

# Körbeírt népzene

Kiss Ferenc: Vándorjelek. Írások a népzeneről

Budapest, 2013, Etnofon Kiadó

Kiss Ferenc *Vándorjelek* című esszékötete jó-részt korábban a *folkMAGazin*ban már publikált írásainak gyűjteménye. Ezen írások mellett ugyanakkor a kötetben megjelennek egyéb rövid szövegei is: lemezajánlók, köszöntések, turnénapló, vásári élménybeszámoló, fényképek, illetve kiállítások kísérőszövegei, továbbá a szövegekhez valamilyen szempontból kapcsolódó fotók is. A látszólag eklektikus kötet ugyanakkor olyan organikus, egyszerre olykor széttartó, ám mégis koherens korpuszá érik a szerkesztés során, amelyben bár minden darab a másiktól eredetileg eltérő létállapotú, funkciójú, célú, terjedelmű és stílusú, mégis valamilyen módon egy irányba mutat. Hogy mi ez a közös irány? Mitől válik mégis egységessé a kötet? A megszólaló hang összetett líraiságától, személyességétől, az odafordulás gesztusától, a beszéd tárgyára vonatkoztatott alázattól, illetve a nyílt, vállalt, tisztaszemű, ugyanakkor őszinte és jószándékú kritikaiságtól, s mindezek pulzáló összetettségétől.

Kiss Ferenc bármiről ír, minden esetben önnön szubjektumán keresztül értelmezi írása tárgyát, legyen szó bár zenéről, hagyományról, alkotói folyamatról, barátokról stb. Minden egyes szöveg éppen ezért önnön tárgyán túlmutatva arra a szemlélődő, beszélői nézőpontra is rámutat, amelynek legfontosabb mozzanata talán a befogadás szabadsága. Ez a szabadság az őszinte odafordulás szabadsága, amely csak keveseknek adatik meg. Éppen emiatt döbben rá az olvasás során aztán minduntalan az olvasó, hogy bizony ezekben az írásokban minden szónak tétje van. Az egyes darabok öndefiníáló aktusokká válnak, bizonyos beavatási rítus különböző állomásainak dokumentumaivá, vagyis a kereső ember útjáról készült pillanatképekké.

Ezt az útmetaforát mélyítik el a kötet fejezetcímei is, amelyek egyszerre utalnak a vándorlásra, illetve jelölik ki ennek a vándorlásnak, keresésnek a kulturális közegét, mintegy folytatva a kötet cím szemantikai játékát: „Dűlőutakon és országutakon”, „Ösvények és sebesfordulók”. Az itt olvasható első két fejezetcím egyértelműen a népzénet magába foglaló vidék ikonikus képét idézi meg az olvasás során. A fejezetcímek, mintegy összeolvasva az utolsó, „Találkozásaim” címmel, aktív, cselekvő aktus rögzített pillanataivá válnak, annak a személyes találkozásnak, tapasztalatnak, kapcsolatnak a megőrzött pillanatává, amely oly jellemző sajátja a táncházmozgalom hagyományához fűződő viszonyára. Ez a találkozás nem csupán a gyűjtés valós pillanatát jelenti, hanem azt az odafordulást is, amely a hagyományos kultúra felfedezését, a vele való kapcsolat kiteljesedését jelenti. E találkozások, sebesfordulók lesznek aztán annak a bizonyos beavatási szertartásnak a rituális állomásai.

Éppen ezért olvashatók a kötet darabjai ars poeticaként, még akkor is, ha a szövegek rendszerint nem kifejezetten ezzel a céllal íródtak. A szövegekben olvasható beszédmód ugyanis, mint ahogyan azt látni fogjuk, metatextuális szinten felmutatja az egyén hagyományhoz fűződő dinamikus, folyton újraértett viszonyát. Hogy ezek a finoman kimunkált beszédmódot felmutató, gyakran metatextuálisan is értelmezhető írások miről szólnak? Éppen ennek a viszonynak a különböző szegmenseiről: az egyén és az őt körülvevő világ folyton változó kapcsolatáról. A hajdan virágkorát élő hagyományos kultúra utolsó órájáról, illetve a „globális kultúra” előtörő kihívásairól. Arról, hogy mind ezt egyénként, befogadóként, zenészként,

