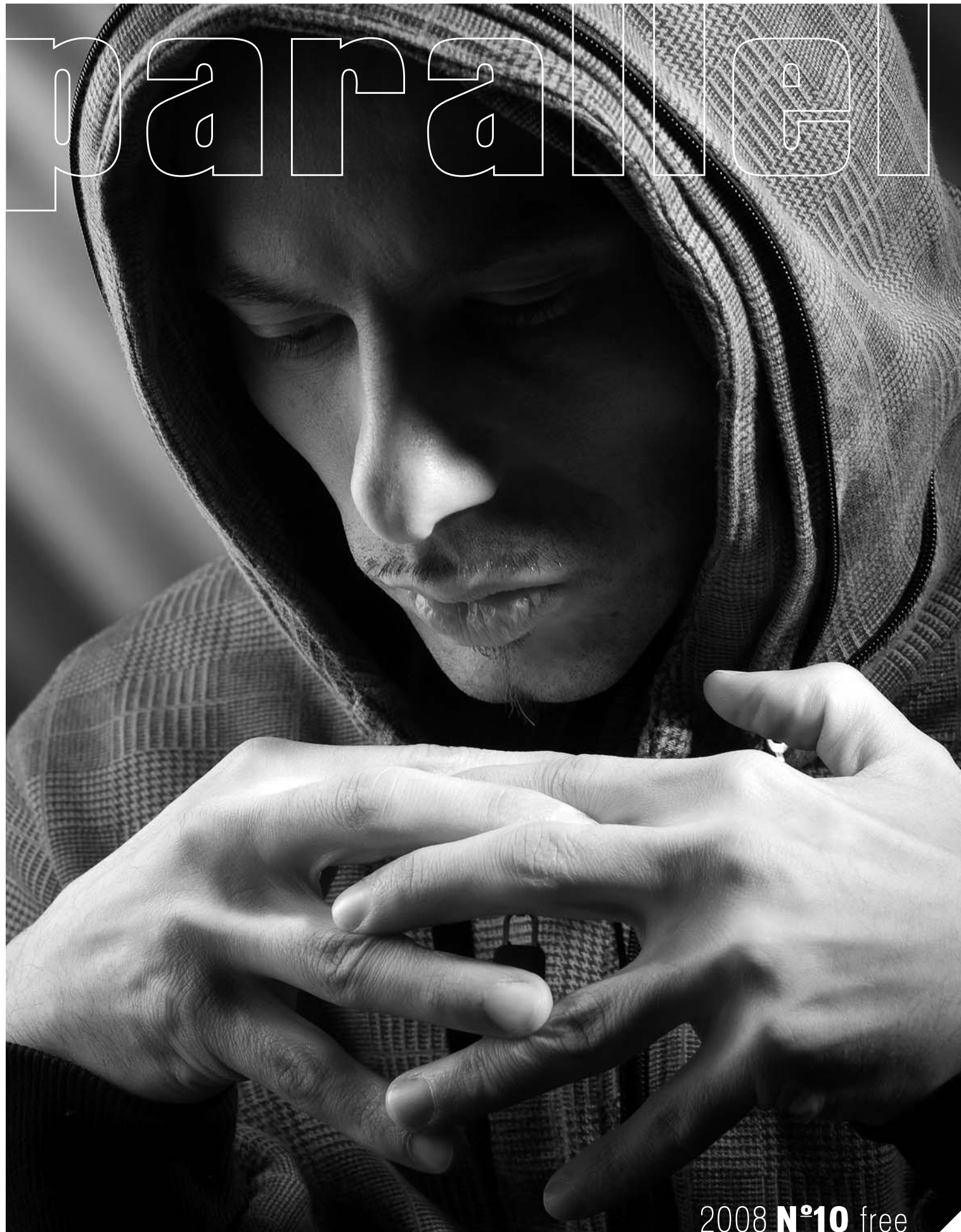




2008 **N°10** free

• Bevezető 3

Halász Tamás írása

22 Kitekintés •

LIFE, NOT LIFESTYLE

Tompa Andrea írása Alvis Hermanisról

• Összegzés 4

Artner Szilvia Sisso "TALÁN NEVET KÉNE ADNI

ENNEK A MŰFAJNAK..."

10 ÉVES A PINTÉR BÉLA TÁRSULAT

beszélgetés Pintér Bélával

• Áthallások 10

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

5. műfaji intimitás

BOLDOG MAGÁNY

Matisz László írása Szőke Szabolcsról

• Műhely 15

Vida Virág JÓKOR VOLTAM JÓ HELYEN

interjú Holb Ibolyával

• Portré 18

Tóth Ágnes Veronika POLIHISZTOR ÉS

SZERTARTÁSMESTER

Beszélgetés Philipp Györggyel

26 Tánc történet •

ÉLETKÖSZÖNTŐ

Lőrinc Katalin beszélgetett Regős Pállal

31 Képző •

drMáriás Béla HOMORÚ TÁJ

Szikszai Károly Soutine-átiratok című tárlatáról

34 Apró •

35 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

Előző számunk Beköszöntőjében a 9. Parallel-számban megszólaló, munkásságukkal négy évtizedet lefedő alkotókkal kezdtem írásom. A tizedik lapszámban erre még bő két évtizedet "húzzunk rá". Kivételes jelentőségű mesterfigura Regős Pál, aki közvetlenül (az őt magát is kis híján elemésztő) II. világháború feldolgozhatatlan rettenete után állt először közönség elé. A pantomimművészt kérdező Lőrinc Katalin egyetlen, áradó szövegfolyammá szerkesztette beszélgetésüket, melyben generációk mestere idézi fel gazdag pályáját, fordulatos életét a munkaszolgálattól a Ionescoval, Beckett-tel történt levélváltásáig, az első szárnypróbálgatásoktól a nemzetközi sikerekig, s a Szkéné Színház négy évtizedét felölelő nagy műig, a Színház ég és föld között című kötetig, melynek megjelenésünk idejére esik bemutatója. A jubiláns színházban "első az egyenlők között" Pintér Béla Társulata: a rendező-drámaíró-színész vezette, független csapat tizedik születésnapját a közelmúltban fesztivállal köszöntötte a Szkénében. Sikerekről és vívódásokról, a közeli s távolabbi múltról, terveiről beszélt Artner Szilvia Sissónak Pintér Béla.

A műfaji intimitás témáját járja körül tanulmánya ötödik részében Matisz László: "A zenére érzékeny embert ugyanaz a lélektani, esztétikai, gondolati tartalom, egyszóval ugyanaz az érték, vagy élményszerűség ragadja meg, ha klasszikus zenét, népzénét vagy akár jazzt hallgat. Vagyis a zenének van műfajoktól független közös alapérték-tartománya. Akinek fontos a zene, akár muzsikos, akár hallgató, ezt a szellemi szférát keresi minden zenében; mert ami fontos a zenében, azt valószínűleg hasonlóan fogalmazná meg Bach vagy Miles Davis is." Az Átjárók-rovatban Matisz László az idén hatvan éves Szőke Szabolcsot mutatja be remek portrévázlatában.

Kitekintés-rovatunkban Tompa Andreának a lett Alvis Hermanis rendező-színészről írott, hiánypótló tanulmányával találkozhatnak. Hermanis negyedik alkalommal, az idei Bárka Fesztiválon járt Magyarországon - nevét immár a legnagyobbak közt tartják számon Európa-szerte. Philipp Györgyöt, a sokoldalú zenészt, énekest, komponistát több jelentős színpadi mű, táncszínházi produkció szereplőjeként, társalkotójaként ismerhetjük: Gergye Krisztián és Ágens munkáiban csodálkozhattunk rá rendkívüli énekhangjára. Tóth Ágnes Veronika interjújában egy kivételesen sokoldalú, céltudatos, rokonszenves személyiséggel találkozhatunk. A hazai kortárstánc Budapest-cen-trikussága közismert. Szomorú és szégyenletes a tény, hogy a fővároson kívül, elhivatottan dolgozó alkotók

személyére, munkájára minimális fény vetül. Vida Virág Debrecen táncéletét, és a táncos-koreográfus Holb Ibolyát ismerteti meg a Parallel olvasóival. Képzőművészet-rovatunkban drMáriás mutatja be Szikszai Károly munkásságát a képzőművész októberben, a Galéria IX-ben rendezett kiállításá, a Soutine-átiratok alkalmából.

2008. december

"TALÁN NEVET KÉNE ADNI ENNEK A MŰFAJNAK..."

**Artner Szilvia Sisso** beszélgetett **PINTÉR BÉLÁVAL**

Decemberben lesz tíz éve, hogy Pintér Béla társulata bemutatta első produkcióját, amelynek a címéről kapta a nevét a Népi rablét Fesztivál. Ennek keretében mutatták be majdnem az összes, eddigi darabjukat. A társulat vezetőjét, drámairóját és rendezőjét kérdeztük arról, hogy mi volt és mi lesz.

