofont vesz a kezébe, de ne is a cool Lee Konitzot utánozd, stb., stb. Miután a növendéket az egész alapképzés során arra tanították, hogy a legpontosabban utánozzon...

K. Z.: *Én ezt az ezres repertoárt kissé nagyoknak érzem.*

Z. K.: Én nem vagyok zenész, de még nekem is van kb. 300 ilyen kottám. Két vastag iratpapucs, tele kottákkal. Mert, hogy a standardecken, a *Night and Day*-en és a *Stolen Moments*-en kívül benne vannak a karácsonyi dalok, meg a hazai slágerek, mint a *Szomorú vasárnap*. Hogy a kezdő zenész el merjen menni egy színvonalas jam sessionre, az nem csak az *Au-*

tumn Leaves, Round Midnight, So What ismeretét feltételezi. Még hozzá a Miles Davis-repertoárból 20-30 szám, és így tovább. És akkor nagyon hamar kijön az az ezer. Magyar példát mondva: Juhász Gábor csinált egy gyönyörű kétgitáros duó-lemezt Gyémánt Bálinttal, és annak a címadó, emblematis dala Cseh Tamás *Budapestje*. Tehát a standard nem feltétlenül a jazzből jön. Juhásznak tudnia kell a Great American Songbook mellett a Great *Budapest* Songbookot is...

K. Z.: *Van ilyen egyébként?*

Z. K.: Ezt csak a *Budapest* című lemezükre, a példa kedvéért mondtam, de magyar slágerek bőven vannak a jazz-standardok itthon érvényes korpuszában. A jazz társadalmi tere az előtörténete és a kezdeti során, nagyjából Charlie Parkerig, a negyvenes évek közepéig nem különült el a poptól. A legrégebbi formájában a ragtime, marching-up, szabadtéri társastáncok, New Orleans, latin zenék olvadtak bele a kialakuló jazz-repertoárba. A legrégebbi dolgok közül egy csomó dal, spirituálé ma is standardnak számít, például a *Saint Louis Blues*. A standard jazz-repertoár fő érdekessége az, hogy ritkán származik jazz-szerző vagy -előadó tollából, ám az előadás gyakran átírja az eredeti melódiát, és átíratban válik standardd. És még ma is meglepődünk és frissnek tartjuk, amikor Herbie Hancock Joni Mitchellt, Brad Mehldau Radioheadet dolgoz fel, vagy inkább dolgoz át.

K. Z.: *Sok kényes kérdésről, kényes egyensúlyról volt eddig szó. Nem tudom nem idecítálni Turi Gábertól a következő sorokat 1982-ből: „Mint ismeretes, Magyarországon jelentős számú cigányság él, s a magyar jazz-zenészek bizonyos hányada cigány származású. Aligha lehet várni, hogy a cigányság és a magyarság között történelmileg kialakult és társadalmi tabuként kezelt ellentétek kívül maradjanak a jazz köreiben. (...) Míg szerte a világon terjed a »jazztestvériség« eszméje, Magyarországon a néhány tucat zenész is képtelen békében megférni egymással.” – Változott a helyzet azóta?*

Z. K.: Előrebocsátom, hogy a jazzmuzsikusi közeg a magyar társadalom mai átlagánál határozottan toleránsabb; bár nem vagyok biztos benne, hogy nagyon szolidáris volna mindig, de azért a romákkal szembeni diszkrimináció teljes tabu. Ahogy az amerikai mainstreamnek is meg van az afro-amerikai gyökere, ugyanúgy Kelet-Európában is van a mainstreamnek egy roma etnikumú társadalmi táptalaja. Ez stilisztikailag megfogható szociológiai elkülönülés, amelyet a Replikában olvasható tanulmányában ki is fejtett a szociológus szerkesztőtársam. Ez ennek a bonyolult kérdéskörnek az egyik megközelítési iránya. Amikor a Budapest Jazz Clubban roma jazzmuzsikussal folytattam pódiumbeszélgetést a koncertjeik előtt a Roma Fókusz című sorozatban néhány éve, akkor mindegyikük arról beszélt, hogy számukra létezik kontinuitás az apáik, nagyapáik cigányzenekari működése és a saját, jazzben kifejezett identitásuk között – ez a fontos dinasztikus vonulat tehát egy másik aspektus volna. Számomra ez azért meglepő, mert én a kávéházi cigányzenét akkor ismertem meg közelebbről, amikor végigültem egy-egy hosszú gulyás partit egyetemista koromban, idegenvezetőként. Ez mindenben az ellentéte volt annak, amilyenek a jazzt megismertem: kommersz, mesterkelt, a virtuozitástól eltekintve konformista, ráadásul tökéletesen beleillett a rendszerváltás előtti „legvidámabb barakk” képbe, amelyet kellő mennyiségű konvertibilis devizáért bármikor a Patyomkin-falu díszletébe lehetett állítani. Manapság viszont megérdemelten népszerű