zeneszerzőként miként lehet úgy megérteni, hogy közben a világ apró szegmensei, illetve a különböző kulturális konstrukciók egyes darabjai saját helyükön mutassák meg magukat, reális értékeiket, illetve hogy az ezeket meghatározó, pozicionáló folyamatok láthatóvá váljanak a maguk természetességében. Ez a kvázi szelektáló (ugyanakkor csak kivételes esetben, és okkal értéknilyánító) szemléletmód olyan művészetesztétikai kérdéseket vet föl és válaszol meg, amelyek szükségszerűen függenek az egyén befogadói pozíciójától. Kiss Ferenc személyes értelmezői pozíciója ugyanakkor rendszerint önmagától eltávolított pozíció, egyszerre szubjektív, ugyanakkor tudományos is, s ily módon minden esetben legitimnek tűnik föl.

Kiss Ferenc zenei munkássága, mint ahogyan azt később pontosan látni fogjuk, elválaszthatatlan ezektől a szövegektől. Egyrészt mivel a szövegek maguk is olykor teljes egészében, olykor csupán érintőlegesen, de jellemzően a Kárpát-medence különböző népzeneiről, illetve az azokból készült világzenei feldolgozásokról szólnak valamilyen formában. Legyen az akár konkrét lemez-, illetve dalkritika, turnénapló vagy néprajzi gyűjtésről szóló leírás. Másrészt mivel a szerző Magyarország egyik legsikeresebb, legtöbbit próbált, a legkülönbözőbb műfajokban, formációkban otthonosan mozgó muzikusa, zeneszerzője. A *Kolinda* zenekar alapító tagja volt, később a *Vízöntő* zenekarban játszott és alkotott évtizedekig, létrehozta az *Etnofon Népzenei Kiadót*, jelenleg az *Etnofon Zenei Társulást* vezeti, hogy csak a legfontosabbakat említsük. Mindemellett zeneszerzőként filmes, színházi, táncszínházi munkái a műfaj legsikerültebb darabjai közé sorolhatók. Ilyen szakmai háttérrel joggal érezheti az olvasó, hogy a szerző akár népzeneiről, akár világzeneiről ír, mindenképpen olyan kivételes rálátás birtokában van, amely következtében megszólalása önnön személyességén keresztül is legitim, pontosan körülhatárolt és körülhatárolható dikcióvá válik.

A kötetben található szövegekre jellemző bizonyos anekdotikus stílus. Ennek talán

egyik legmarkánsabb megjelenése *A nagy suhanás* című turnénaplóban érhető tetten. A szöveg a *Kőfaragó* zenekar 1999-es amerikai turnéjának leírása. Az írás a *Vándorjelek* ben jelent meg először, korábban nem volt hozzáférhető az olvasók számára. Az alcím (*Napló Amerikából az otthoniaknak*) meghatározza a szöveg műfajiságát, amelyet az egyes részek, „fejezetek” címei mind megerősítenek azáltal, hogy egyszerű dátumként jelölik a turné napjait. Az egyes részek, rövid novellák, kronologikusan írják le a turné egyes állomásait, a fontosabb koncerteket, illetve az utazás és a pihenés eseményeit. A személyesség ezen a helyen már-már intim, néhol egészen profán pillanatokot is láttatni enged a zenekarról, az amerikai szervezőkről, illetve a nyugati zeneipar működési mechanikájáról. „Koncert egy elit étteremben. Közönségünk a helybéli felső-középosztály. Előkelőségek, élemedett feleségeikkel. Néhány asszony arcára kiül a jól ismert, mesterségesen telepített kéjvágy. Egy-két asszonyéra viszont a valódi. Profi muzsikusz ezeket azonnal meg tudja különböztetni. Az előbbieket sóvárgó pillantásainak nem szabad bedőlni, mert csak azért csinálják, hogy megalázzanak. Felhergelik a kalandvágyad, aztán gyomorbajos lehetető férjeikkel hazakocsikáznak biztonságos, riasztóval felszerelt villáikba. Az utóbbiak izgalmasabbak. Ők legalább őszinték, férjeik tudtával kurválkodnak. Elég válogatósak és az ágyban is jók rendszerint. Mindenkinek tudom ajánlani őket” (8).