Mi az, amitől a társulatod tíz éve folyamatosan működik úgy, hogy nincsenek nagyobb konfliktusaitok és van állandó játszóhelyetek is?

• Alapvetően szerintem azért, mert jó előadásokat találok ki, van munkabírásom hozzá, hogy végigvigyem a próbafolyamatot az első pillanattól egészen a bemutatóig, a kollégák pedig bíznak bennem és hozzáadják a tehetségüket, így alakult ki egy markáns arculat. Ha az anyagiakra gondolsz, azért nem vagyunk eleresztve, komolyabb állami támogatást szeretnék. A Krétakörnek sikerült kiharcolnia, hogy kétszázmillió pluszt kapjanak a kiemelt alternatívok, és ők meg is kapták ennek a felét. Mi erre nem voltunk képesek, a töredékét kaptuk, de 2003-tól fejlődő tendenciát mutat a támogatottságunk, akkor volt először, hogy három és félmillió helyett tizenötöt kaptunk, majd rá két évre már harmincat ebből a bizonyos keretből. Persze ez még mindig kevés, úgyhogy az anyagiak miatt nyugodtan abba is hagyhattuk volna, mert azért vannak kétségbeejtő helyzetek, a lakás-jelzálogtól kezdve a civil hitelekig, amiből most ki kell húznunk az évad végéig. Ami viszont egy színházban a leglényegesebb, az a produktum. Annak a minősége tartja össze a csapatot.

Elég erős repertoárunk van, szeretnénk többet játszani, és bár a Szkéné Színházban, a befogadó helyünkön elsők vagyunk az egyenlők között, ez így is kevés. Most tíz-tizenkét előadást tudunk játszani havonta, ami alternatív viszonyok között viszont soknak számít.

Újabban évi két bemutatótok van, ezt hogyan bírod vinni?

• Úgy tűnik, belejöttem a munkába. Az évi egy bemutató mellett hiányzott a munka, de ez mindenkinek jó, a kollégáknak és a közönségnek is. Volt olyan idő, amikor soknak éreztem volna, nem tudom, hogy ez mitől függ. Két éve ráadásul még követelmény volt az évi két bemutató, ha valaki kiemelt alternatív színházi státuszt akart, így írták ki a pályázatot. Azóta ezt megszüntették, tehát nem ez volt a motiváció. Idén is két előadást próbálunk, de csak az egyiket mutatjuk be, mert egy bemutató olyan hét-nyolc millió forintba kerül, és ezt az idén meg kell spórolnunk.

Milyen társulatvezetőnek tartod magad?

• Úgy gondolom, hogy az előadásaink minősége részben választ ad erre a kérdésre, de soha életemben nem tartottam társulati ülést például, ami nem biztos, hogy jó. A kommunikáció terén bizony vannak hiányosságaim.

Hogyan tudnád szakaszolni az elmúlt tíz évet a társulat, a darabok, a munkamódszerek szempontjából?

• A Társulat összetétele folyamatosan változott. A tánc alapvetően csökkent az előadásokban, ami volt, az is néptánc volt, A sehova kapujában például már sokkal kevesebbet táncoltunk, mint a Kórház Bakonyban, de attól még nagyon pontosan koreografáltak az előadások, sőt egyre pontosabban kidolgozottak a mozgások. Aztán mindenképpen elkülönül az énekbeszéd előtti és utáni korszak, és ebből a szempontból a Parasztopera vízválasztó. Nem csak azért, mert az Ől butít, ha nem is olyan nyilvánvaló, de számomra egyértelmű bukása után született, hanem ott határoztam el, hogy mindenre hagyok időt, és ezen a ponton kezdtünk el dolgozni az akkor még motivált, zseniális zeneszerzővel, Darvas Benedekkel. Meg is lett az eredménye, talán a legnagyobb sikerünk volt a Parasztopera, és azóta is ezzel utazunk a legtöbbit.

Szóval így maradtatok opera, vagy népi operett társulat? Hogy nevezed ezt az énekbeszéd előadási stílust?

• A "népi opera-operett társulat" kicsit túlzás lenne, hiszen a Parasztoperán és a Gyévuskán kívül nem énekeljük végig az előadásainkat. A Gyévuskában megjelenő Karády-sláger, katonadalok, irrederenda nóták sötét tónusúak, és a zenei matéria is inkább Puccinire emlékeztet, mint az operetre, de kétségkívül vannak benne olyan hangulatok, amiből valamiféle sötét operetre lehet asszociálni. Hát igen, talán nevet kéne adni ennek a műfajnak.

Tartalom szempontjából hogyan változott a repertoár? Az önéletrajzi szál azért mindig érezhető valamennyire.

• Az első három-négy előadásra volt jellemző igazán az önéletrajzi ihletettség, meg hát A sütemények királynőjére. A Népi rablétől az Ől butít-ig kerestem a személyes motivációkat, hogy mi az, ami a legjobban fáj, aztán a Parasztopera esetében például, a darabot a forma ihlette, egy-egy népdal áriaként való alkalmazásának ötlete. Amikor felmerült a kérdés, hogy mi legyen a történet, akkor ugrott be a vándor motívum, amit a Pintér nagymamától hallottam, hogy a szülők nem ismerik fel a gyerekeiket, és a pénzért agyonütik, de ezt a témát, mint később kiderült számomra, már Camus és Leacock is feldolgozta. Szóval innen datálódik, hogy elszakadtam az önéletrajzi

10 ÉVES  
a PINTÉR BÉLA  
TÁRSULAT



témáktól, de úgy gondolom, minden alkotó magáról ír, bármilyen nevet is ad hősének, sőt még egy rendező is a saját problémáit rendezi bele a mások által megírt előadásába.

Vannak ennek a módszernek visszahatásai saját magadra?

• Nem lettem attól jobb ember, vagy jobb apa, hogy éppenséggel megírtam a darabot, csak beszéltem róla és ez sokat számít, valóban ilyen szempontból talán lehet gyógyító hatása.

A táncársulatoknál megszokottabb, hogy egy alkotó neve alatt futnak évekig, színháznál kevésbé.

Miért maradtatok a neved alatt?

• Nem volt fontos igazán, az első három produkció a Szkéné-Picaro neve alatt futott, aztán a Sehova kapuja környékén a kurátorok azt mondták, hogy nem a befogadó színháznak, hanem a társulatnak adnának pénzt, és ezért alapítottunk egy egyesületet, ami a nevem alatt maradt. Olyan szempontból nincs lelkiismeret furdalásom, hogy én találom ki, én írom a darabokat, és a legtöbbet én tipródok az előadás sorsán. Jó lett volna, ha akkor találunk valami más nevet, de most már mindegy.

Legtöbbször az irányító színész szerepét öltöd magadra. A darabírásnál a figurákból indulsz ki, már ott gondolsz arra, hogy mi lesz a te szereped?

• Egyszerre jelenik meg a színész és a figura előttem a történet egy pontján, a saját magam alakításaival együtt.

Te írod a darabjaitokat. Ez is így marad?

• Gondolkodtam már adaptáción, de nem erre a rugóra jár az agyam. A díjak és a dicséretetek, amiket, mint író is kapok, jól esnek, a kritikák meg

szörnyen fájnak, de a munkában egyik sem befolyásol. Azok az áldott időszakok az életemben, amikor elmélyülök a munkában, és akkor teljesen háttérbe szorul a korábbi reakciók jelentősége.

Azért nem kárhoztat senki, mert drámaíró is vagy. Hogyan zajlik az írás a próbafolyamathoz képest?

• Az első próbára jövök tíz oldallal, és onnantól kezdve meg napi hárommal. Délelőtt megírom, délután már próbáljuk, de írni egyedül szoktam.

A Népi rabléthez még egyáltalán nem írtam szöveget, hanem mondtam Thuróczy Szabolcsnak, hogy improvizáljon, írjon össze magának anyakönyvvezetős, sztereotip mondatokat, és tényleg vicces is lett. Az még nem volt szöveg, inkább táncos - akciócentrikus. A Kórház Bakonyban már nem működött ez, hazamentem egy próba után és azt mondtam, hogy úristen, két hónap van a bemutatóig, ez nem fog improvizációval működni, és este tíztől reggel tízig megírtam az első tizenhárom oldalt, behoztam a kollégáknak, tetszett nekik, és azóta így dolgozunk. Nekem azért nagyon jó ez, mert úgy gondolom, hogy egy rendezőnek nagyon fel kell készülni a próbákra - én így készülök.

Miből írod a szövegeket?

• Mindet saját kútfőből: leülök a számítógép mellé, és addigra már eléggé megvan a fejemben, hogy mi lesz, attól kezdve egy utazás az egész.

Ha valaki kívülről nézné, akkor azt láthatná, hogy írom a szöveget egy kicsit, aztán hangosan elmondom, aztán megint írok.

Gyűjtöd a leírt verziókat?

• Mindegyik megvan: kettő - A sütemények királynője, és most a Démon gyermekei - nyomtatásban is megjelent, aminek nagyon örültem.

Drámaírónak tartod magad?

