

Hangművészet: az meg micsoda?

Beszélgetés Sörös Zsolttal a kortárs zeneművészet határainól

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.

Amikor ez a beszélgetés zajlik, lassan túl vagyunk a karácsonyi slágerek döm-pingjén, de még nem kerültek elő az újévi tűzijátékok, dudák és petárdák, hogy észbontó ricsajukkal elűzzék az ártó szellemeket, a balszerencsét, az óév bánatát. A december alighanem a lehangosabb, legzajosabb hónapunk, amelynek nagy részét, Seth S. Horowitz szavaival szólva a „karácsonyi dalok szezonális terrorja”¹ teszi ki. Annak ellenére, hogy a karácsonyi dalok arra hivatottak, hogy derűsés, nyugodttá és boldoggá tegyenek bennünket, gyakran épp az ellenkezőjét érik el: kutatások szerint agyunk egy bizonyos ismétlődésszám után inkább kikapcsol, így a rénszarvasokról szóló édes dallamok a pozitív érzelmek helyett stresszt váltanak ki, az eredetileg konzonáns hangközök pedig pusztá zajokká fokozódnak le. Ennek tudományos magyarázata az ún. habituációban (hozzászokásban) rejlik, amely a nem asszociatív tanulás egyik legegyszerűbb formája, és amelyet Horowitz elmondása szerint még az agy nélküli élőlényeknél is megfigyelhetünk.² „Már megint ez a dal”, vagyis már megint ugyanaz az érzelmi–hallási asszociáció, ami bizonyos ismétlődés után már inkább egy holt gépezethez hasonlít, mintsem azokra az eredeti, eleven tudatformákra, amelyekkel hatszáz évvel ezelőtt az amatőr énekesek ellepték az utcákat, és a betakarítás végét, a pihenés időszakát ünnepelve lelkendeztek. Úgy tűnik, van bennünk egy „kapcsoló”, amivel a zenét zajjá tudjuk változtatni. De vajon működik-e fordítva a dolog? Ha a konzonáns dallamokat képesek vagyunk zajként érzékelni, elképzelhető-e, hogy a zajokat zenei harmóniaként éljük meg? – Ez a kérdés több mint száz éve foglalkoztatja a zeneművészet

Karap Zoltán (1984, Kunhegyes). 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.

¹ Seth S. HOROWITZ, *Az univerzális érzék. Hogyan formálja a hallás az elmét?* Ford. BÁNYÁSZ Réka, Budapest, HVG Könyvek (2016), 169.

² *i.m.* 170.

pionírjait. Luigi Russolo *A zajok művészete* című kiáltványában 1913-ban fogalmazza meg a következő állításokat: „A zajok változatossága végtelen. Ma, ha hozzávetőleg ezer különböző masinával rendelkezünk, ezer különféle zajt is tudunk megkülönböztetni; holnap, ha megsokszorozódnak az új gépek, képesek leszünk tíz-, húsz- vagy harmincezer különböző zaj megkülönböztetésére, nem pusztán az egyszerű imitatív módon, hanem képzeletünkkel is kombinálva azokat”.³ 1937-ben John Cage, valahol New Yorkban már a következőket olvassa fel a zene jövőjéről: „Hiszem, hogy a zajok felhasználása a zene készítésében folytatódik, és odáig fejlődik, hogy egy elektromos eszközök által létrehozott zenéhez jutunk el, amely lehetővé teszi bármelyik és valamennyi hallható hang zenei célokra történő felhasználását.”⁴ A két invenciózus zeneszerző jóslata hamar beigazolódott, hiszen a múlt század közepétől a musique concrete, az elektromos zene, a sztochasztikus zene, a dzsessz, sőt a populáris zenei műfajok is egyre nagyobb mértékben integrálták a különféle zajokat. A huszadik század zenetörténete ebből a perspektívából nézve nem más, mint a disszonanciákkal és a zajokkal való barátkozás évszázada.

A Wurlitzer legújabb vendége átlagosnak semmiképp sem mondható, bensőséges viszonyt ápol a zörejekkel. Nyitott füllel jár-kei a városban hangfelvevőjével, s míg mi bosszankodunk, ha a szomszéd fúrógéppel esik neki a falnak, addig ő a spontán kialakult interferenciákban gyönyörködik. Igazi hangökológus, aki nemcsak a világrahozatalukban segédkezik, de alapítótagja egy olyan nemzetközi szervezetnek is, amely a jövőben talán a városi élet zajszennyezettségének megoldásán is fáradozni fog.⁵ Meggyőződése, hogy túl kell lépni azon a stádiumon, hogy a városokat csak vizuálisan próbáljuk optimalizálni, a megnövekedett zajszennyezettség miatt foglalkozni kell a környezetünk hangjaival is. A fő érdeklődési területe mindemellett a hangművészet. Egy nemrégiben adott interjújában úgy fogalmazott: „a mai napig születnek művészeti ágak, miért a hang lenne kivétel?” Experimentális zeneszerzőként és hangművész–előadóként több mint 25 éve

³ Idézi Kim CASCONE *A hiba esztétikája* című esszéjében, amely a téma szempontjából ajánlott előtanulmánynak is tekinthető. (Forrás: http://balkon.art/1998-2007/balkon03_12/12cascone.html.) *A zajok művészete* c. kiáltvány magyarul a cirtart.hu oldalán olvasható KOVÁCS-PARRAG Judit fordításában. <http://www.cirtart.hu/2018/03/03/a-zajok-muveszete/>. A témához lásd még: HARASZTI Enikő, *A futurista (zaj-)zenefelfogás alapjai* = *Helikon* 2010/3, 380-388. Online: http://itadokt.hu/user-files/Haraszti%20Eniko_A%20futurista%20zaj_zenefelfogas%20alapjai.pdf. Russolo zenefilozófijához lásd még: WILHEIM András: *Russolo – egy zaj nélküli olvasat* = *Alföld* 2015/5, 103–108. Online: https://epa.oszk.hu/00000/00002/00192/pdf/EPA00002_alfold_2015_05_103-108.pdf

⁴ JOHN CAGE, *A zene jövője: Credo.* = JOHN CAGE, *A csend.* Válogatta: WILHEIM András, fordította: WEBER Kata, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1994, 7.