A személyesség ezen foka meglepheti az olvasót, hiszen a kötetkezdő *Márta dalai* című darabban *A nagy suhanás* mind stílusában, mind pedig tárgyában szembemegy. Míg ott a szerző Sebestyén Márta *Kismet*, illetve a Deep Forest *Boheme* című, újonnan megjelent lemezét ismerteti, véleményezi, továbbá tisztába tesz szerzői jogi kérdéseket, addig *A nagy suhanás*ban a korábban már említett amerikai turné eseményeit meséli el szabad szerkesztésű, csupán a történetek linearitása által összefogott anekdotafüzéren keresztül. A logikusan végigvezetett, gondosan szerkesztett szakmai szöveget egy történetelvű, olykor bevallottan és önrefle-

xíven csapongó, asszociatív, minden szempontból kötetlen elbeszélés követi. A kötet következő darabja, a *Magyarsággép* ráadásul tudományos-értekező stílusával mintegy visszaautal a *Márta dalaira*.

Felmerül a kérdés, hogy mi tartja mégis össze a kötetet, mitől nem „lóg ki” a könyvből *A nagy suhanás* című darab. A válasz Kiss Ferenc sajátos írói pozíciójából érthető meg. Miközben a *Márta dalai* a lemezkritika műfajának minden stílu-selemét, formai kellékét, szerkesztési struktúráját felmutatja, mindvégig olyasfajta személyességgel (is) él, amely mintegy fellazítja a szöveg műfajiságából eredő kötöttségeket, és úgy tárja az olvasó elé a megszólalás pozícióját, hogy az a személyes megszólalás erejével telik meg. „[...] Elsőként neki [Sebestyén Márta] sikerült, és sikere révén akarva-akaratlanul egy jelenleg még nem átlátható hatásmechanizmust indított el. A magyar zenére irányult a világ figyelme, s hogy csak egy pillanatra-é vagy hosszabb időre, az már rajtunk is múlik. Márta biztosan nem sorol majd a hivatalos lelkendezők közé, így élve az üzenet lehetőségével, hadd írjam le: *Kedves Márta! Baromira bátor és nagyszerű nő vagy!* Minden elismerésem a tiéd!” (8 – kiem. M. Á.) Itt a hivatalos lemezkritika stílusa mintegy feloldódik a személyes megszólalás baráti gesztusában, amelyet a beszélt köznyelv látszólag stílusidegen szóalakjai körvonalaznak.

Ezt a feloldódást a szöveg többször meg is erősíti („Ha eddigi szócséplésemmel untattam volna bárkit is, akkor az mostantól kezdhet esetleg figyelni” (9), „Minden, amit leírtam, igaz. Aki nem hiszi, járjon utána!” – 11), biztosítva az olvasót, hogy a személyes megszólalás gesztusa tudatos döntés eredménye, amely ugyanakkor meg is erősíti a szerző kijelentéseinek érvényességét. Éppen azért teheti mindezt, mert a szerző személye, a zenész és zeneszerző Kiss Ferenc nem választható le az általa írt szöveg(ek)ről. Erre a tényre a szöveg(ek) is utal(nak) („az már rajtunk is múlik” – 8). Ez az összetett szerzői pozíció, megszólalás uralja a kötet egyes darabjait. Minden szöveg kicsit másképpen teremti meg ezt a stílus-formai

komplexitást, azonban mind ugyanabba az irányba mutatnak.

Ez a stílus összetettség ugyanakkor rendre megidézi a hagyományos mesemondás különböző frázisait, illetve legfőképpen azt a fajta szemléletmódot, amely minden általa elbeszélte eseményt, történetet, minden általa tárgyalt, értelmezett témát a személyesség jelenlétén keresztül mutat be. Vagyis mindezek értelmében a fentebb megmutatott beszélői pozíció, azaz Kiss Ferenc zeneszerző, muzsikás, zeneesztéta írástudó személyes-szakmai megszólalása mintegy a mesélői megszólalás hagyományos, egyszerre személyes és elidegenített szöveg-szerző elvek alapján egyetemessé váló beszélői pozíciójával egészül ki. Ez a fajta beszédmód azért lényeges a kötet szempontjából, mert éppen azt a Kárpát-medencei hagyományához fűződő összetett viszonyt mutatja metanyelvi szinten, amely az egyes szövegekből minduntalan kiolvasható, továbbá arra a hagyományra mutat rá, amely a szövegek középpontjába kerül.