• Nem hiszem, hogy van jelentősége annak, hogy minek tartom magam. Talán afféle színházi polihisztor vagyok, aki használható darabokat ír.



Most például látható lesz a Nemzetiben, hogy működik a Parasztopera, amikor nem én rendezem, hanem Mohácsi János kaposvári főiskolásokkal. Szerintem sok munkámat fogják még játszani, akár életemben, mert ezek olyan eredeti történettel bíró, nyitott, kortárs drámaszövegek, melyek lehetőséget adnak a rendezőnek saját értelmezésre. De a Rivalda kurátorai szerint A sütemények királynője például önmagában, irodalmi alkotásként is értékelhető.

Sok a fesztiválszereplések, a POSZT-on is rendszeresen ott vagytok. Kell-e ennél több bizonyíték arra, hogy jók vagytok?

• A külföld azért érdekes, mert nincs menedzserünk, aki ezt nyomná, de a nézők, vagy színházi emberek átadják egymásnak az információt, híre megy a fesztiválszervezők között. Ha lenne menedzserünk, akkor biztos még több meghívás lenne, de így legalább jut időnk munkára.

Hülye kérdés, hogy a sok gyerek közül melyik a kedvenc, de mégis, melyik darab a szíved csücske?

• A legdrámaibb atmosféra A sütemények királynőjében van, a leginkább magával ragadó a Parasztopera, ami szinte mindenkit meggyőz, de nem tudnék választani. Inkább azt tudnám megmondani, hogy melyiket szeretem legkevésbé: az Ől butít, és a Korcsula kicsit kevésbé sikerült, olyan vázaltszerű. Igazából ez akkor derül ki, amikor arról beszélünk a többiekkel, hogy épp mit fogunk játszani és a Kórház Bakonynál azt mondjuk, jaj de jó, a Korcsulánál meg, hát húh, na gyereink. Ellentmondásos még az Árva csillag, aminél sajnos nincs középút, vagy nem sikerül és néznek, hogy mi akar ez lenni, vagy sikerül és a nézők valóban végignevetik. Ott előadás alatt meg tudom élni a mennyet és a poklot is. Sokkal nagyobb a rizikó, mint egy olyan darabnál, ahol arra kell figyelni, hogy a komikus és tragikus hatások kiegyenlítődjenek.

A néző tekintete befolyásol?

• Igen, mint egy asztaltársaságban, ha nem nevetnek egy viccemen, akkor meggondolom, hogy elmondjam-e a következőt. Elég közel vannak a nézők hozzánk, és mindenkit lehet látni, hogy reagál. Külön tréning, hogy mi módon lehet kikapcsolni ezt.

Sokat vagytok együtt a társulattal, ez egyértelműen pozitív erőt ad? Viszont nincsenek nagy hajcihők körülöttetek, ami jót tenne a népszerűségnek.

• Tettem egy kirándulást az Ascher-Novák osztályba, akikkel a Korcsulát próbálták, szerettem azt is, elméletileg működhetne, hogy mást rendezek, de nem érkeztem el a határokhoz és nem merült fel még bennem, hogy ne ezt csináljam, amit most. A Szkéné valóban elég kicsi, nincsenek körülöttünk nagy botrányok, mégis ott vagyunk a magyar színházi élet élvonalában. Persze játszottunk már ötszáz fő előtt is, de mi kétségtelenül egy csendesebb társulat vagyunk. Most van egy pályázat alakulóban, ami lehet, hogy egy új játszóhelyre ad lehetőséget, de ez a terv még meghiúsulhat.

Miről szól a következő bemutató?

• A Soha vissza nem térő című előadásban egy négyfős munkacsoport kap közel-keleti megbízást, és pénzért cserébe kigilyózzák maguk közül egyik társukat. Lesznek benne mozgalmi dalok, átírt szövegekkel.

Megint csak nosztalgia. Miért fontos ez?

• Nem minden előadásunk nosztalgikus. Az új darabban azért használunk mozgalmi dalokat, illetve azért érzem aktuálisnak, mert úgy látom, hogy az embereknek a mai napig szükségük van demagógiára, vagyis arra, hogy megmondják felülről: ki a jó és ki a gonosz. Ezt úgy képzel el, hogy a volt KISZ induló dallamára nép-nemzeti szövegeket énekelnek a szereplők!

A rákövetkező darab?

• Az a jövőben fog játszódni: valamiféle új jégkorszakban, ahol fogytán az energia. Középkori zenét és Depeche Mode-ot képzlek el hozzá.

Miközben egy gimnáziumi tanárnő kálváriája zajlik.

Szóval, ha elképzelsz egy előadást, már hallod is a dallamát?

• Nem csak a dallamát, látom a díszletet, a jelmezt. Sőt, érzem a hatását is. Édes révület ez most még. Azután jöhet a kőkemény munka.

## Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

### 5. műfaji intimitás

Szokás a zenét szeretni, vagy nem, de akár gyűlölni is; vagyis érzelmi alapon viszonyulni hozzá. Az irracionális és bensőséges viszony annak dacára hihető, hogy sokan csak kényelmi megfontolásból zárják rövidre a véleményélküliséget, egy röpké érzelmi minősítéssel. De ez talán így jobb is, mintha mindenki tudálékos műelemzéssel fejezné ki a zenéhez való viszonyulását (pláne fél füllel szerzett felületes benyomás alapján, vagy elméleti tudás híján). Vannak emberek, akiknek a zene szerelem, sőt, örök barátság - s miért ne lenne érvényes ebben az esetben is a népi bölcsesség, mely szerint madarat tolláról, embert barátjáról. . . Emlékszünk még az ifjúkori zenei identitás választására, mely egy füst alatt a társaságot, az időtöltést, a mentalitást is megszabta egy időre.

Csak hogy a zene szeretése vagy nem szeretése legtöbbször egy-egy műfajra, néha egy-két kedvenc zeneszámra vonatkozik. Mivel az érzelmi kapacitásunk nem korlátlan, no meg el is akarjuk helyezni önmagunkat ezáltal egy láthatatlan "jófejségi", műveltségi, intellektuális vagy szellemi skálán - a mihez tartás végett. Hogy ez jó-e, már nem annyira egyértelmű. Tudniillik kissé fixáció-gyanús a dolog, még ha igazán *nemes* műfajok szeretetével is büszkélkedünk. Félreértés ne essék, nem azzal lehet baj, ha szeretünk egy műfajt, vagy néhány konkrét zeneművet, hanem azzal, ha mereven ragaszkodunk ahhoz a néhány attitűdhez, mely csakis az imádott műfajra, zeneművekre emlékeztető lehet. Ha nem vesszük észre, hogy nemcsak indokolatlan, de értelmetlen és korlátozott dolog is valami szigorú szűrőn át viszonyulni a zenéhez.

Érdekes módon a kizárólagosság, a zenei diszkrimináció bármilyen műveltségi szinten, a legegyszerűbb lélektől a legigényesebb zenemániasokig válogatás nélkül szépszámmal fordul elő - főleg, ha a sznobságot is hozzájuk vesszük. Annyira gyakran, hogy már az is gyanús. . . A sokszor tapasztalható merev ragaszkodás egy-egy műfajhoz, azokra a szeretőkre emlékeztet, akik birtokviszonyban léteznek. Akik meg vannak győződve arról, hogy szeretetük tárgyát csakis ők hívatottak boldoggá tenni, senki más. Ilyenek például a fennkölt tekintetű klasszikus zenerajongók, akik részéről szóba se jöhet más műfaj, a jazzrajongók szintén, de folytathatjuk a sort a népzenerajongókkal, a pop- vagy rock-rajongóival, az ultramodern party-zene rajongókkal, egészen a lakodalmas-mulatós zenerajongókig bezárólag. Vannak még persze köztes, átmeneti műfajok, irányzatok bőven, egy közös bennük: rajongóik vannak - egyiknek kevesebb, másiknak több. Csak hogy a rajongás nem minden esetben (sőt!) egyenlő a szeretettel. Ebből az is következik, hogy a műfajokat sokan csak környezeti hatás alapján kapják, elfogadják, vagy választják, majd megszokják. Mindegy, csak rajongók lehessenek. Így lehet a zenei műfajokból akár szociológiai kategória is.

Ettől csak egy fokkal elfogadhatóbb viszonyulás a széplelkek valódi érzelmi kötődése. Ugyanis aki így van a zenével, az sem a zene tartalmi, lényegi összetevőit, természeti törvényszerűségét, igazságát szereti - ezek nem szeretni való dolgok -, hanem az érzékiségét. Az érzelmi húrokat rezgetető szépség érthetően vonzó, különösen az arra érzékenyebb lelkek számára; egyetlen adekvát pillanatban, bizonyos frekvencián megszólaló hang is lehet varázslatosan vonzó, vagy rendkívül visszataszító. De ez nem indokolja, hogy csupán az előbbit szeressük, mert szép. Különösen, ha a zene eredeti mondandójához szervesen hozzátartozik a "mihez képest" koncepció, a csúnya, mint viszonyítás, a kontrasztosság, vagy egyszerűen a kíméletlen igazság közlése. Ez utóbbi nem csupán 20. századi találmány, bár az a korszak jócskán adott okot a durva szembesítésre. Persze manapság a szépség fogalmát is eléggé változtatosan értelmezzük; a lényeg, hogy a hétköznapi esztétikai felfogás szerint szeretett műfaj vagy zenemű nem biztos, hogy "hűséges" tud maradni hozzánk - hacsak nem élünk vele birtokviszonyban.