⁵ CESSE - Central European Society for Soundscape Ecology szervezetét Hajnóczy Csaba (Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest) kezdeményezésére a CESSE első, alakuló nemzetközi konferenciáján (2018. november 29.–december 1.) alapították meg a résztvevők. <https://cesse.mome.hu/>

aktív tagja a szabadimprovizációs zenei szcénának. Számos alkalmi és állandó zörejzenei formációban zenél. Néhány jelenleg is aktív projektje: Inconsolable Ghost (Hilary Jefferyvel, Gideon Kiersszel) trió Christian Kobival és Richard Scottal, duó Jean-Hervé Péron Art-Erroristtal (a legendás krautrock zenekar, a Faust alapítójával) valamint együttműködés magával a ma is működő faUSttal⁶, duó a Buenos Aires-i Reynolds együttest 1993-ban megalapító Anla Courtissel, projektek Marcel Zaes USA-ban élő svájci elektronikus zeneszerzővel, I Belong to the Band (Adam Bohmannel, Oli Mayne-nel, Jean-Michel Van Schouwburggal), trió Richard Barrettel és Milana Zariæcsal, közös formációk Wahorn Andrással, a 2016-ban alapított Külföldönkívüliek Vonósnégyes, duó Ladik Katalinnal, ill. a Spiritus Noister (Ladik Katalinnal, Szkárosi Endrével és egy vajdasági gitárossal, Lenkes Lászlóval). Szívesen dolgozik kortárstáncosokkal, videóművészekkel, költőkkel és filmrendezőkkel, a DoN't Eat Group audiovizuális interdiszciplináris performanszcsoport tagja. Amennyiben az olvasó nem ismeri ezeket a többnyire külföldi vonatkozású előadókat, elárulom, hogy a szóban forgó vendég, akit Ahadmaster⁷ művésznéven is ismernek a blogoldalának mintegy 66 országból érkező látogatói, nem más, mint Sörös Zsolt, aki egyike azon keveseknek, akik a legtöbbet tettek ennek az új művészetnek a meg- és elismertetésében. Hogy csak néhány példát említsek: az 1990-es évek végétől 2002-ig a Szünetjel Fesztivál egyik szervezője ill. művészeti vezetője, 2008–2010 között a Relatív (Át)Hallások nemzetközi kortárs zenei találkozó kurátora, 2012-ben a kelet-európai országokban megrendezett Sound Exchange fesztivál-, szimpóziium- és programsorozat magyar kurátora, 2014-ben az első Magyarországon megrendezett reprezentatív, nemzetközi hanginstalláció-kiállítás, *Az érzékelhető határán – más hangok* kurátora. A szabadimprovizációs és experimentális zenei szakirodalom hiánypótló köteteinek, a Magyar Műhely Kiadónál megjelent Szünetjel Könyvek szerkesztője, de szerkesztett a Helikonnak is számot 2008-ban *Az autonómia új esélyei*⁸ címmel Hakim Bey aka Peter Lamborn Wilson és más ontológiai anarchisták műveiből. 2014 óta tanít az Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem elektronikus zenei médiaművészet szakán, emellett alkalmi szabadimprovizációs zenei műhelyek, workshopok művészeti vezetője. Beszélgetőtársammal a továbbiakban a zaj- és zörejzene, a hangművészet elmúlt évtizedeit eleventjük fel személyes élmények mentén, valamint a teljesség igénye nélkül a műfajjal kapcsolatos esztétikai problémákat is érintjük.

⁶ Az idén 50 éves Faust zenekar egykori alapítói közül már csak ketten aktív tagjai a formációnak, Jean-Hervé Péron és Zappi, azaz "US". Ők alkotják a faUSt magját, amely körül egy alkalmi zenésztársaságból álló holdudvar, alakult ki az évek során.

⁷ <https://ahadmaster.blogspot.com/>

⁸ A Helikon-számot indító grandiózus szerkesztői előszó online is olvasható. SÖRÉS Zsolt, *Az autonómia új esélyei*, Helikon, 2008. LIV. évf. 4. sz., 273–336. Online: http://www.inaplo.hu/helikon/05-Sores_Zsolt-Az_autonomia_uj_eselyei.pdf

Karap Zoltán: *Hogyan és mikor értek az első impulzusok, amelyek felkeltették érdeklődésed a kísérletező műfajok iránt? Vissza tudsz emlékezni a kezdetekre?*

Sörös Zsolt: Igen, a középiskola második felében, Budapesten. Volt egy kedves barátom, akinek a szülei orvosok voltak, és egy időre Grazba költöztek. Mindketten szerettük a zenét, főként progresszív rockot hallgattunk, és ő ott az osztrák lemezboltok-



ban vette meg kalandvágyból az első lemezeket, amiket én aztán átmásoltam magnószalagra. Az egyik alapvető élmény a Soft Machine nevű együttes *Third* című lemeze volt, azon is a Robert Wyatt egy 19 perces felvétele a *Moon in June*, ami egészen nagy hatást tett rám. Teljesen más volt, mint amit én addig progresszív rock zeneként hallgattam. Aztán óriási hatással volt rám Fred Frithnek a *The Top of His Head* című 1989-es kanadai független filmhez írt zenéje, amit szintén megszereztünk lemezen, így lettem része már egészen fiatalon ennek a virtuális ízlésközösségnek.

Virtuális ízlésközösség?

Igen, ez Chris Cutler kifejezése, aki amellet, hogy kitűnő zenész, szövegíró, költő, esszéista teoretikus, a Recommended Records⁹ vezetője. Az egyik '90-es években adott interjújában nyilatkozta – tehát még az internet előtti korról van szó –, hogy amikor elmegy valahová külföldre, teszem azt, Brazíliába, olyan emberekkel találkozik a koncertjein, akik ismerik a lemezeit, és ha szóba elegyednek, azonnal tudnak beszélgetni bármiről. Tehát létrejön a szöveggörnyezet, amiben megértik egymást, és így neki sokkal több köze van ezekhez az emberekhez, mint a saját szomszédjához otthon, Londonban.¹⁰ Ez a virtuális ízlésközösség kora, amely abszolút felerősödött, és meg is változott, amikor már az internet bejött a képbe, de nem szabad elfelejteni, hogy a zenehallgatásból született.

A szomszédjaid helyett német és brit progresszív muzsikusokkal vállaltál közösséget.

⁹ <http://www.ermegacorp.com/>

¹⁰ Vö. *A virtuális ízlésközösség kora*. Dr. Máriás interjúja Chris Cutlerrel. Ford. TÓTH András György. *Jump* kortárs előadó-művészeti magazin, IV. évf., (1999-2000) 1. sz., 29.

Nyilván egyfajta tinédzserkori mesterkeresés volt ebben. Így hallgattam a Henry Cow-t, meg a Faustot eleinte, amik teljesen új élményt jelentettek, úgyhogy a szabadimprovizált zenével is lemezeiről ismerkedtem meg, ez jelentette az inspirációt, nem a zeneoktatás – gitározni tanultam egyébként.

Összevetve az akkori szabadimprovizációs zenei életet a mostanival, hogyan látod az eseményeket?

Itt Budapesten is körök vannak most már, amik jobban összedolgoznak, de régebben nem volt kiépülve szcéna, tehát alternatív rock koncerteken is játszottunk. A Magyar Műhelynek köszönhetően performansz fesztiválokra is kijutottam (főleg Francia- és Olaszországba), és viszonylag korán játszottam külföldön, pl. a Transart Fesztiválon, ami némileg magváltozott formában ma is létezik. De akkoriban még Érsekújváron működött nemzetközi performansz fesztiválként, és volt külön zaj szekciója is, ami jó alkalom volt megismerkedni másokkal, külföldi zenészekkel, és ez a kezdetektől így ment. Már akkor azt gondoltam, hogy a zenémmel nem feltétlenül csak a magyar közönséget kell megszólítanom. Viszonylag kevés partnerre tudtam szert tenni, és mert azt láttam, az előadók gyakran nemzetközi összetételű projektekben dolgoznak, így teljesen normálisnak éltem meg, hogy Ausztriában találtam rá arra a trombitásra, akivel nagyon szeretek zenélni, és akivel megértjük egymást. Franz Hautzingernek¹¹ hívják, és ő az egyik első, akivel a kezdetek óta dolgozom, több mint húsz éve.