Éppen ennek a beszélői pozíciónak a kötetbeli jelenlétéből következik, hogy *A nagy suhanás* című darab szervesen illeszkedik a többi szöveg eltérő dinamikájú, tematikájú, stílus megalkotottságú terébe. *A nagy suhanás* ugyanakkor az anekdotaformán mintegy túlmutatva rendre olyan hangot üt meg, amely egyszerre folytatja a *Márta dalai*, illetve megelőlegezi a következő darabok szakmai-kritikai jellegét: „Hajnali fél kettő. A templomi koncert kapcsán elmélkedem arról, hogy milyen jó lehetett Bachnak és a többieknek, akik szinte nap mint nap megélték, hogy művük betölti Isten házában minden zegzugát. Semmihez nem hasonlítható érzés ilyen akusztikában hallani a kórust, és orgonán játszani. Monumentális, mégis emberi, földi és mégis szentséges. Nem kell vallásosnak sem lenned ahhoz, hogy érezd: valami rendkívüli dolog történik veled. Sajnos a kortárs magyar zeneszerzés az egyházzentől is teljesen eltávolodott. A biztató jelek ellenére sem tudni, mennyi idő, amíg visszatalál” (19); „[...] Attól tartok, hogy rövidesen a jazz terén is el fogja veszi-

teni Amerika a hegemoniáját. Nincs igazi újítás náluk, mintha egy helyben topognának. Ugyanakkor rendkívül izgalmasak azok a zenék, amik itt, Kelet-Európában csendülnek fel az utóbbi években. Azokra az identitás-zenékre gondolok, amelyek a Kárpát-medencében élő etnikumok hagyományos népzenejéből építkeznek, s már rég túljutottak a kísérletezés stádiumán. Hogy csak a legjobbakat említsem tőlünk: Szabados György, Dresch Dudás Mihály, Lajkó vagy a Délalföldi Szaxofonegyüttes...” (22).

Az egyes részek struktúráját a turné eseményeinek linearitását fellazítva értelmező, esztétikai, olykor zenetörténeti, (zene)elméleti fejtegetések tagolják. Így a szöveg túllép az önmagáért való jópofáskodás, zenész-sztorizás szintjén, s olyan összefüggésekre mutat rá, amelyekben az olvasó megláthatja a zenészlét, a művészember furcsa, olykor ellentmondásos, s mára talán a művészi kánonokban a maga prototipikusságában kisé elhasználttá vált, olykor leegyszerűsített ikonikus tapasztalatát, azt a létállapotot, amelyben a művész egyszerre éli meg a művészi kifejezés misztériumát, önnön ars poeticájának állandó újraértelmezését és az alkotás, illetve az előadások közötti élet mindennapiságának egyszerűségét. A szöveg stílárís-tematikai sokszínűsége és az elbeszélés megalkotottsága olyan hiteles dikcióként olvasható, amely első kézből mutatja meg ezt az összetett életformát. Nem is akárhogyan! Kerül minden szentimentális értéknilyvánítást, megmenekül az oly gyakran át- és túlesztétizált művészimidzstól.

A már-már novellafüzérként olvasható szövegben ily módon egy lapra kerülhetnek az utazás gyötrelmei, a mindennapi élet fáradalmi, gyakorlati problémái, a WC-vel való viaskodás, politika, pénz Bach kórusműveivel, vallással, költészettel, kultúrtörténettel, gasztronómiával és még ki tudja, mi mindennel. Ami összetartja mindezt, az maga a személyes átélés. A személyes jelenlét. Ennek a jelenlétnek a materializálódott formája pedig a szövegek formai megalkotottsága.