Egyébként a zene esztétikai közelítése nem a merő szépség keresése, hanem a zenében meglévő szellemiség megismerésének folyamata. A zeneesztétika pedig nem esztétizál, hanem segít elhelyezni egy konkrét zenei irányzatot az állandóan változó kultúra hullámos országútján; egészen ritkán talán segíthet felismerni a lényegi tartalmat is. Legalábbis ezt tette (jó esetben) a régi, rögzített, írásos nyomokban megmaradt, vagy klasszikus zenét feldolgozó zeneesztétika-tudomány. A maihoz képest a régi zene, ahogy a régi képzőművészet is, sokkal nagyobb hangsúlyt adott a szépségnek, s ennek ezer oka volt. Ezeket volt hivatott feldolgozni a zeneesztétika; főleg a szerzők személyét illetően, valamint a zenék strukturális, stílári, technikai és tartalmi vonatkozásait, a korszakok történelmi, politikai, gazdasági helyzetének tükrében.

Létezik viszont egy másik magkapóan tömör és frappáns vélekedés is a zenéről: tetszik, vagy ellenkezőleg. Ez az egyszerű viszonyulás talán a leghihetőbb, ugyanis a zsigeri elfogadásra vagy elutasításra, azaz vonzásra vagy taszításra következtethetünk belőle. Ahogy némely férfi-nő viszony tisztább formában maradhatna meg csak így, mint a minden áron kiprovokált érzéki vagy érzelmi kapcsolati minőség által. Mert valójában az igazi zenei élmény is az első, zsigeri elfogadás alapján a legvalószínűbb. A fontos zene ugyanis megismételhetetlen, s nemcsak az improvizatív zene - bár főleg az -, hanem a valóban ihletett, a "csak itt és most" élményét adó interpretáció miatt is. Elméletileg a konzervált hangfelvétel is képes lehet erre, amikor hosszú birtoklás után, végre megfelelő külső és belső körülmények között megszólalva átjut a lélekhez. Az sem kizárt, hogy többször is, de mindig egy kicsit másként. A nyitottsággal, bizalommal, elfogadókészséggel viszonyuló zenehallgatónak van esélye erre. Például a romlatlan gyermeknek, aki még nem tudja és nem is akarja titkolni a lúdbőrözést, elpirulást, eufóriát, vagyis a természetes nyitottság által hozzájutó élményt, mely a legkevésbé intellektuális, és szinte maradéktalanul zsigeri. Aki így viszonyul a zenéhez, vagyis valóban ahhoz, amit hall, hagyja, hogy a hangok természetes fiziológiája, metafizikája a szívéig, a gyomráig, a lelkeig hatoljon, s nem valami intellektuális megfajtás után kutat az agyában, az a legőszintébb, amikor annyit mond: tetszik.

De most sajnos nem hagyhatjuk ki azokat a bizonyos "attitűdöket", melyek rendre lefojtják a zenehallgató ember befogadó készségét; vagyis a merev műfaji fixációkat. Ezen a ponton kissé egybeér a zenehallgató és a zenész. Tudniillik műfajról leginkább akkor beszélhetünk, amikor egy eredeti zenei struktúrát, stílust elkezdenek egyre többen követni. Ezt általában kétféle módszerrel folytatják: utánzással - melyet bizonyos idő után hamisításnak is felfoghatunk -,

vagy továbbfejlesztéssel; amikor az új, de már karakterisztikus jellemzőkkel bíró műfajt - mintegy állomásnak tekintve -, vagy arra alapozva, tovább építenek.

A műfajhoz ezért hasonlóképpen viszonyul az elkötelezett zenerajongó, és saját hangját kereső, vagy a keresésén éppen túlesett zenész - hacsak nem olyan zenész-szakemberről van szó, aki jól felfogott érdekeiből kiindulva nagyon pontosan tisztában van a zene-piaci viszonyokkal. A műfajt ugyanis, még ha valaha közel is állt hozzánk, választjuk, majd követjük. Sokféle érdekes magyarázatot találhatunk a jelenségre; s szinte mindegyik irracionális. Vagyis az érzelmi viszonyuláson kívül lehetséges még, hogy egy műfaj hangulata, vagy táncra hívó jellege tartja fogva az embert (népzene, pop-zene), lehet, hogy a korábban felgyűlt tárgyi tudás miatt ragaszkodunk hozzá, melyet nem óhajtunk elherdálni (klasszikus, jazz és népzene), de az sem ritka, hogy valamiféle cirkuszi teljesítményre emlékeztető attitűd ragadja meg a hallgatót; például a hangszeres teljesítmény nehézségi foka (rock, de főleg jazz). Leggyakrabban viszont egyszerűen csak a sztárkultusz a magyarázat a műfaji beszűkülésre. Bizonyára valami erős, született pszichikai tulajdonság késztet sok embert arra, hogy rajongó legyen; vagy zenési ambíciókkal megáldva, a rajongás tárgya. Ehhez viszont műfajhoz kell kötődni, mert arra nincs időnk, hogy lassan érlelődve, megismerve közel kerüljünk valamihez, egy megismételhetetlen zenéhez, mely nem emlékeztet semmi korábbira. Ez a jelenség sajnos mindkét irányból, a zenehallgató és a zenész felől közelítve is igaz. A félisteneket, a génuszokat kevésbé motiválja ez az attitűd, sőt, róluk általában akkor derül ki, hogy mit is adtak a világnak, amikor már az ő szempontjukból teljesen mindegy, hogy hálával gondolnak rájuk. A népzene névtelen alkotóit hidegen hagyta a közönség viszonyulása, az utókoré pláne. A korszakokat átívelő zenei alkotások pedig az állandó változás, az eleven élet analógiájaként íródtak bele szinte minden más műfajba; nem ritkán újra megtermékenyítve azokat. Emiatt sokkal nyitottabb, érzékenyebb, alázatosabb viszonyulást érdemelnének, mint amennyit kapnak táncos rendezvények háttéréként, vagy bizonytalan kimenetelű, leggyakrabban öncélú világzenei kísérletek egyik alapanyagaként.

A halhatatlanként számon tartott európai klasszikus szerzők a 20. század közepéig érezték köteleességüknek a népzene veretes keretbe foglalását; Mozarttól Sztravinszkijig, Vivalditól Schönbergig, Bachtól Bartókig. Ezeknek a génuszoknak a többsége nyitott lélekkel viszonyult minden olyan meglévő, természetes zenei képződményhez, melyet a népzenehez szokás sorolni - akkor is, ha nem feltétlenül a falusi folklór jelentette számukra a népi zenei tradíciókat. Ez a fajta nyitottság már koránt sem általános jellemző a mai klasszikus zenekedvelőkre nézve. Sajnos ebben a körben egyáltalán nem ritka a belterjes, arisztokratikus pózból mutatott beszűkült viszonyulás; mely olykor még az előadókát övező sztárkultusztól, a rajongói attitűdtől sem mentes. A rétegre részben jellemző zeneelméleti, zenetörténeti háttértudás gyakran az intellektuális, analízáló hajlandóságot hozza ki a zenehallgatóból, interpretációs kérdésre szűkítve a klasszikus zene megítélését. Sok fontos mű alapgondolata merül a feledés homályába e hozzáállásnak köszönhetően. Pedig a régi nagy mesterek nagyrészt a gondolatuk, a közlendőjük okán rögzítették hangról-hangra, pontos előadói instrukciókkal ellátva műveiket - az örökvényű igazság meggyőződésének vagy hitének fényében. Ehhez képest egészen mást figyelünk manapság a klasszikus zenében. A műről - hacsak nem kortárs darab ősbemutatójáról van szó - nem szokás manapság bővebben szót ejteni szakmai körökben sem (a kritikában sem), elég egy "természetesen jól ismerjük, nyilván zseniális" összekacsintó gesztust tenni. Nem is lenne ezzel baj, ha a napjainkra jellemző értékrend-hullám leszálló ágában nem lenne a "művészet" fogalmának meglehetősen kétes értelmezése, illetve annak létfeltételként tisztelt "köztudása" nem lenne már éppen elég alacsonyan. Így még a fogékonyabb fiatalok is csak homályos következtetések útján fognak rájönni arra, hogy voltak valaha génuszok, akiknek a zenéje szólt is valamiről.