Michael Nyman Experimentális zene – Cage és utókora című könyvének előszavában Brian Eno úgy emlékszik vissza az amerikai experimentális zene kibontakozására, mint amelynek első közönsége voltaképp nem a zeneművészet, sokkal inkább a képzőművészet berkeiből érkezett.

Ez számtalanszor megtörtént velünk is, mivel nagyon sokat játszottunk galériákban, múzeumokban, művésztelepeken, ez abszolút az egyik érdekes fóruma volt ennek.

Mondhatjuk, hogy a képzőművészet felől nagyobb volt az átjárás a szabad improvizációs zene és zajperformanszok felé, mint a kor hivatalos „avantgárd” zeneszerzői és zenekedvelői felől?

Nem tudom, nekem ezzel volt kapcsolatam. Ez azzal is összefügg, hogy én nem jártam végig a klasszikus zenei intézmények ranglétráját. Íróként is működtem, jelentek meg könyveim, évekig a Párizsi Magyar Műhellyel¹² voltam kapcsolatban,

¹¹ <http://www.franzhautzinger.com/>

¹² Bővebben: <http://www.magyarmuhely.hu/a-folyoiratrol>

lévén, hogy az intermediális művészeti érdeklődésem találkozott az övékkel, illetve fejlődött tovább általuk. Az akkori egyik mesterem Nagy Pál volt, aki egyik alapítója a Párizsi Magyar Műhelynek. De ez rég volt, mert a Műhely is megváltozott, én a régiről beszélek, az első időszakról. Emiatt nekem eleve jó kapcsolatom volt képzőművészekkel, kurátorokkal, írókkal, meg zenészekkel, performanszművészekkel, tehát kulturális tekintetben multidimenzionális emberek és csoportok metszetébe sikerült kerülnöm akkoriban. Annak ellenére, hogy maga a közeg ezen kívül nem volt, mivel hangművészeti szcéna sem létezett önmagában, és nem is kaptunk olyan inputot kívülről. Zeneszerzők felől nem jött ilyen hatás. És valószínűleg nem is volt ilyen átjárás. Nyilván az Új zenei stúdió¹³ és a 180-as Csoport körei jöhettek szóba, ahonnan számíhattunk átjárásra, de velük nem volt valódi kapcsolatunk a néhány, Wilhelm Andrással és Szemző Tiborral történt találkozást leszámítva.

Meggyőződésem, hogy a XX. századi zeneművészet jelenségei általában minden korábbinál jobban igénylik a zeneesztétikai kommentárt, és ez különösen igaz arra a szcénára, amelyben te mozogsz. Ennek ellenére magyar nyelven alig található ennek irodalma. Az elmúlt száz évben új hangművészeti ágak jöttek létre, és ezekről még mindig csak a régi szótárral tudunk beszélni.

Edwin Prévost, akinek a *Nincsen ártatlan hang*¹⁴ című könyvét sikerült itthon megjelentetni, nagyon szép példája annak, ahogy az önkomentárból épül fel egy esztétika. Ez nem az a fajta irodalom, amit a hagyományos értelemben megszoktunk, hanem ez egy esztétikai önéletírás is. Szerencsére a magyar fordítás is nagyon jó, és ez az esszéisztikus beszédmód tökéletesen tükrözi azt a definíció kívülséget, amit a „metazene”, ahogy ő hívja, jelent, vagyis kibújik a címkézés, a besorolhatóság alól. Ugyanakkor ez az esszéisztikus írásmód azt is tükrözi, amit nem igazán szeretnek tudományos körökben, mert akkor a kérdés műfaji is: „miért nem tanulmányt ír valaki?” És miért hivatkozunk arra, ami tulajdonképpen egy művésznak a terméke, és nem pedig egy teoretikus, primér elemzése? Azért, mert nincs más, akkor tekintsük ezt szakirodalomnak? Ez a probléma remekül tükrözi a művészeti ág jellegzetességeit. Nem tudod belegyömöszölni a hagyományos teoretikus megnyilvánulási formákba.

Hányan vagytok, akik Magyarországon zajzenéltek?

¹³ A témához lásd: VIDOVSZKY László, *Az új zenei stúdió és előzményei* (WEBER Kristóf interjúja). Jelenkor, 1988/Július–Augusztus, 633-639. <http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/1988-7-8.pdf>

¹⁴ Edwin PRÉVOST, *Nincsen ártatlan hang. Az AMM és az öninvenció gyakorlata – Metazenei narratívák – esszék.* Ford. SZEKERES Andrea = Szünetjel Könyvek 1. (2005), Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 2005.

Nagyon sokféle zöreijenei nyelv van. A zajzenét már nem annyira használjuk, a megnevezéssel kapcsolatban sincs konszenzus. Ez nem egy egységes műfaj, ráadásul most már egyre több kommerciális zene is használ zajokat. De szigorúbban nézve a műfajt, azt mondhatjuk, hogy van egyrészt a *harsh noise*¹⁵ szcena, ami közel van a *power electronics* műfajhoz. Nem vagyok a feltétlen rajongója. Gyakran olyan zenészeket vonz, akik az autisztikus zaj iránt érdeklődnek. Ez nem az, ami különösebben érdekelne, mivel számomra a multimediális performanszok jelentenek igazi izgalmat, ahol nagyon kell a másik zenészre, vagy a másik művészeti médium tartalmára figyelni. Ez nem jelenti, hogy hagyományos értelemben alkalmazott zeneszerzőként dolgoznék a színházi darabokban, inkább úgy fogalmaznék, hogy „szerzői alkalmazott zeneszerzőként” működöm olyan társulásokban, amelyekben a zene a többi művészeti ággal egyenértékű. Innen nézve a harsh noise sok olyan produktuma, ami ipari zenei szubkultúrákban legendásnak számít, számomra egy zárt világnak tűnik. A japán Merzbow¹⁶, aki sokak számára egyfajta példakép, az én értelmezésemben egy autista ember üzenetét hordozza. Ezt többen is utánozzák világszerte, persze az eredmény már nem feltétlenül lesz annyira autista. Emellett van Magyarországon egy industrial noise-vonal¹⁷, ami Debrecenben is erős. Ott a Modemmel kötött együttműködés keretében a Zajkert, illetve a BanZaj nevű rendezvény rendszeres gyakorisággal vonultat fel formációkat. És végül vannak olyan előadók, akik mindenféle műfajokkal próbálnak fuzionálni a népzeneiől a dzsesszig, de ebből a fajtából itthon erős produkcióval még nem találkoztam. Mivel mi is zenét hozunk létre, vagyis egyáltalán nem más a cél, azt gondolom, hogy a zajzenén belül is van nagyon rossz és nagyon jó zajzene.