Mindezek értelmezése azért is tűnik nélkülözhetetlennek a *Vándorjelek* olvasása köz-

ben, mivel nem tipikus esszékötetről beszélünk. Egyrésztől persze az is, hiszen a szerző rendre különböző problémákat vonultat fel és boncolgat az egyes darabokban, másrésztől viszont sosem veszi véresen komolyan sem az esszé mégoly illékony műfaji szabályait, sem pedig az egyes témák „szentségét”, s teszi mindezt úgy, hogy minden kijelentésének igenis tétje van. A kötet fülszövege mintegy megelőlegezi ezt a felmutatott, ugyanakkor egyúttal érvénytelenített műfajiságot: „Kiss Ferenc muzsikos ezeket az »elvonulásokat« rendszerint elmélkedéssel és írással töltötte. Így születtek meg az elmúlt két évtizedben ezek a többnyire *esszé-szerű üzenetek*” (Kiem.: M. Á.)

Ez a fajta kvázi műfajon kívüliség vállalt jellemzője a kötetnek, hiszen – egyebek mellett – már maga a cím, a *Vándorjelek* is erre utal. A szerző a kötet „előszavában”, a *Tájéolóban* maga bontja ki a kötet címének jelentését, s teszi érthetővé az írárok kánonban elfoglalt helyét és létpozícióját: „Nomád vándorlásaim hátrahagyott jelei ezek az írárok és a dalaim. Eső mossa, nap szárítja, szél porlasztja őket. Nem tudom, hogy az utánam jövő rokonaim tudják-e majd olvasni őket” (6) Ebben a színekdochéba hajló hasonlatban a szerző kitégítja a kötet értelmezési mezejét saját munkásságának egészére azáltal, hogy a kötet darabjait mintegy vándorjelekként definiálja, s emellett saját dala-it is bevonja az értelmezendő jelek körébe azzal, hogy azokat saját szövegeivel egyenműnek tételezi. Ily módon a szerző mintegy kitégítja a befogadás mezejét, az értelmezést oly módon irányítja, amelynek számolnia kell a szerző zenei pályafutásával. A szövegektől, a szövegekben megszólaló beszélőtől tehát elválaszthatatlanná válik a muzsikuszzeneszerző Kiss Ferenc autobiografikus identitása.

A *Márta dalaiban* korábban látott öndefiniáló aktus ezt a *Tájéolóban* megkezdett identifikációs, illetve kötettszervező gesztust mélyíti el a kötet szövegtestében. S a kötet egyebek mellett ennek a gesztusnak köszönhetően lesz koherens egész. Az egyes darabokban megszólaló kritikai hang annak el-

lenére, hogy olykor már-már irodalminak tűnik fel, éppen ezért minden esetben legitim hangként képes megszólalni.

A kötet alcíme („Írások a népzeneről”) meghatározza a kötet témáját, a népzene, ugyanakkor, mint ahogyan azt az olvasó látni fogja, nem kizárólag az lesz az egyes darabok tárgya. Az alcím mindezek ellenére nem mond ellent a kötetnek, hiszen minden írás valamilyen meghatározott viszonyban áll a népzenevel vagy azzal a közeggel, amely anno „megtermelte”, vagy éppen jelen pillanatban „használja” azt. A szövegek kiindulópontja a népzene olyan *a priori*nak tekintett kulturális háttér, amelyhez viszonyítva válik minden olyanná, amilyen, azzá, ami. A népzeneről való beszéd ugyanúgy ezt az *a priori* kulturális háttérrel veszi a megszólalás nullpontjának, mint ahogyan a világzeneről szóló részek is ahhoz viszonyítva válnak olvashatóvá, érthetővé. A zeneipar elüzetliesedésének s az ebből következő ízléstelenedésének a felismerése szintén ennek a hagyománynak az értékrendjéből táplálkozik (lásd a szerző erre vonatkozó (ön)ironikus kijelentését: „Majd jött az Etnofon megalapítása. Irénnek mondtam egyszer a '90-es évek elején, hogy »Belefáradtam már önmagam lejáratásába...«, majd Zakariás István hangmérnök-felataláló barátommal (Zaki) létrehoztuk a vállalkozást. Üzleti filozófiánk ma is: Ami már egy forint haszonnal kecsegtet, abba nem szabad belevágni” (159).