Sajnos a legismertebb improvizatív műfajt, a jazzt illetően sem sokkal jobb a helyzet. A cirka százhusz évnyi - szűk értelemben vett - jazztörténet rövid összefoglalásától most tekintsünk el (akad bőven ebben a tárgykörben számos alapos munka). Az egyre inkább közutálatnak örvendő *rétegműfaj* megjelölés helytálló abban az értelemben, hogy afro-amerikai fekete rabszolgák leszármazottainak zenéjét normális európai ember nem választhatja kedvencéül; vagyis aki mégis, annál "valami nincs rendben, de szerencsére kevesen vannak". A kevesek szerint pedig jogosnak tűnik az ellenérv: ha egyszer ők szabadították fel a zene szellemét, a legőszintébb, a legspontánabb rögtönzés által, mindegy, hogy honnan származó, s miféle emberek voltak azok. Így zenélni mindig mindannyian szerettünk volna, de ezek a feketék merészelték először.

Pedig nem biztos, hogy így van. Az improvizáció perspektívája feltételezhetően minden népzeneben megvolt és megvan. Viszont amíg másoknál ez személyesebb és szemérmesebb (introvertált) dolog volt - gondoljunk csak a hindu szerzetesek kizárólag önmaguknak szóló, önnön megtisztulásukat szolgáló meditációs improvizatív zenéjére - addig Amerika elnyomott feketéi épp az ellenkező (extrovertált) készíttetést hangsúlyozták - mintegy demonstráltak zenéjük által. Tüntetőleg nyilvánultak meg, szociológiai és lélektani szempontból is nagyon mélyről. Ez indokolható egyfelől a rendkívül igazságtalan társadalmi háttérrel, másfelől az amerikai feketék habitusával, déli eredetű temperamentumával. Az egyik a szolidaritást, a másik az ősi, elemi energiák felszabadulása okozta eufóriát jelentette a születő, új műfajban. Tehát a jazz, nagymértékben e két - társadalmi és természeti - körülménynek köszönheti világraszóló karrierjét.

Ez a ma már definíálhatatlan műfaj eleinte az erőteljesen, de egyszerűen ritmizált (swingelő) sodrásával hódított, később az énekes vagy hangszeres alkotó-előadó egyként előálló személyének érzékiségével, a megszokottól sokkal nyíltabb és közvetlenebb jelenlétével, majd az előadói hangszeres teljesítménnyel, azaz a virtuozitással. A jazz ettől természetesen sokkal több, de a rajongói attitűdöt, a jazzhívók beszűkülését a mai napig e három szempont tartja fogva.

Ez utóbbi műfajjal, mint az improvizatív zene emblematisus jelentőségű tárgyával a későbbiek folyamán foglalkozunk részletesebben is. Most azonban, az eddigiek tükrében is le kell szűrünk a - feltehetően - már csöppet sem meglepő tanulságot, mely szerint: nem egy vagy akár két műfaj ismerete, szeretete jelenti a zene lényegi tartalmának befogadási készségét. A népzene, a klasszikus zene, a jazz, vagyis az alpműfajoknak tekinthető formulák legfeljebb jellegzetességeik által adhatnak ürügyet ahhoz, hogy felismerjük önmagunkban a zenei fogékonyaság legkézenfekvőbb, legegyszerűbb, mondhatni testhezálló módját. Természetesen a saját személyiségünkől, érzékenységünkől függ, hogy a zenének milyenfajta (műfaji) közelítései által jutunk közelebb a lényeghez, hogy mely műfajokban találkozzunk leginkább azzal a hanggal, mely egyértelműen vonz. Viszont ez nem jelentheti azt, hogy csupán egy-két szűk zenei formulára kellene fókuszálnunk. A különböző zenei műfajokhoz ragaszkodó zenehallgatók, vagy rajongók fogékonyasága sem föltétlenül működik eltérően. A zenére érzékeny embert ugyanaz a lélektani, esztétikai, gondolati tartalom, egyszóval ugyanaz az érték, vagy élményszerűség ragadja meg, ha klasszikus zenét, népzentét vagy akár jazzt hallgat. Vagyis a zenének van műfajoktól független közös alapérték-tartománya. Akinek fontos a zene, akár muzsikos, akár hallgató, ezt a szellemi szférát keresi minden zenében; mert ami fontos a zenében, azt valószínűleg hasonlóan fogalmazná meg Bach vagy Miles Davis is. Ennek a tudásnak a birtokában, ennek a közös szférának az ismeretében van minden igazi muzsikos titka.

A hangok, a zenék végtelen formában léteznek.

BOLDOG MAGÁNY  
Matisz László írása SZŐKE SZABOLCSRÓL

A legjelentősebb írók, művészek miután rendet raknak magukban, felismerik a számukra egyetlen létező utat, beállítják az önmaguk és a valóság között elképzelhető viszonyulási módot, attól a pillanattól kezdve egy könyvet írnak, egy képet festenek, vagy ugyanazt a zenét játsszák. Készülhet bár külön kötetekben, sok vásznon és más-más címekkel ellátva az új opus, a téma már mindig ugyanazon lényeg körül marad - ahogy azt a szellemi állandó determinálja. Talán a zenészeknek a legnehezebb hűségesnek maradni, ugyanis az övék a legrapszodikusabb, legszenzitívabb nyelv, közlési forma, melyet ráadásul a sebesen változó stílusok, divatok is nyomás alatt tartanak. S ha a zeneművész nem alkalmazkodik a korszerűnek kialakított formulákhoz, irányokhoz, egyszer csak azt veszi észre - mint Szőke Szabolcs -, hogy egyedül van...

Szabolcsot - bár soha nem szerepelt saját neve alatt megjelenő produkcióval - három művészeti csoport tagjai követik, mint domináns, meghatározó, kreatív személyiséget: a Tin-Tin Quintet, az Ektar és a Hólyagcirkusz Társulat. Mindhárom formáció rendkívül következetesen kitart a korszakokat, földrészeket átívelő értékrend mellett, mely az archaikus, sőt, ősi kultúrák tiszteletteljes megidézésével mutat alternatívát a maiak számára. Alázatosan, csendesen elmondott példák ezek, egy gyökereitől, eredendő szellemi viszonyaitól elszakadt kor számára, a már szinte csak szórakozni hajlandó, trendkövető lények világában.

Szőke Szabolcs az idén volt hatvan éves; e tény egyúttal bő harminc éves színpadi jelenlétére is utal. (1978-ban szerepelt először a Kolinda együttes tagjaként.) Zenekari és a tizenkét éve működő színtársulat mellett az első vonzalmak egyike, a képzőművészet sem tűnt el teljesen Szabolcs életéből. Májusban szinte észrevétlenül rendezett születésnap koncertjén mindhárom formációja, valamint vendégként a honi world- vagy etno-jazz számos kiválósága volt hallható-látható: Dész László, Dresch Mihály, Váczi Dániel, Fekete Kovács Kornél, Juhász Gábor, Lantos Zoltán, Horváth Balázs. Ők csupán kisebb - bár igen jelentős - hányada azoknak, akik az elmúlt harminc évben Szabolcs partnerei voltak. A koncert - nem meglepő - a nagy újrafelfedezések, zenei egymásra hangolódások okán rendkívül sikeres volt. Szabolcs külön kiemelte Dresch Misi reakcióját, aki - elmondása szerint - most értette meg őt igazán.

Ez utóbbi tények talán cáfolhatnák Szőke Szabolcs művészi magányosságát, de ennek lényegi természete az ő esetében sokkal mélyebben rejlik... Például az önmaga számára kitűzött feladatokban. Ezek közé tartozik Omar Khajjám költészetének zenei feldolgozása, dalok komponálása, hangszerelése, melyek méltó zenei közeget teremtenek a tiszta gondolatnak, s melyek a leghívebben tükrözik a minden korra érvényes bölcsességet. De ez utóbbi feladat nem kizárólag annyit jelent, hogy minél inkább közelíteni kell az autentikus török vagy arab zenéhez, mert az is előfordulhat, hogy bartóki harmóniak, játékos ritmusok, esetleg szabad-improvizatív zenei megoldások jelenítik meg világosabban a gondolat lényegét.

Vagyis ez utóbbit szolgálja Szőke Szabolcs zenéje, nem az önmagáért való zenét. Manapság, csupán ez az attitűd is külön utakra utal. A személyes hang, a konzekvensen felépített, önálló zenei világ, a műfaji kliséktől való függetlenség nem kevésbé. Szabolccsal folytatott beszélgetésünk során, törekvéseit illusztrálva a jazzből vett példájával John Coltrane-t említette, kinek játéka következetes irányt tartva, egy és megismételhetetlenként, már egyetlen szaxofonhang alapján azonosítható volt. Talán senki más nem volt képes úgy rögtönözni, hogy a végeredmény már-már kompozíciónak tekinthető - fűzi hozzá Szabolcs. Emiatt is az egyik legizgalmasabb kérdés számára a szabadság, azaz a szabadzene és a kompozíció aránya, vagy észrevétlen elegye; természetesen műfaji kötődések nélkül. Noha úgy érzi, választott hangszere, a balkáni eredetű gadulka kissé behatárolja mozgásterét (ez az instrumentum szabta meg zenei identitását). A hangszer, illetve a hang maga már jó ideje modernebb - például jazzmuzikusok alkotta zenei közegben - sem idegen test. Emiatt is mai, kissé kétes kimenetelű világzenei kísérletezések időszakában sok "nagynevű" külföldi zenész is próbálkozott azzal, hogy valami egzotikus színt vigyen új produkciójába a magyar muzikus hangzása által, de ezek rendre vállalatlan kompromisszumnak minősültek - teszi hozzá Szabolcs. Ennek dacára előfordult, hogy saját játékát hallotta vissza egy-egy idegen, manipulált hangfelvételtől. A mai technikai lehetőségek lassan az élő művészt is háttérbe szorítják...