roma jazzmuzikusok, mint Balázs Elemér, Szőke Nikoletta és mások a cigányzenész felmenőiket is meghívták saját jazzlemezeikre szólózni. Ezt az ellentmondást egy konferencia-előadásomban boncolgattam, amelyet részletesebben is ki szeretnék majd fejteni. A harmadik, a történeti megközelítést a disszertációm előmunkálataként részben publikáltam már, de összefüggéseit továbbra is kutatom. A húszas években, amikor rögtön a háború után lett népszerű a shimmy és a charleston, és jött el az úgynevezett jazzkorszak, a kávéházi és éttermi cigánybandák egymás után veszítették el szerződéseiket, külföldi, majd nemsokára magyar jazzbandek foglalták el a helyüket. Kitört a harc – még az amerikai sajtóban is így ábrázolták, amikor a cigányzenészek lobbizni kezdtek az „erkölcstelen, idegen, barbár” (a legszelídebb jelzőket idéztem csak) jazzband ellen, ami (szerintük) megöli a magyar (értsd: cigányzenés) kultúrát. Idővel a konfliktus enyhült, a harc csillapodott, nem is minden cigányzenésznek jelentett gondot a jazzre átnyergelni, de addigra a jazz és kedvelői az állami cenzúra és tiltások első korszakát kellett elszenvedjék Magyarországon. Ez nem segítette a jazz későbbi, művészi igényű kibontakozását, ezt a jelenségekört sem írták még le.

K. Z.: *Kanyarodjunk vissza a „jazztestvériség” kérdéséhez. Ebbe a történetbe az általad említett Snétberger Ferenc hogyan illeszkedik?*

Z. K.: Sehogy, mert nem él Magyarországon. Amikor interjút készítettem vele, rögtön közölte, hogy de hát ő eleve nem tartja magát jazz-zenésznek, következetesen és határozottan nem. [Snétberger Ferenc az interjú készítése óta 2018 augusztusában zenei munkásságáért, valamint a Snétberger Zenei Tehetség Központ létrehozásáért kiérdemelte Németországban a JTI Trier Jazz Award elnevezésű díjat. – a szerk.]

K. Z.: *És minek tartja magát?*

Z. K.: Inkább a world music-hoz tartozik; imádja a jazzt, de nem jazz-zenész. Tudatosan mondja ezt, nem manírból, következményeit le is vezeti. Zeneszerzőnek tartja magát. Nagyon büszke vagyok rá, hogy a *For My People* c. lemezére (Enja) én írtam a kísérő szöveget. Az komoly mérföldkő volt a pályáján. És azóta pontosan tudta, hogy mi a dolga. Ilyen értelemben a jazz tőle nem idegen. Nem azért mondja, mert távol áll tőle, ő is improvizál, tanítja is, de amit mi mainstreamként határoztunk meg az imént, ő nem abban mozog.

K. Z.: *Tehát az az ezer jazz standardnincs benne a kezében?*

Z. K.: Vigyázz, ő mainstream zenét is játszott! Nem jönne zavarba tőle. De nem élvezné annyira. Őt sokkal inkább a hangszer klasszikus megszólaltatása foglalkoztatja, és ebből nem a jazz mainstreambe vezet az út. Mégis az én vizsgálódásaim irányában van; senki olyan tudatosan nem váltotta társadalmi cselekvésre, európai szintű működő civil projektekre, amit végiggondolt: A Snétberger Tehettségközpont a társadalmi hátrányok ellen küzd, a zenei képzés által a társadalmi felemelkedés eszközét adva a növendékek kezébe. Akik persze főleg jazz-zenészek akarnak lenni. Így hiába mondja, hogy nem jazz-zenész; amit képvisel most már nemzetközi márkává vált nevével, nagyon komoly civil cél, és ez a jazzben az első pillanattól végig ott volt. A demokratizálási célok megvalósítása körül a jazz kialakulása óta számos történet feljegyzésre került. Az, amit Snétberger az iskolájával, Herbie Hancock a Nemzetközi Jazznappal, Dizzy Gillespie vagy Zoller Attila a tűzön-vízen át demokratikus elveivel (és itt még számos példát lehetne említeni) el akart érni, az lénye-