A kötet nem zenei tárgyú írásai olykor metonimikus kapcsolatban vannak a népzenevel mint azzal a kulturális rendszerrel, amely – a néptáncal együtt – közvetítette, érthetővé, elérhetővé tette a városi ember számára – többek között – azt a kiforrott értékrendet, világlátást, amelyet a hagyományos kultúra ismerete, jelenléte ad a táncházmozgalom, illetve az ahhoz valamilyen módon kapcsolódó csoportok számára. Ugyanakkor ezek az írások olykor ki is terjesztik a bemutatott s rendre a Kárpát-medence hagyományos kultúrájából merített témák, tárgyak értelmezési mezejét. Olyan, látszólag szokatlan viszonyrendszerbe helyezik az egyes kulturális formációkat, amely különböző,

jórészt európai, ritkábban ennél is tágabb kulturális térből származó struktúrákat mozgatnak meg, amelyek azután segítik az olvasót a pontosabb, élményközelibb értelmezésben. Ezek az összefüggések olykor genealógiai, olykor metonimikus, máskor asszociatív kapcsolatok, az azonban egészen bizonyos, minden esetben jól megfontolt szemantikai struktúrákról beszélhetünk.

Ily módon válik érthetővé a *Vásári anzix* című, Molnár Zoltán fotográfus Feketetón készült képei mellé írott darabban az a megszólítás, amelynek címzettje Federico Fellini: „Valahonnan tölcseres hegedű szől, cikornyás dallamára forog egy körhinta szünetlen. Az most a világ tengelye, itt van tehát a világ közepe is. A hajdani leányvásárok színterén. Szegény Fellini, te erről lemaradtál! Olyan cirkuszt láttam én még itt hetvenhatban, hogy megenne a sárga irigység, ha tudnád. Igazi kárpáti világszámot adott elő itt akkor egy vakmerő férfi a lányával” (154). Ezzel a kultúrák, hagyományok közötti párbeszéddel Kiss a tőle megszokott eleganciával lép át bizonyos határokat, s egyrészt rámutat e kultúrák különbségeire, ugyanakkor ezzel egy időben azok közös pontjaira, hasonlóságaira is. A körösfeketetői vásár olykor szürrealista, olykor expresszionista ábrázolása pillanatok alatt megtelik Fellini *Nyolc és fél* című filmjének posztmodern, absztrakt világával, s e találkozás bahtyini karneváli világ látomásában ölt testet. A különbségek hasonlósággá válnak, ugyanakkor a vásári valóság egyes darabjai, töredékei mind megtartják önnön identitásukat. A hagyomány hagyomány marad, Körösfeketető Körösfeketető, azonban a Fellini-film jelentésmezejének szövegbe való emelésével sokkal testközelibbé, árnyaltabbá válik ez a kifordult vásári világ az olvasó számára. Egy látszólag ellentétes íz teszi teljessé a leírást.

Ez a fajta jelentésképző, poétikai, szövegszerkesztő eljárás ugyanakkor korántsem idegen a kötet immanens struktúrájától. Ehhez hasonlót láthattunk a kötetben megszólaló beszélői hang összetettségében is. Itt is a látszólag össze nem illő elemek finom

összjátéka hozza létre azt a szövegvilágot, amelyben minden megtalálja önnön pontosan körülhatárolt helyét egy tágon megmutatott és a lehető legnagyobb nyitottsággal kezelt valóságértelmezésben.

A világzenei kérdésekkel foglalkozó darabok, mint például a *Használható és a hulladék*, vagy *A népzenei feldolgozásokról* című írások továbbviszik ezt a fajta tágan értelmezett kulturális horizontot. E szövegekben emellett mind a stilisztika szintjén, mind pedig az érvelés során a korábban bemutatott összetett beszélői technikával találkozhatunk. A világzene, illetve a róla való beszédmód ugyanakkor, hiszen maga a műfaj születése is kultúrák találkozásának köszönhető, szinte szomjazza azt a fajta nyitott kulturális keretet, odafordulást, amely jellemzi az esszékötet egészét.