Pedig Szőke Szabolcs önálló zenei világát nem csupán a gadulka hangja, pláne a hangszerszólók, de még csak nem is szerzeményei határozzák meg, hanem az előadás során létrejött atmoszféra; a régi, esetleg távoli kultúrák iránti alázat, a rétegződő, vagy egymásra reagáló zenei gondolatok, s persze a konkrét, a játék során egyre világosabbá váló valódi gondolati tartalmak. Az említett születésnap koncert is emelkedhetett szellemi szférába, mert bármely hangszeren, szaxofon által, vagy akár a szordínós trombita által is az előbb sorolt zenei viszonyulás valósult meg.

Az viszont kétségtelen tény, hogy Szabolcs számára a gadulka több, mint hangszer. Észjárásának, értékrendjének, lelki tulajdonságainak közvetlen részévé vált az a megszólalás, melyet a szóban forgó eszköz segítségével tud. Nemcsak azért, mert az eredeti balkáni játékmódtól eltérő, saját játéktechnikát fejlesztett ki rajta (ezért nem is nagyon vállalt tanítványokat), hanem mert a hangok metakommunikációja talán senki másnál nem





## Vida Virág JÓKOR VOLTAM JÓ HELYEN interjú HOLB IBOLYÁVAL

Ha a magyarországi vidéki modern és kortárs táncélet keresztmetszetét vonjuk nagyító alá, elsőként olyan együttesek kerülhetnek fókuszba, mint a Markó Iván zajos távozását átvészelő, azóta új alapokon fejlődő Győri Balett, a színházzsakadást megélt Szegedi Kortárs Balett, vagy a kicsit megkopott hírnevű, szebb napokat látott Pécsi Balett. Az elmúlt évtizedekben azonban feltűntek a vidéki kőszínházak mellett - vagy azok szárnyai alatt - működő, kortárs irányba tartó társulatok is. Az önálló vidéki táncgyüttesek kialakulásában az egyik alternatíva az adott kőszínházon belül lehetséges, a másik az intézményesült színházi rendszeren kívül alakuló, nem hivatásszerűen együtt dolgozó csoportokból jön létre. Az önállóságra törekvő színházi táncmozgatók közül kevésnek sikerül véglegesen kiemelkednie, különválnia vagy egyáltalán fennmaradnia; legtöbbjük visszasüllyed a szokványos színházi elvárások kissé egyhangú munkájába, melyben csupán társzművészetként rendelődik alá a tánc az operettekben, operákban, musicalekben vagy egyéb táncos darabokban. Emellett azonban megerősödni látszik az egyre magasabb szakmai kvalitással bíró, technikailag, művészileg a professzionális társulatokat megközelítő amatőr együttesek rétege. Az ország második legnagyobb városában, Debrecenben amilyen hirtelen jött létre a Debrecen Balett - Csutka István, az akkori színházigazgató ötletére - 2002-ben, olyan váratlanul, egyetlen polgármesteri hivatali tollvonással meg is szűnt, 2006-ban. Pedig a vidéki polgári színházban a Szigeti Oktávia, később Egerházi Attila által képviselt art-jazz, és a kevésbé kísérletező, kortárs műfaj garanciát adhatott volna a sikerre. Csutka távozása után a kőszínházi repertoár az új vezetés (Csányi János, később a ma is igazgatói poszton lévő Vidnyánszky Attila) diktálta művészi irányvonal szerint, egészében változott meg, melyből nem maradt ki a legmagasabb magyar kortárs táncművészet sem - Horváth Csaba irányításával. A könnyedebb műfajokhoz szoktatott debreceni közönséget azonban "megviselte" a szélsőségesen markáns színpadi művészet, és Horváth csupán szűk befogadói réteget tudott megnyerni magának. Sokat elmond viszont az a magáért beszélő tény, hogy amikor a Nemzeti Színház Megyejárás programsorozatában, 2003-ban Debrecennek reprezentatív mintát kellett felmutatnia művészeti és kulturális életéből, a teljes estés táncesten három - nem hivatásos - kortárs táncársulat lépett színpadra a fővárosban. A Modern-Tánc-Játék Stúdió, a Mozgásteátrum és a Koré Company közül mára csak a Holb Ibolya vezette MTJS maradt fenn. A másik két együttes a koreográfusok távozása miatt hagyta félbe a munkát. A Modern Tánc-Játék Stúdió évente legalább két teljes estés előadással és számos repertoáron tartott korábbi munkával igyekszik kielégíteni az évek során kialakult népes közönségük igényeit. Holb Ibolya, a Magyar Táncművészeti Főiskola végzett modern tánc pedagógusa, Nívó-díjas táncpedagógus, tanítványaival és együttesével a TOSZ versenyek állandó díjazottja; munkáit hazai és külföldi fesztiválokon ismerik el Izraeltől Ciprusig. Debrecenben minden alkalommal eseményszámba megy premierjük.

Hogyan indult a pályafutásod?

• Pedagógiai asszisztensként, 1989-ben a debreceni Újkerti Nevelési Központba kerültem. Tizenkilenc éves voltam, tapasztalatlan, hátam mögött balett-alapokkal, néptáncstudással, ritmikus sportgimnasztikai versenyzői múlttal. És mivel a Színművészetre készültem, a Debrecenben mára legendás emlékü Thúröczi György kezei alatt diákszínjátszóként tanultam drámát. Kézenfekvő volt, hogy a gyerekekkel is színházat, mesejátékokat csinálunk, amiben van egy kis zene, tánc. Ennek a munkakörnek akkor igazából még nem volt leírása. Az volt a feladatom, hogy a gyerekek szabadidejét hasznosan töltsék ki. Véletlenül egy testnevelés tagozatos osztályba osztottak, ahol hét kislánnyal dolgozhattam. Az első év sikere után a művészet-centrikus igazgatóság támogatott és mindenben szabad kezét adott... azt hiszem ez volt az első sikerélmény, amely a pálya felé terelt...

Mikor alapítottad meg a saját együttesedet?

• Abban az évben, amikor Pinczés Pista a Sztárcsinálókat rendezte a Csokonai Színházban, 1992 körül. Magam is táncoltam a produkcióban. Eleinte három csoporttal a Vasutas Egyetértés Művelődési Házban működtem, eggyel pedig az Újkertben. 1993-ban béreltem először saját termet. Az oktatás, a képzés mindig szervesen együtt létezett nálam az együttesrel, hiszen a legkiválóbb tanítványaim adják a mindenkori társulat összetételét. Van abban valami bizsergetően jó érzés, hogy magam nevelem ki a társulatomat. Más a viszony köztünk, családias, baráti - engem is formálnak ők, nem csak én adom át a tudásomat.

Hogyan ismerkedtél meg a modern technikákkal?

• Már gimnáziumban elkezdtem táncolni, ekkor még saját magunk kreálta táncokat készítettünk. Sok helyen felléptünk, de ez még nem volt több, mint a táncot kedvelő tizenévesek szárnypróbálgatása. Nem igazán volt lehetőség Debrecenben modern táncot tanulni.

annyira személyes, mint nála. Szabolcs ezen a hangon, ezen az egyedi rezonancián közvetít, beszél, közöl a legvilágosabban. Ez is magányának egyik magyarázata; mely szerint így, ilyen tartalmakról csak ő szól egyedül.

Ez utóbbit az elmúlt években megjelent két szólólemez érzéketesen demonstrálja.

A közelmúltban egy kivétel adódott a tanítást, pontosabban partnerséget illetően. Némi technikai felkészítést követően Szabolcs egy brácsaművész hölgygel, Szász Annával sejtette meg az új lehetőségeket a duójátékban; egyebek közt Bartók 44 hegedűduójának általuk megpróbált gadulka-változatának hatására.

Decensebb kortársai számára szokatlan lehet, hogy Szőke Szabolcs hangszeres tevékenységeinek csöppet sem elhanyagolható részét képezi az utcazenélés. Évtizedek óta egyedül járja a világot ezzel a céllal; a kihívás kedvéért is. Az utóbbi években leginkább Olaszországban tart nyíltszíni koncerteket - nem csekély érdeklődést keltve az alkalmi közönség soraiban. Egy hangszermúzeum, vagy egy koncerthelyszín bejáratánál különösen a muzikusok figyelmét ragadja meg, akikkel ezt követően nem ritkán tartós kapcsolatok szövődnek. "A gadulka egyszerre jelenti számomra a magányosságot és a boldogságot" - vallja Szabolcs. Példaként említi a csak maguknak, vagy egészen szűk köreiknek játszó, tudásukat egymásnak átadó indiai muzikusokat, akiknek eszükbe sem jutott, hogy publicitáshoz jussanak és közönségsikert arassanak zenéjük által. Mégis mindenki tudta, hogy ki a legjobb; anélkül, hogy koncertek mennyiségével kellett volna igazolniuk saját jelentőségüket.