Milyen a jó zajzene szerinted?

Nagyon hasonló kritériumai vannak, mint a „hagyományos” zenének: koherens képződmény legyen, valamiféle mederben kell maradnia, hogy ne essen szét, legyen egy saját logikája, amely alapján működik, ugyanakkor számos zajzenei eseményben ez nem alapvető. Ezzel is már gondok vannak, és ezt nagyon nehéz rendbe tenni. Vannak bizonyos terminusok, amelyek sokkal inkább előtérbe

¹⁵ A Lángoló Gitárok 2013-ban megjelentetett egy rövid áttekintést a szcena előadóiáról. Vö.: https://langologitarok.blog.hu/2013/08/24/a_provokacio_muveszete_izelito_a_magyar_zajzenebol

¹⁶ 2012-ben Rónai András, az akkori Origo hasábjaira készített a Magyarországra látogatott zenésszel egy rövid interjút, amelyben a következő kérdés és válasz is elhangzott: RA: „Van valamilyen ideális közönsége a zenéjének? Vagy valami ideális állapot, amiben a legjobb hallgatni?” M: Nincs. Csak saját magam számára játszom a zenét. Úgyhogy nem érdekel, hogy az emberek hogyan reagálnak... semmi ilyesmi.” Forrás: <http://www.origo.hu/kultura/quart/20120421-merzbow-zajzene-rare-noise.html>

¹⁷ Az ipari zenei zenével kapcsolatban lásd: Brian DUGUID, *Az ipari zene története*, Ford. DOMOKOS Tamás = Fosszília 2006/ 4, 227-242. Online: http://acta.bibl.u-szeged.hu/8907/1/fosszilia_2006_4_227-242.pdf

helyeződnek, mint régen, ez változik, és azt is mutatja, hogy a zenetörténetben ez sokkal jobban helyére tud kerülni, mint pl. az irodalomban. Az avantgárd irodalmat sokkal kevésbé tolerálják, mint mondjuk az experimentális- vagy zöreizenét ma, és sokkal inkább része az egyetemi oktatásnak, mint az irodalom, ezt én magam is tanúsíthatom.

A Zeneakadémiára gondolsz?

Igen, én ott vendégelőadó vagyok 2014 óta, és nem azért, hogy hegedűvirtuózokat képezsek, hanem van egy tanszék, amelyen ilyen szellemiségben is foglalkozunk a hallgatókkal, és ez egy egészen más szint, szemlélet. A mai napig hihetetlen számomra, hogy ez megtörtént, fantasztikus!

A zeneakadémián kívül hol lehet intézményes keretek között tanulmányokat folytatni ezekben az irányokban?

Pécsett a Média- és Alkalmazott Művészeti Intézet Elektronikus zenei és médiaművész szakiránya jut eszembe elsőként. Emellett pedig vannak workshopok országszerte, főként nyáron, én magam is többször tartottam ilyet, nagyon szeretem csinálni.

Klubmozgalom?

Budapesten főleg a Havizaj és a Jazzaj, illetve Debrecenben a Modemben rendszeresen megrendezésre kerülő Zajkert, illetve BanZaj, és természetesen a pesti klubok, zenés bárók: Kék ló, Lumen, Három holló, Edison bar & ink stb.

Összességében az a benyomásom, mintha azt mondanád, hogy az experimentális zenei szcéna esetében is ugyanaz a probléma, mint a hazai dzsesszélet esetében: hiányzik az a mecenatúra, amely alapvetően nem magukból a zenészekből áll, vagyis a hangművészet szempontjából a legnagyobb potenciális támogató még mindig a hivatalos kultúrpolitika. Ezért is mérföldkő véleményem szerint, hogy a Műcsarnok adott otthont 2014-ben Az érzékelhető határán – más hangok¹⁸ című hanginstallációs tárlatnak, amely, ha csak néhány hét erejéig is, de a korábbiaknál jóval nagyobb nyilvánosság mellett tematizálta a magyarországi zajzene történetét. Hogyan látod utólag ezt a kiállítást?

Nagyon örülök, hogy ezt így meg tudtuk csinálni Rózsás Líviával, a Műcsarnok akkori vezetésével. Azóta minden tekintetben átalakult a Műcsarnok működése, szervezeti felépítése. Valóban az is volt a szándék, hogy egy szakmai áttekintést adjunk anélkül, hogy vállalnánk a teljesség igényét, de azért valamelyest a tenden-

ciák és egy-két fontos művész meg tudjon jelenni, és a kiállítás egészében résztvevőknek az összeállítása az reprezentáljon egyfajta működést, és nyújtson egy képet arról, hogy a hanginstalláció tekintetében miként tudunk gondolkodni. Készítettünk egy fotókkal, évszámokból és leírásokkal teli idővonalat, amit egyfajta felkiáltójelnek szántuk, hogy mennyi minden van nálunk is, amelynek történetét érdemes lenne megírni. Ugyanabban a térben volt egy hangtár és könyvtár Tóth Pál magángyűjteményéből, ami komoly kollekciónak számít, és olvasni lehetett idegen nyelvű szakirodalmat, amelynek példányai később bekerültek a Múcsarnok könyvesboltjába.

Volt szerencsém a kiállítást látogatni, és már akkor felmerült bennem, hogy vajon ennek a fajta „avantgárdnak” jelen körülmények között milyen művészi vagy szociális felhajtó ereje lehet? Mintha ez a fajta avantgárd zene már elvesztette volna minden politikai agitációs küldetéstudatát, kihalt volna belőle a régi botrányhős-ösztön, és sokkal inkább a természettudományok kíváncsiságával közelítene a hangokhoz. Az előadó, a hangfolyam tervezője nincs is már jelen, mondhatni pihen, csak „a gép forog” a múzeum kontextusában, ami egy poétikus értelmezői szándék felől nézve egyszerre zene és képzőművészeti alkotás: hang-installáció. Várnai Gyulának a Modemben tartott 2018-as Rewind¹⁹ című kiállítása talán a legfrissebb környékbeli példa erre, amelyen t e nyitottál meg. Összességében elég békés, sőt csöndes emlékeim vannak erről.