Kiss ezekben az írásokban részben alapvető, általános műfajelméleti, műfaj történeti problémákat tárgyal meglehetősen jó felkészültséggel és kitűnő érveléssel, részben pedig röviden bemutat, értelmez egyes népzenei s gyakrabban világzenei felvételeket, előadokat. *A népzenei feldolgozásokról* című darabot beismerten vitaindító, kutatást előremozdító írásnak szánta a *folkMAGazin*ba.

Azért is izgalmas *A népzenei feldolgozásokról*, mert Kiss nem feledkezik el benne arról, hogy népzenei feldolgozásnak – bár manapság nyilván a közönség leginkább ezzel a változatával találkozunk – nem kizárólag „a hetvenes évek elején indult népzenei mozgalom és az abból sarjadó világzene” (67) fontosabb irányzatait tekinthetjük, hanem megemlékezik a feldolgozások korábbi hagyományairól is. Igaz, azokról csupán említésszerűen szól, ahhoz viszont éppen elég felidézni őket, hogy az olvasó tisztábban láthasson, miféle előzményei voltak a ma ismert világzenei. Honnan erednek a gyökerei, mely korábbi próbálkozások inspirálták azt, hová tudtak visszanyúlni a muzsikások a hetvenes évek elején.

Külön érdem, hogy a szerző nem csupán a hetvenes évekbeli világzenei együttesek történetében, zenéjük elemzésében látja vizsgálatának kiindulópontját, hanem olyan

társadalmi, politikai, kulturális problémákat is tisztáz, amelyek elvezethettek a műfaj kialakulásához, illetve segíthették azt. Ráadásként olyan zenekarokat is megemlít, amelyek valamilyen módon kötődtek ahhoz a szűk szubkultúrához, amely aktualizálta a népzene városi használatát, azonban mégsem tekinthetők jellemzően világzenei együtteseknek. Ilyen például a hazai Baksa Soós vezette *Kex* együttes vagy a külföldi *Beatles* vagy *Rolling Stones*. Ezeket a zenekarokat mind egészen másféle viszony fűzte a különböző népzeneihez, és nem is tekinthetők világzenei játszó zenekaroknak, ugyanakkor igen hasznos adalékokat nyújtanak ahhoz, hogy megértsük, milyen kulturális tendenciák, előképek, folyamatok vezettek Magyarországon a világzene mai formájának kialakulásához.

Kiss ebben az írásban magát a táncmuzikát is a népzenei feldolgozások, vagyis a világzene közé sorolja. Ez igen figyelemre méltó gondolat, és nem is túl általános a mai népzenei életben: „Ha már így alakult, hogy az autentikus népzene is a világzene rendjébe soroljuk, mindenképpen érdemes néhány olyan jelenségre utalnunk, melyek valóban rokoníthatók a világzene keletkezésének és változásának tipikus jegyeivel, melyek egyébként az eredeti népzene változásait is eredetileg jellemezték” (73). Itt a szerző olyan autentikus, a hagyományos kultúrában létező folyamatokat, végbemenő változásokat említ, amelyek rámutatnak, hogy a népzene organikus, folyton alakuló kulturális rendszer. E folyamatok ismerete, értelmezése lehet aztán kiindulópontja a revival népzenei vagy éppen a világzenei zenekarok tanulási, hangszerelési, komponálási gyakorlatának. És éppen emiatt a hasonló működési mechanizmus miatt sorolhatja Kiss az autentikus népzenei a világzenei műfajok közé: esztétikai nullpontjuk a magába olvasztás, a befogadás, az átmenélés gesztusa.

Míg *A népzenei feldolgozásokról* többnyire rendszerszerűen mutatja be a világzene műfajait, azok kialakulását, esztétikai igényeiket, vállalásaikat, olykor lehetséges folytatóságukra rámutatva, addig *A használható*

és a hulladék – már a címéből következően is – inkább a mai világzenei élet jószemű kritikájának tekinthető. Ugyanakkor ez a kritikai hang – ismerve a szerző zenei életútját – jórészt igen alaposan átgondolt, megokolt kritika, nem személyes szimpátián vagy a műfaj egyes alcsoportjainak szeretetén alapul.