"Az ember a semmiből jön, és a semmiben tűnik el" - idézi Szabolcs Omar Khajjám egyik gondolatát. Az utcazenélés lélektani attitűdje hasonló ehhez - különösen, ha a teljesen ismeretlen muzikus a lehető legőszintébb hangján szólítja meg a másik teljesen ismeretlen embert. Előtte sem tudtak és utána nem tudnak majd semmit egymás létezéséről, mégis történt valami megismételhetetlen és fontos...

Később azonban Dezső Virággal (aki azóta kortárs táncos és koreográfus, jelenleg Hollandiában él) közösen jelentkeztünk a TOSZ által szervezett középfokú táncpedagógusi tanfolyamra. Ez volt a 2. évfolyam. Visszatekintve ismertem fel, hogy már tornász koromban jobban érdekelt a gyakorlatok szerkezete, felépítése, mint a bemutatása. Mindenkinek segítettem, aki odajött tanácsot kérni. Sokkal kreatívabbnak tartottam mindezt.

Mit kaptál ettől a képzéstől? Miben változtatta meg a tánchoz való viszonyulásodat?

• Elég, ha a tantárgyakat és a pedagógusokat felsorolom. . . jazz, klasszikus, Graham-technika: Lőrinc Katalin, Berger Gyula: Limón, Angelus Iván: improvizáció, Goda Gábor: kontakt, Berczik Sára: esztétikus testképzés. Azt gondolom, hogy ez mindent megmagyaráz. A szakma legelismertebb oktatóitól, alkotóitól, művészeitől tanulhattam. . . Jókor voltam jó helyen, mert ha jól tudom, utána Debrecenből nem is nagyon volt más, aki ezt az iskolát elvégezte.

Volt olyan pillanat, amikor azt érezted, hogy megszületett a saját táncnyelved? Vagy inkább folyamatossággként éled meg az alkotást, útkeresést?

• Nagyon ösztönösen dolgozom. Egyáltalán nem tudatosul bennem munka közben, amit csinálok - az belülről, mélyről fakad. Egy ideje kimondjuk, hogy koreográfus vagyok, de néhány éve még rácsodálkoztam, ha így neveztek. Ha visszanézek, mérföldköveket és szakaszokat látok az utam során; hogy most hol tartok pontosan nem tudom. A külső szemlélők - akiknek a véleményére adok - a mozgásnyelvemet, a kombinációimat dicsérik elsősorban.

Ki hatott rád közvetlenül a pályád során?

• A fővárosi tanulmányok mellett találkoztam Debrecenben Jurek Lensinszky-vel, az ő műhelye valami újat, Debrecenben addig nem látott dolgot hozott a város kulturális életébe. Jurek a régi Unió Mozgásszíneseiből (pantomim, Tóth Dénes) és az Ady Gimnázium diákjaiból toborozta társulatát; ezzel indult meg a mai értelemben vett kortárs tánc kibontakozása a cívisvárosban és elindította egy új esztétikai alapon működő táncos generáció képződését. A társulatban volt például a már említett Dezső Virág, vagy a Magyar Táncművészeti Főiskolán ma is oktató Árendás Miklós.

Én egy félreértés miatt végül kimaradtam az együttesből, de ők többször jártak Lengyelországban és Indiában is, nagy nemzetközi sikereket aratva.

Aztán Jurek távozásával a csapat is szétszéledt. Mindenki elkezdte a saját útját járni.

És ez az út számodra egyre csak szélesedett... megerősödött az iskolád, összeállt az együttesed és kialakult saját 'hangod', stílusod...

• Sokat kísérleteztem az elején. A tréninganyagom iskolarendszerű volt, de visszanézve a bemutatók anyagát, a koreográfiáim nem gyerekek számára készültek. . . a koreográfia mindig erős volt, de a kivitelezésben sok hiányosság adódott. A junior csoport vált a későbbi együttes első komoly magjává. Működött ugyan egy felnőtt jazz-csoport és egy táncszínháznak titulált, másik nagykorú csapat is, de az érdemi munka helyett inkább a köztük feszülő ellentét kötötte le az energiáinkat. Idővel azt vettem észre, hogy a jazz-csoport tagjai észrevétlenül 'átszivárogtak' a táncszínházba.

Ekkoriban improvizatív mozgásszínházzal kísérleteztem, de egy kis Grahamet és Limónt is tanítottam nekik. A megalakulás első évében készítettem el ezzel a kibővült csapattal az első - számomra jelentős - koreográfiai művet, a Solaris - éjszakai tárlatot. A Szkénében volt a bemutatónk.

Azóta - bár még nagyon fiatal vagy - hosszú és színes pálya áll mögöttetek, számos sikerrel: hazai, nemzetközi szakmai elismerésekkel, és a saját, állandó közönség folyamatos érdeklődésével, támogatásával. Voltatok már díjazottak a Szóló-Duó Fesztiválon; tavaly Cipruson vendégszerepeltetek, legutóbb tavasszal jártatok Budapesten, A számat figyeld! című előadással az MMS-ben. Min dolgoztok most? Mi a legújabb koreográfiád címe? Mikor lesz a bemutatótok?

• A Biblia Éve kapcsán, a Kálvintér Baráti Társaság kezdeményezésére készítettem el a Vagyok az úton - "én vagyok az út" című előadásunkat, melynek munkabemutatóját már tavasszal megtartottuk. A valódi premier azonban karácsony havára esik, december 1-jére.

Egyelőre csak a debreceni közönség láthatja. . .





**Tóth Ágnes Veronika** POLIHISZTOR ÉS SZERTARTÁSMESTER  
Beszélgetés PHILIPP GYÖRGGYEL

Ahogy a neten található életrajzaidat bújtam, mindegyiknél számtalan, új meg új zenei formáció bukkant fel, melyekben részt veszel. Az jutott rögtön az eszembe, hogy neked feltehetően nem túl jó a monotóniatűrésed.

• Ez így van, abszolút, de nem a bohém, vagy kicsapongó életmódból kifolyólag nem elég nekem ez vagy az a stílus, hanem egészséges tudásszomj hajt, hogy az egyik dolgon keresztül ismerjem meg a másikat, meg a többit, mindet.

De mégis melyek a fő csapásirányok a pályádon?

• A fő csapásirány az biztos, hogy a karmesterség, pontosabban az a formája a karmesterségnek, amit én gondolok róla. A klasszikus értelemben vett vezényléshez képest ez egészen egyéni, szokatlan lehet. Jelenleg keveset vezénylek, nem vagyok sehol állandó karmester, és nem is szeretnék az lenni, mert az intézményfüggés mumus az életemben. Zenélek a *Weiner Szász Kamaraszimfonikusokkal*, amiben a magyar zenei élet legjobb zenekaraiból, például a Fesztiválzenekarból, a Rádió Zenekarából vannak válogatott fenegyerek: egy igazi profi kamarazenekar, az ország egyik legjobbja. Velük már második éve dolgozom különböző projekteken, eleinte csak akkor hívtak, ha más karmesterek által be nem vállalt, egyénibb feladatot tűztek a műsorukra, de most, két év után jobbnál jobb darabokban dolgozom majd velük. Legközelebb például a kíséretükben fogok énekelni egy Mahler dalciklust, a *Vándorlegény dalokat*, amit magamnak választottam, s természetesen jól feladtam vele a leckét, de ezt így is kell. Ez egy olyan mű, ami érett énekeseknek is borsot tör az orra alá... remélem, helytállok majd. Utána pedig egész héten együtt dolgozunk egy élő közvetítéses rádiós koncert műsorán, melyben énekelek is meg vezényelek is, többek közt Schnittkét, Finzit, és egy csodálatos Vaughan Williams darabot, a *Tallis Fantáziát*, ami régi álmom.

És a saját formációid?

• Két saját együttesem van, az *El Sabio Consort* és a madrigál sextettem, a *Voce Substantiale*, melyeknek a léte szintén azt bizonyítja, hogy nem tudok, s egy hozzám hasonló reneszánsz ember életében nem is lehet megmaradni egy stílusnál. Nekem kell a madrigál éppúgy, mint a sötét középkor erotikus költészetre írott zenéje. Voltaképpen mindkettő könnyűzene, csak ezeket, itthon még mindig, külföldön már nem annyira, szentnek és sérthetetlennek tartják, s úgy is adják elő. Mi viszont gátlátalanok vagyunk egytől egyig, ahogy kell.