Az avantgárdnak kétségkívül mindig is volt egy militarista metaforája, én viszont inkább a benne rejlő poézist látom. A folyamatot, amely során először megpróbál meghódítani egy új területet, aztán amikor ezt a fehér foltot felfedezte, már arra gondol, hogy el is kellene hagyni az újabb, ismeretlen területek felfedezésének lehetősége okán. Tehát ebben az örökös átmenetiségben rejtőzik. Ennek a költészete egy egzisztenciális tapasztalás, aminek a megmutatása és megélése,

¹⁸ A tárlat legizgalmasabb állításait, amely egyben az alapkonceptiót jelentették, a kurátori ajánlóban így fogalmazták meg: „A hang az elmúlt évtizedek képzőművészetében egyre nagyobb teret nyerő médium, annak ellenére, hogy ez alapjaiban ellenkező látszik a képzőművészet fogalmával. A hang kiterjedése időben és a maga absztrakciójában merőben különbözni látszik az egyszeri képpé vagy plasztikus művé szervezett vizuális információtól, de még a többi időbeli műfajhoz (performansz vagy videoművészet stb.) képest is erőteljes a vizualitás szinte teljes kivonásának hatása. A hanginstallációk gyakran meghatározó eleme a külső helyszínen készült, többnyire a kész műben már modifikált formában hallható felvétel (field recordings), valamint a szonifikáció - a nem hangzó jelek (kép, adat és ezek mátrixai) - meghangosítása. A felvett és újrajátszott zajokkal, környezeti hangokkal vagy a szonifikáció során a generált hangokkal, hangrétegekkel újra vagy először szembesülünk azáltal, hogy a művészek beemelik őket a kiállítótérbe. A hangfelvételi eljárások mára már lehetővé teszik olyan hangok előállítását és reprodukálását, melyeket egyébként nem érzékelnénk; vagy azért, mert nem mindennapos hangkörnyezetünk részei, vagy, mert az emberi fül számára erősítés nélkül nem hallhatóak.” Forrás: <http://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok1.php?mid=561c352652df9>

¹⁹ <http://www.modemart.hu/kiallitas/varnai-gyula-rewind/>

nagyon fontos számomra. A másik tényező, hogy tulajdonképpen alternatív valóságokat tudunk alkotni. Ez is nagyon fontos számomra, főleg, amióta a kvantumfizikában és a csillagászatban olyan felfedezések történnek, hogy csak kapkodjuk a fejünket, milyen világban is élünk. Egy ideje foglalkozom azzal, hogy a világ kvantumfizikai leírása milyen érdekes asszociációkat ébreszt a szabad improvizáció működése kapcsán. Nem feltétlenül egy esztétikai elméletről van szó, de ha úgy tetszik, egy esztétika-pótlék, annak a funkciója lehet, ha ilyen módon próbáljuk megérteni a zene működését, és ez is tulajdonképpen az avantgárdból jön. Nem is tudom, hogy maga az avantgárd mint kifejezés fontos-e, sokkal inkább a mögötte rejlő – feyerabendi értelemben vett – episztemológiai anarchizmus a fontos, ami egyfajta nyitottságot, humanizmust és szabadságot jelent a *kötöttségben*, mert hát tudjuk, hogy a szabad improvizáció is kötött, mivel egyáltalán nem mindegy, mikor mi szólal meg. Amikor egy adott tér-időben zajlik a koncert, akkor ott csak egy lehetőséget játszatsz ki, mert ilyen a tér-idő szerkezete. Nem tudsz ezer dolgot megindítani, viszont e mögött az egy döntés mögött, a döntések ezrei jelenhetnek meg - ez adja az egyik élvezeti faktorát ennek a zenének, hogy mennyi minden nem valósult meg, ami megvalósulhatott volna, és ez odáig vezet, hogy újraépítjük a zenei nyelvet az alapoktól kezdve.²⁰ Tehát nem a zenei hagyományból akarunk kiszakadni, csak a hagyomány előtti stádiumokat keressük, mert úgy véljük, a nyugati zenei hagyomány nem feltétlenül tett jót a zenei elemeknek, és újra visszamegyünk a kezdetekhez, amikor még a gesztuális művészetek egyszerre jelentek meg rituális közegben a törzsi és szociális ünnepekkor. Olyan előadások, zenei művek, ha tetszik koncertek születtek akkor, amelyek során a katarzist az előadó és a közönség egyszerre tudta megélni, és igazából a „jó” szabad improvizációs zene pontosan ugyanerre erre képes: a katarzist a közönség és az előadó egyszerre tudja megélni. Tavaly áprilisban a koncertünk előtt John Russell gitárossal (aki a már elhunyt Derek Bailey mellett az angol improvizatív zene egyik meghatározó alakja) beszélgettünk erről, ő emlegette a katarzisz élményét akkor. És ez tulajdonképpen a legnagyobb költészet, vagy ez a legnagyobb költői erő, ami ebben van. Mindezek elképesztő konnotációkat mutatnak a kvantumfizika különböző elveivel, tehát az a fajta intuíció, amit így felszabadítasz, az, amit megpróbálsz felszabadítani, olyan furcsa tudatállapotokat is jeleznek a koncert alatt, amik egyfajta médiummá tesznek inkább, legalábbis létrehozzák azt a lehetséges valóságot, amelyben általad szólalnak meg a hangok, és nem te vagy a direkt befogadó, hanem amikor történik egy hangesemény, akkor azt hagyod, hogy minél jobban történjen, semmint azt teljesen

²⁰ „Tim Hodgkinson azt írta, hogy »az improvizált zene azért ragadja meg az embert, mert a meg nem ragadott lehetőségek ezreinek élénk jelenléte sugárzik át rajta.«.” (John BUTCHER, 15 egyszerű állítás a szabadimprovizációs zenéről – magyarázatokkal és ellentmondásokkal. *15 Simple Statements on Free Improvisation - with Illustrations and Contradictions*, Magyar Műhely 1998. tél/1999. tavasz, XXXVII. évf., 108–109. sz., 105–106. Online: <https://ahadmaster.blogspot.com/2011/03/john-butcher-on-free-improvisation-john.html>)

direkt módon folyamatosan kiprovokálod (miközben vannak olyan szituációk is természetesen).

És miért nincs helyük a tonális harmóniáknak ezekben a hangfolyamatokban? Vajon ez a tabu inkább a kvantumfizikai, vagy inkább a gesztuális, törzsi asszociációk miatt alakult így?

Azért nem használjuk, mert nem kell bele, nem ad hozzá, hanem elvesz. A tonális zene nem szent tehén, nem kell, amikor nem illik oda. De nem tabu. Van egy duónk Kenderesi Gabival, amelybe bejön egy csomó tonális szekvencia, pedig az is teljesen improvizált zene, és ez azért van, mert a Gabi is ismeri azt a közeget, amit én is jól ismerek, amikor elkezdtem ezzel foglalkozni, tehát ezt a Henry Cow, Chris Cutler, Fred Frith-féle világot, és ismeri, ahogy ők dolgoztak, tehát nem idegen számára, ha beleteszünk valami olyasmit, ami egy nem létező törzsnek a zenéje lehetne, vagy olyan folkzenére emlékeztető anyag, ami nem létezik, tehát nem egy népdalnak a megisméltése, amiből rájössz, hogy ez melyik, hanem egy arra utaló, absztraktabb dolog, ami úgy tűnik, mintha az lenne, de egészen más, miközben meg teljesen zöreijzenei az egész. És ez azért van, mert egy kimondatlan zenei konszenzus van közöttünk.

Van egy közös referencialitásotok. De mi van a hallgatóval?

Neki nincs, jó esetben ezt élvezi, főleg, ha egyszerre jelenik meg a katarzis.

Ez mit jelent?