gi, formatív eleme a jazz történetének. Tehát, amikor a cigányzenész ősöktől származó magyar romáknak a jazz lett az új zenei anyanyelve, (ezt Oláh Kálmán fogalmazta meg ennyire kerek pereg), akkor egy olyan utat választottak, amiben az afro-amerikai kulturális gyökereket kibontakoztató, mélyreható társadalmi változásokat vettek például. Talán ebből is látszik, hogy a roma etnikum szerepe a jazzben milyen összetett és sokrétű kérdés.

K. Z.: *Mintha ha a magyar jazz egyik rákfenéje az lenne, hogy a műfaj nem tud nagy elbeszéléseket felmutatni.*

Z. K.: Azóta nem tud, amióta a rendszerváltás meglepte, „hideg lábbal” érte őket, hogy ezzel az anglicizmussal éljek. Zoller Attila, Koszta Lukács (aki a Snétberger apjával játszott, sőt még a gyerek Snétbergerrel is), Szabó Gábor – és akkor csak gitárosokat mondtam – megtestesítették azt, hogy a magyar jazz szabadságáhíta olyan kifejezést nyert, amelynek sem a vasfüggöny, sem a kommunista ízlésterror nem tudta útját állni. Ez volt a magyar jazz 1962-től (a Dália jazzklub indulásával) kezdődő legnagyobb narratívája és identitásának kulcsa. Ezt nem váltotta fel komoly létmagyarázat az utóbbi huszonöt évben. Nyoma sincs annak, hogy a szabadságban miért kellene a szabadságot kifejezni. Ahogy az irodalom megtalálta az új útjait, ahogy a képzőművészetben nagyon sok minden beteljesült a szabad viszonyok között, úgy nem találta meg saját magát a jazz. Az egyetlen évtizedes távlatban érvényes narratíva vagy credo a Szabadosé, ami sokkal inkább a szabadságáhíat erkölcsi tartalmán alapul, de azt tovább viszi és beleviszi a nemzeti kulturális mezőbe, a bartóki modell alapján. Ez az egy hiteles narratíva van, és nem nagyon van más. Minden hangját élvezem például Révész Richárd latin triójának, de nehéz egy magyar zongoristát latin zenével a nemzetközi piacon elfogadtatni. Briliáns zongorista, mégsem ő játszik a New Morningban Párizsban, a Faschingban Stockholmban, vagy a Porgy-ban Bécsben, hanem amerikai vagy latin-amerikai zenészek. Dresch Mihály vagy Szakcsi-Lakatos Béla mögött van olyan identitás, a nemzetközi jazz-diszkurzushoz hozzáadni képes narratíva, amit ezeken e helyeken várnak, és talán értenek is. Amikor megkérdezted, hogy nemzeti hovatarozáshoz képest kik láthatóak Európából, akkor ez az első két név, amit az én aktív jazzújságírói pályafutásom alatt szinte végig mondani lehetett és kellett. Dresch kvartettje az autentikus népi, és Szakcsi együttese a roma identitás erejével föllépő produkciók. Azután Oláh Kálmán Szakcsi nyomán maga is messze jutott, Gadó Gábor kísérletei csupa szellemi izgalmat hordoznak. A jazz elterjedése a világon azt is magával hozta, hogy helyi dialektusok nyelvén szólal meg, de ennek a nyelvnek az elsajátítása nem váltja ki, hogy komoly gondolati, de legalább mély érzelmi töltet hajtja a zenét. A jazzkritika felfedezte, a jazztanulmányok művelői pedig már kielemezték, hogy átgondolt művészi identitás nélkül nincs igazán átélhető, a közönség számára vonzerőt jelentő jazz-produkció.