Kiss Ferenc itt vázlatosan bár, de megrajzolja a magyar világzene társadalmi-üzletikulturális hátterét. Emellett egy világzenei dalverseny zsűritagjaként írt internetes hozzászólásaiból idéz, majd bemutatja az úgynevezett (egzisztenciálisan értett) profi zenekarok munkásságát. A tanulmányban vizsgált (világ)zenei réteg nagyjából lefedi a mai magyar világzenei együttesek világát, így jó kiindulópontot nyújt e műfaj általános tendenciáinak, érdemeinek, tévútjainak a feltérképezésére.

Ugyanakkor a szerző kritikái rendre nem tekinthetők rögzített, önmaguk kizárólagosságát hirdető írásoknak, áthatja őket a megszólalás összetett és őszinte személyessége. Egyszerre szakmai-tudományos és egyéni-baráti: „Felmerült bennem, hogy vajon miért kritizálok én olyan sűrűn a kitűnő képességű, tehetséges ifjú titánokat. Miért finnyáskodom, miért berzenkedem annyit eredményeik láttán-hallatán? [...] Nem tetszik a gög, nem tetszenek a sztáros allűrök, nem tetszik a forrás természetétől idegen modorosság. Nem jó, hogy nem hallgatják meg egymás játékát, lemezeit a fiatalok. Ha nem örülnek a másik sikerének. Nem tetszik a pénz szaga, a kenyérharc, a tájékozatlanság, a műveletlenség. Elborzaszt, hogyan keresik némelyek a média és a politika – egy szóval: hatalom – kegyeit. Riasztó az, ahogyan egyesek a népi kultúrát századokon keresztül átörökítő, megőrző és alakító szegény falusi emberekhez viszonyulnak. Az a nagyképűség és tiszteletlenség, amellyel elődeik életművét lebecsülik, azok behatóbb ismerete nélkül. Nem szeretem a műfajok erőltetett, mondvacsinált, dilettáns összehá-

zasítását. Ha a korszerű elektronikát és a digitális technikát igénytelenül, sablonosan használják. Szomorúsággal tölt el, ha azt tapasztalom, hogy az egykor a népköltészetből sarjadó szimbolikus-metaforikus látásmódjával is lázadó ellenkultúra hogyan válik mára szimpla, tartalmak-jelentések-üzenetek nélküli, üres artisztikumká” (90).

Mindebből kitűnik, hogy a szerző nem kizárólag a zenészek szakmai, technikai felkészültségében méri a mai magyar nép- és világzenei élet produktumainak, zenekarinak értékét. Az effajta értelmezői horizont magán viseli a hagyományos kultúra kapcsolatközpontú világlátását, illetve azt a termékeny alkotói magatartásformát, amely nagyban jellemezte a hetvenes évek alkotóinak világát. Mára sajnos, ahogyan a fentebbi sorokból is áttűnik, a korábbi alkotói nyitottság részben eltűnt, s helyébe olykor lelketlen zenecsínálás lépett. Mintha elmúltak volna azok az idők, amikor minden szónak, hangnak tétje volt. Ugyanakkor az írás korántsem tekinthető egy hajdanvolt alkotói közösség nekrológiájának, a szerző csupán lehetséges tévutakra hívja fel az olvasók figyelmét, s mindemellett felmutat új, produktív, sikeres irányokat is.

A *Vándorjelek* olyan kötet, amelyben a személyes megszólalás áthatja a szövegeket, s ily módon hozza közel az olvasóhoz azt a világot, amelyet hátrahagyott jeleiben rögzít. Ilyen jelek a kötetben szereplő, lehető legkülönbözőbb eredetű és témájú fotók is, amelyek mind Kiss Ferenc bolyongásainak relikviái, vándorjelei. Találkozások, multságok, munkák, elmélyült gondolkodások személyessé vált jelei, amelyek mind tovább írják a szövegek által felmutatottakat. A kötet általuk válik egésszé. A jelek összességét aztán csak olvasni kell: írásokat a népzeneről, kultúra(k)ról, emberi kapcsolatokról, világ forgásáról, Kiss Feri barangolásairól. Jó utat mindenkinek, érdemes elindulni. Kövessék a *Vándorjeleket!*

Móser Ádám