Ha azt érzed, hogy az egész jól működik, és egy ponton szintet lépett, addig ismeretlen területekre jutott el az élőzenei produktum, illetve esemény. Ennek az átélése.

Hadd kérdezzem ezt konkrétan. Zenepszichológiai sémák közül legalább hármat meg szoktak különböztetni. Az egyik egy emocionális azonosulás a hangfolyammal, a másik, egy szemantikai, egy formalista beállítódás, amikor próbálok lekövetni a játékosok közötti kapcsolatokat, vagy a hangfolyamok közötti interakciókat, és van egy harmadik, ami kifejezetten narratív, amely során gyakorlatilag a zenei esemény csak beindítja az én elvont asszociációm. Ebből a szempontból úgy tűnik, a tonális zene mégiscsak a kellemes érzetek mentén fogalmazza meg az összefüggéseit. Azért tudom megállapítani, hogy egy zenemű jó, vagy katartikus, mert megfelelően van adagolva egy crescendo, vagy jókor és tökéletesen egyszerre lépnek be a vonósok, vagy az üstdobok, tehát az egésznek van egy tág értelemben vett geometriája, öröm-elve, erotizmusa. A zajok esetében az ember elsőként na-

gyon könnyen a narratív összefüggések felé fordul, mert a hangfolyamatokat nem tudja a tonális eszköztárral lekövetni, emocionálisan nem akar azonosulni a disszonanciákkal, mert azoknak van egy kulturális beágyazottsága, hogy a disszonancia dramaturgiailag valami negatívumhoz köthető (a tömegkultúra erre kondicionál), s talán ezért nyitottak a kísérleti zeneszerzők is a kozmikus, spirituális asszociációkra okot adó címekre, hogy legalább az ember fantáziája valamilyen irányba kapaszkodhasson. Te ezt hogy látod, mi az a beállítódás, amit Te tanácsolnál? Eljőnnél Nyíregyházára a lapszámbemutatóra, ott ülne veled szemben ötven ember, akik most fognak életükben először ilyen zenét hallani. Mit mondanál nekik? Amit Cage, hogy amikor igazán elkezdünk zenét hallgatni, már nem gondolkodunk semmin?

Azt gondolom, hogy a zörejeket és a disszonanciákat is lehet úgy összerakni, hogy azokból másfajta harmóniák jöjjenek össze, tehát közben azt éled meg, hogy igazából egy magasabb, vagy összetettebb szintje van a harmóniáknak, mint a tonális zenében. Nem csak annyi harmónia és annyi viszonylat van, hanem egészen más harmóniák is vannak a hangok között. Nyilvánvalóan a harmóniának itt már teljesen más szintjéről, értelmezéséről van szó. A két harmónia-fogalom teljesen más. A harmónia itt olyan jellegű akciók, hangformák, gesztusok, és narratívumok kombinációja, amely azt segíti elő, hogy kedved legyen önmagadról gondolkodni, és megélni a pillanatot. Tehát egyfajta pszichedelikus drogként hat. Kapsz egy impulzust, amely által magadban is föl tudsz használni új élményeket. Ha mindig a hagyományos zenének a sokszor összerakott elemeit rakják újra és újra össze, és csak azt hallgatod, az egy idő után vagy unalmassá válik, vagy elég rossz hatással lesz az életedre, mert nem tudsz másban létezni, csak abban. És ugye az állandóságnak ez a fajta fönntartása nem jó. Mert nem életszerű.

Azt mondd, hogy azok a hangok, amelyeket Ti az improvizáció során létrehoztok, azok ugyanúgy kötődnek a zenetörténethez, tehát túlmutatnak önmagukon valamilye jelentés felé, még merészebben fogalmazva: van valamiféle metafizikai referencialitásuk? Ha érzelmi azonosulás alkalmasnak gondolod az általad keltett hangokat, akkor ezzel azt mondd, hogy a hangjaid antropomorf képződmények? Vagy pedig az egész azonosulási, hallgatási mód ennél sokkal absztraktabb?

Mindkettő igaz talán. Épp a saját tapasztalataim során egyre több paradoxonnal szembesülök. Nem tudom ezeket feloldani, de ezek a kvantumfizikából is nagyon ismerős ügyek (elég, ha csak a kvantumfizikai összefonódásra gondolunk, ami a radikális, abszolút intuitív intencionalitás szabadzenei metaforája). Emocionálisan is azonosulsz. A művészetben ez nagyon fontos, nem lehet csak intellektuálisan azonosulni, valamiképpen az embernek az egészéhez kell, hogy szóljon ez a dolog.

Azért firtatom, mert a Cage-től azt tanultuk, hogy a hangok bizonyos értelemben fontosabbak, mint az érzelmek. Tehát az ő bizonyos korszakában szerzett zenéi sokkal inkább a természettel való azonosulásra tréningeznek. A véletlen műveletekkel komponált zene „rendeltetésszerű” hallgatása inkább közelít egy zen-buddhista meditációhoz, mintsem egy olyan nyugati zenehallgatói modellhez, amikor önmagamat keresem a műben, a hallgató vagy előadó affektusait, valami nagy összefüggésrendszert. Ehelyett sokkal célszerűbbnek tűnik az a beállítódás, amire Cage emlékeztetett, ti. a hangnak vannak bizonyos tulajdonságai, és a zenehallgatás voltaképp ezen attribútumoknak (hangmagasság, hangszín, hangerő, időtartam) az érzékelése. Minél sikeresebben fókuszálok ezekre a sajátosságokra, annál inkább azt hallgatom, ami elhangzik, nem pedig a saját képzeletemmel befalazott fülemet élem újra. És számomra, mint hallgató a legnagyobb kérdés az, hogy a szabadimprovizációs zenében mit lehet kezdeni ezzel a tudással? A szabadságotokba belefér-e, hogy most a nyugati modell szerint hagyom, hogy a közönség olyan impulzusokat kapjon, ami nem antropomorf, vagy pedig következetesen maradok az antropomorf zenei formák mellett?

Ez dramaturgia kérdése. Mindkettő belefér. Nagyon sok függ attól, hogy kivel játszol, hányan. Van egy nagyon jó manifesztum szövege ezzel kapcsolatban a John Butchernek még 1998-ból.²¹ Ez a fajta zenei működés, amit én csinálok, eléggé leválí a hagyományos zenei nyelvről és nem is feltétlenül kell összekapcsolni a kétőt, és igazából egyáltalán nincs probléma azzal, ha új művészeti ágak születnek, mint ahogy születnek folyamatosan, akár a vizuális művészeteken belül is számos művészeti ág van és születik. Akkor a hangművészetben belül miért csak a zene van? Nem csak zeneművészet van, mert létezik pl. hanginstalláció-művészet, amelynek még mindig születőben van az átfogó esztétikája. Más kérdés, hogy szükség van-e rá valójában, vagy sem.

Ez elsősorban nem a hangművész, hanem a kurátor problémája, nem?

Igen.

Szükség van a művészetelmélet jóváhagyására, a művészetvilág²² „háttérembereire”, akik megszervezik, eladják, elemzik, és előkészítik a művészettörténeti kanonizációra az új kifejezési formákat, műalkotásokat.

²¹ John BUTCHER, *i. m.*

Pontosan, de azt gondolom, hogy attól még, mert nincs ennek a művészeti ágnek esztétikája, még nem jelenti azt, hogy nem új művészeti ágról van szó.²³ Az, hogy a hanginstalláció művészet, azt is jelenti, hogy nem feltétlenül kell zenei múlttal, előképzettséggel rendelkezned ahhoz, hogy releváns hangalapú, a hangot tárgyául választó, vagy azt tematizáló műveket alkoss. És ez teljesen rendben van. Sőt, néhány éve Berlinben volt egy hangművészeti filmfesztivál, ahol olyan hangműveket mutattak be, ahol a film nem kiemelt vizuális médiumként szerepelt, hanem ahol a mozgókép volt a hangmű „hordozója”.

Csak a művészetvilágban az egy fontos intézményrendszer, hogy a műveknek van egyfajta kritikája. A műnek ilyen értelemben van egy összevethetősége. Kijelenthetem azt, hogy ez egy fércmű, ez pedig egy zseniális alkotás. És ez azért különösen érdekes, mert azon a kiállításon, ami a Múcsarnokban volt, majdnem egymás mellé volt helyezve egy füttyülő teafőző és egy hatalmas monstrum, ami pedig az épület rezgéseit követte le. Artefaktuálisan óriási különbség van a két hangesemény között, mondhatni teljesen összemérhetetlenek egymással. Ha a konceptualitás felől nézzük, talán azonos értékűek, mert mindkettőről írhatunk egy-egy tíz oldalas elemzést, de az artefaktualitás, a megmunkáltság tekintetében hatalmas különbség van. Ez az, amit elsőként kellene tisztázni, hogy itt milyen átjárhatóság van. És én azt láttam, hogy az avantgárd esetében a legtöbb vita azon csúszik el, hogy az esztétikai értéket és a művészi értéket nem választják külön. Az egyik kritikus a művészi értékekre hivatkozva vet el egy alkotást, a vele szemben vitázó másik pedig esztétikai értékre helyezi a hangsúlyt, miközben ez a két értéktételezés csak nagyon ritkán van szinkronban. Tehát a 20. századtól kezdve ez a kettő nem feltétlenül jár együtt, éppen ezért veszélyes az, amikor sound artról beszélsz, vagy hanginstalláció-művészetről beszélsz, mert még mindig a művészetvilágnak a intézményrendszerét vonod be a diskurzusba. Ezzel a művészetvilág, az akadémia előbb-utóbb kolonizálja az újonnan felfedezett területeket, s ezzel megszűnik az eredetileg „senkiföldjeként” megélt élmény. Mintha a civil élet és a művészetvilág intézményrendszere között nem volna harmadik opció. Néha abban sem vagyok

²² A művészetvilág kifejezéssel az analitikus művészetfilozófiai vitákra utalok, melyek főként a képzőművészeti alkotások legitimációjáról, illetve azok hatalmi aspektusairól szóltak. Lásd Arthur C. Danto magyarul is megjelent írásait, valamint George Dickie írásait (Dickie intézményi elméletéhez lásd: KŐMŰVES Sándor, *A művészet intézményi elmélete. Műontológiai vizsgálódás*, Nagyerdei Almanach Könyvek, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013.) A műalkotások ontológiai vitái továbbra is zajlanak, sőt, a kiállítótérek szintjéről tovább eszkalálódtak. A Fidelio 2018-ban számolt be Robert Cenedella nagy port kavaráó művészeti projektjéről, amelyben a művész pert indított az öt legnagyobb New York-i múzeum ellen, amiért nem állítják ki az alkotásait. Forrás: <https://fidelio.hu/plusz/bepereelte-a-muzeumokat-mert-nem-allitottak-ki-a-muveit-205.html>

²³ Egyszerű esztétika valóban nincs, de számos kísérlet olvasható már magyarul is, pl. Torben Sangild *A zaj esztétikája* című szövege Sós Dóra fordításában a Spanyolnátha Művészeti Folyóiratban. Forrás: <http://www.spanyolnatha.hu/archivum/2013-1/47/hangkoteszet/a-zaj-esztetikaja/3259/>

*biztos, hogy ennek a harmadik lehetőségnek akar bárki is külön intézményrendszert biztosítani. Vagy művészet, vagy nem, és harmadik lehetőség nincsen, miközben, ha máshonnan nem is, de Jozef Cseres könyvéből tudhatjuk, hogy rengeteg pionír tevékenykedik szerte a világon, akik zenei szimulákrumokat hoznak létre.*²⁴

Furcsa dolgok ezek. Térjünk vissza az AMM nevű zenekarhoz. Amikor '96-ban megtudtuk hívni őket, a Zenetudományi Intézetből egy barátom eljött a koncertre, és a végén azt mondta, ő csak azt nem érti, hogy ennek a koncertnek volt eleje, közepe és vége, és olyan volt, mint egy mű. Azt hitte, sokkal fragmentáltabb lesz az egész, tehát valami szuper dekonstrukciót fog hallani, ami semmi metafizikát nem hagy már meg, ehhez képest egy csodálatos koncertélménye volt, ami a hagyományos mű jellemzőivel volt tele. Lehet, hogy a mechanizmusok ugyanazok, csak a patronok mások, amiket ellősz ebben a folyamatban. Akik kritizálják a nyugati zenetörténet létjogosultságát, azt mondják, nem Bach műveivel van a baj, hanem azzal, hogy rögzültek az előadási és a befogadási technikák.

Számomra az egész noise-szcénának az egyik legizgalmasabb hozadéka, hogy pontosan arra hívja fel a figyelmet, amit a Jacques-Attali²⁵ explicitté tesz A zaj: a zene politikai gazdaságtana című könyvében, és ami nem más, mint a zeneipar szerepe a zenei érzékelésünkben. Szomorú, hogy ennek a könyvnek sincs még magyar fordítása...

Sajnos nem tudtuk folytatni a Szünetjel Könyvek sorozatot.

Sajnos, mert ez is teljesen más megvilágításba helyezi ennek az avantgárd mozgalomnak a helyiértékét. Ahogy én olvastam pl. ezt a történetet, arról van szó, hogy a zeneipar tulajdonképpen kisajátított zeneszerzési technikákat, mivel már a hangszerek maguk egyfajta sínre teszik a zeneszerzőt azáltal, hogy milyen hangfolyamokban gondolkodjon, s a hangszergyártók monopolhelyzetbe kerülnek, így gyakorlatilag a szabad improvizáció a zeneiparral való szembe helyezkedés, tehát mindazzal, ami intézményesített, és pont ezért érdekes, hogy a kísérleti zenében megjelennek olyan hangszerek, amelyeket saját maguk készítenek a zenészek, vagy amit említettél, vagy már meglévő hangokat konstruálnak tovább. Van egy tág értelemben vett agitációs jelentősége, de nem konkrét politikai.

²⁵ Jacques ATTALI, *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985. A zene és a politikai ellenállás kérdésköréhez lásd még: Robin Ballinger *Utópia blues – Az ellenállás hangjai* című írását, amely Albert Mária fordításában jelent meg a Helikon 2008/4-es számában. Online: http://inaplo.hu/helikon/017-Robin_Ballinger-Az_ellenallas_hangjai.pdf

Inkább egyfajta szociális modellt próbál adni. A közönség-előadó kapcsolatát tekintve mindenképp, de a zenészek egymás közötti kapcsolatára is, akik együtt játszanak. Másrészt pedig ez a zenei aktivitás képes felszámolni a különböző zenei háttérből eredő különbségeket is.

Ami miatt különösen nehéz ezeket a műfajokat népszerűsíteni, az a történelmi hasznosság problémája, amely akárcsak a kulturális hidegháború esetében is mást jelentett, mint manapság. Az a híres formula, miszerint „nincs ártatlan hang”, azt jelenti, hogy a nyugati zene történetének fontos alkotásai, mindig az adott kor intézményrendszereibe integrálódnak, újabban különösen a feminista zenekritika hegyezi erre a sajátosságra a figyelmét, hogy nem csak az operák, de akár a klasszikus zenei idiómák is visszatükröznek patriarchális rendszerekre jellemző struktúrákat, amiknek a pusztán hallgatása is egyfajta integratív funkciót tölt be. Namármost az a fajta zene, amiről mi beszélünk, ez voltaképp csakis abba a közegbe, vagyis tér-idő kontinuumba integrál, amelyben, akik, akkor és ott jelen vannak, slussz-passz. A zajzene, vagy szabadimprovizációs zene hallgatása során általában elhagyjuk ezt a konvencionális, polgári környezetet, amelyben élünk, mivel ebben a jelenlétkben már nem ilyen téteken zajlik a játszma. Ezért írja le a marxista esztétika ezt az esztétikai tudatot pusztán formalizmusként. Bár, amikor olvastam az egyik prózaversedet²⁶, azért kicsit fennakadtam az alábbi mondatokon: „kivonulás a történelemből, kihátrálás a művészettörténetből, visszatérés az atavisztikus, rituális, a helyzetnek mindig megfelelően alkotó aktivitás korába, a posztindusztrializmus technológiai tudásával, de környezettudatosan” - itt mégis megjelenik egyfajta értékrendszer. Amíg ez nem jelenik meg, addig nincs referencialitása a polgári világban ennek a recepció-esztétikának, de itt elkezdnek hozzátapadni olyan dolgok, amiknek már van. Ez mennyire mondható tipikusnak az általad ismert zenészek körében? Környezettudatosság, veganság stb.?

Ismerek valakit, akinél ez biztosan nem esetleges, Michael Prime-nak hívják, egy angol elektroakusztikus zeneszerző, improvizátor, aki vegán, és növényeken játszik, vagyis a növényeknek a bioelektronikai folyamatait alakítja át hanggá valós időben.

És aztán megeszi őket?

Nem, azokon játszik. A '90-es években még a Morphogenesis nevű zenekarban zenélt, akárcsak Adam Bohman, aki pedig egyszerű, vagy mások számára már

²⁶ Vö.: SÓRÉS Zsolt: *A metazenesz munkája: csendfoglalás*. Irodalmi Szemle, 2015. LVIII. évf. 9. sz. 11. Online: <http://irodalmiszemle.sk/2015/09/sres-zsolt-a-metazenesz-munkaja-csendfoglalas-proza-vers/>

értéktelen tárgyakból, hulladékokból „összegyűjtött” hangszereket, hangforrásokat használ, és csak akusztikusan. Egy nagyobb asztalra kipakol mindenféle fémdarabkákat, széttört hegedűt stb. Elképesztő. Edwin Prévost írja valahol, hogy a gyermeki játék áttemelése a felnőttkori játékba mennyire fontos, hogy pszichológiai értelemben ne történjen sérülés a felnőttkorba való átmenetkor, hanem megmaradjon a gyermek bennünk, és át tudjuk élni a játéknak az azt örömét, ami abból fakad, hogy teljes mértékben azonosulsz azzal a valósággal, amikor abban benne vagy. Ez a játékvalóság egy meditációs technika, ha úgy tetszik, ha fel tudod adni mindazt, ami kívülről stresszként ér, és stresszmentes övezetet teremtessz, akkor az rekreációs hatású. Megjegyzem, nem minden zenész készíti vagy „talál” magának hangszereket. Ott van pl. John Butcher, aki szaxofonon játszik, és szinte semmi más, használ esetleg néhány pedált, de nincs semmiféle elvárásolása a hangszerének, hanem hagyományos úton valósítja meg a nem hagyományos játékokat. Az AMM zenészei is hagyományos hangszereken játszanak. Ahogy én dolgozom, az arról szól, hogyan és mennyire lehet a brácsából származó hangok terét felszabadítani, kiterjeszteni a játékmódot, mit lehet még az egészből még kinyerni a perforációk, preparációk és más technikák segítségével.

Tényleg, a hangszereidről még nem is beszéltünk!

Van egy brácsa-hegedűm. 5 húros. Van egy magasabb „E” húr a végén, de az is mélyebb, mint a normál hegedűé, bár annyiban más, hogy a hangszer nyaka vastagabb, mint normál brácsáé, szinte közelít a csellóéhoz, és közelebb vannak a hurok, és emiatt nagyon másképp kell rajta játszani. Nagyon szeretem. Amit nagyon rövid ideje használok - tegnap volt a második koncertem vele - az egy ðàn bàu nevű vietnámi tradicionális monochord citera, ezt ajándékba kaptam valakitől, aki Vietnámból hozta és megkeresett... Egy barátnőmről van szó, aki beleszeretett a hangszerbe, és mondta, hogy odaadná, mert ő most nem tudja évekig használni, mivel terhes lett, és tudja, hogy kísérleti zenészek számára ez egy érdekes hangszer, és teljesen igaza volt, mert ettől kezdve a legtöbb koncertemen ott lesz. Az effektek pedig: egy káoszpad, egy gitár multieffekt, használok egy elektromos mágneses mező detektort is, illetve, ami még nálam szokott lenni, egy kis Domino Synth nevű eszköz, amit Christian Skjødt dán experimentális zenész és hanginstallációművész épített nekem, egy kis digitális mellotron, orgona, oszcillátorok, meg preparátumok. Azok már évtizedek óta velem vannak. Az ember kiválasztja őket, és onnantól teljesen más létmódjuk lesz. Perszonalizálódnak. Egy kis reszelődarab, az azért jó, mert csak az tudja azt a hangzást előhozni. Volt egy kedvenc villám, amit véletlenül elhagytam. Még nem tudtam pótolni másik villával. Tényleg hihetetlen dolgok ezek, hogy miközben áruvá válik a művészet, te pedig behozod a szemetet az asztalodra, meg a koncertterembe, és ha elveszted, sose találsz még egy ugyanolyat, s ekkor felbecsülhetetlen értéket vesztesz, miközben senki másnak nem értékes.