Az *El Sabio Consort*ban benne van a mesterem, Bubnó Tamás, aki a kezdetektől velem van a zenei működésemben, barátaim, Palya Bea, akit ennek révén ismertem meg igazán, és egy remek partnerre találtam benne, Cser Ádám zeneszerző és karmester barátom - aki az én karmester-képemben szintén igazi helyet foglal el - ő szerezte egyébként a *Dűh* című előadás zenéjét, amit most próbálunk Ágenssel. Szóval szerencsére csupa elvetemült alakkal dolgozom. Ezekkel az emberekkel az egyetemen nem is oly régen hülyeségből felvettünk pár elég vad albumot *ProVocal* néven: énekeltek Bárdoz *Kicsinyek kórusát* ketten Ádámmal, csináltunk egy "táborfüzet" lemezt, melyben Dióssi Gábor volt a fő attrakció, szintén nagyon vicces, és lett egy "gixeres" albumunk, melyen a zeneirodalom legszebb gixereit szedtük össze, ezen Csapó Dzsoni éneklő a *Nessun dormát*, aki a *plastik-fantastic-bombastic*-ban is szerepelt.

A tanulmányaid is meglehetősen változatosan alakultak, számtalan hangszeren játszol, és bár a Konziban még zeneszerzőnek indultál, a Zeneakadémián karmesterként végeztél. Milyen hangszereken tanultál?

• Hegedülni, ütözni, zongorázni, csembalózni tanultam, emellett énekelni és zenét szerezni, és minden, amit tanultam, egyértelműen nagyon jól jön a karmesterséghez és a színházi zenéléshez.

Voltak meghatározó tanáraid?

• Az Énekes Iskolában kb. nyolc éves koromtól, Bubnó Tamás tanított: ő nevelt fel engem zeneileg. Ez egy olyan intézmény, ahol a gyerekek életszerű, gyakorlati zenei képzést kapnak. Ha minden hétvégén ott énekelisz a templomban a tanáraiddal együtt, vagyis melletted áll egy hivatásos énekes a kottával, kénytelen vagy megtanulni énekelni és kottát olvasni. Az Énekes Iskola különben az egyik leghosszabb ideig tartó és legállandóbb kapcsolat az életemben, halottak napján például Schnittke *Requiem*-jét vezényelhettem nekik liturgikus körülmények között, ami számomra, bár nem vagyok vallásos, sem hívő, sokat jelentett, igazi katarzis-élmény volt.

A Zeneakadémián Sári József zeneszerző volt fontos tanárom, aki elvileg partitúraolvasást tanított nekünk, de az órák sokkal inkább zenei problematikák megvitatásáról szóltak. Tanácsot adott, hogy a tipikus zenei élet-béli torzalkodást hogyan kezeljük, ez komoly segítség volt, mert ő egy keleti bölcs mentalitásával bír, s ahhoz, hogy ki tudj állni hetvenkét ember elé az elképzeléseddel, kell egy fajta nyugalom és önbizalom, egyszóval kiállás. Gondot okozott egy ideig, hogy sokan azt gondolják rólam, hogy nem ugyanakkora odaadással csinálom az egyik dolgot az életemben, mint a másikat, pedig de. Sosem takarózom azzal karmesterként, hogy voltaképpen énekes vagyok, se fordítva. Mindegyik tevékenység teljesen, és remélhetőleg gátások nélkül én vagyok.

A színház hol van az életedben?

• Talán most második helyen a vezénylés után, és ezt Ágensnek köszönhetem, aki valóban alkotótársának tekint. Amíg alkotótársként részt vehetek egy-egy előadás kialakulásában, s amíg zeneileg főszereplőként vagyok számon tartva egy-egy darabban, addig minden rendben. Ugyanis a színházi zenész más esetben legtöbbször azt takarja, hogy behívnak tízre, a próbára, és játszhatod a kuplékat a zongorán végszóra: na, én ezt nem szeretném, akkor abbahagynám. Venném az esernyőmet, és elröpiúlnék a széllel, mint Mary Poppins

Ágensnél és Gergye Krisztiánnál milyen keretek között mozoghatsz?

• Náluk zenei keretek nincsenek, csak dramaturgiaiak, és irányvonalak, de ezeket is meg lehet beszélni: a zenében gyakorlatilag szabad kezét adnak nekem. Valószínűleg, ha nem így lenne, nem is lehetne ilyen sikeres és jól működő a dolog. Viszont nyilván, mivel nem vagyok se színész, se táncos, a színpadon instruálva vagyok rendszeren, hogy ne kallódjak el darab közben. Aztán persze nem tudom, mikor jön el az az idő, amikor az az illúzióm támad, hogy én ehhez is értek, és többre vágyom, de remélem, ezt megússzuk.

Szűcs Edit és Nagy Fruzsina jelmeztervezők Kirakatszínház című kiállításának megnyitóján is szerepben voltál, abban

a különös lovagi jelmezben, a vízben állva...

• Én ott annak örültem nagyon, hogy a partneremmel, egy kiváló kínai énekesnővel, Yang Li-vel - bár sosem próbáltunk és ott találkoztunk először életünkben - zeneileg teljesen ráhangolódtunk egymásra. Kevés ilyen eset van, hogy rögtön megtalálom a zenei társamat. Tudod, a partnerkeresés is azért egy kicsit mumus nekem, de örülök nagyon, amikor olyan adódik, mint ez az alkalom volt. Egy kicsit ezért is vonulok egyedül stúdióba, és próbál-gatom a határaitam is, a reprodukciórégem határait. Már kisebb korban is meg volt az a zenei vonásom, hogy jól utánoztam. Ez nagy előny, de kicsit kihasználatlannak érzem ezt az oldalt. Várom már, mikor kérik tőlem, hogy csináljak egy King's Singers, vagy Demjén Rózi albumot, vagy, hogy utánozzak egy koncerten híres karmestereket, ilyesmi. Ez a Csikidám stílus.

Azért ez kicsit mégis magányos helyzet. És mi van az ellentéteiddel? Ágens például egy egészen más zenei világot képvisel, mégis működik köztetek a közös munka.

• Szerencsésen kialakult a türelem egymás iránt mindkettőnkben. Ágit nem tekinthetem zenésztársamnak, mivel nem zenész. És bármennyire is különbözök vagyunk, ez a kapcsolat mégis működik, s így elfogadjuk egymást színpadi partnerként. Pedig az elején rettenetes vitáink voltak.

Kezdetben mindenkit magamhoz mérek, aztán rájövök, hogy ez hiba. Amit Ágens csinál, az külön műfaj, de ehhez meg kellett ismernünk egymást.

A Deus Tardat számomra azért volt érdekes, mert ott jön ki leginkább az az ellentét, ami kettőtök zenei világa között van Ágenssel, ráadásul ebben a darabban teljesen uralod őt.

• Ez így volt kitalálva, a *Deus Tardat*-ban zeneileg dominálnom kell, mert ott én vagyok szertartásmester, a törvény. Egyébként ez az új darabban, a *Dűh*ben is így lesz. Az, hogy most már nekem jut a szertartásmester szerepe, folyamatosan alakul kettőnk között. Izgalmas feladat lesz a *Dűh*, alapos kutatómunkát követel tőlem, Ágitól pedig sok gyakorlást...

Gergye Krisztián darabjában, az Édes szívem, ribanc vagy című előadásban egyszemélyes hanggenerátorként működsz. Játéknak tekinted ezt a szerepet?

• Krisztiánnak az volt az elképzelése, hogy menjén minden zenélés élőben, s én mindvégig kvázi színészként a színen legyek. Régebben ugyan azt mondták rám, hogy azért szeretnék karmester lenni, mert így nem kell a közönséggel szembefordulnom - és ebben akkor volt is némi igazság - ez a drukkk szerencsére már kezd múlni. Az az elektronikus kütyü pedig, amivel a darabban dolgozom, jelentősen megkönnyíti, hogy élőben kelljen magamat kísérem, és persze, ez egy játékszer is egyben, a végtelenségig tudok vele szórakozni, te is tudnál valószínűleg.

A Melankólia zeneileg már sokkal komplexebb világ...

• Igen, a *Melankólia*ban egy nagyon ismerős és szeretett közegben mozgok, egyházi zenék, és halálról szóló zenék között. Krisztián azt mondta, hogy requiemekből válogassak, de egy idő után kiderült, hogy ezek mellett érdemes bővíteni a sort magával a halál eseményével és a temetéssel foglalkozó művekkel is. Ezeknek a zenéknek már önmagukban van egy belső zenei dramaturgiájuk, és ezt Krisztián, mivel jó táncos, szintén jól érzi. Az igazán nehéz feladat az volt, hogy ezek a darabok hogyan kövessék egymást, mert a zene dramaturgiáját össze kellett egyeztetni a táncéval. Ehhez fél év kellett, súlyos feladat volt, a májusi bemutatónk még a kezdeti próbaperiódust tükrözte. Egy olyan zenei világot hoztunk létre, melyben a közönséget minden irányból körbeveszik a hangok: ezt a konstrukciót - az 5.1-es hangvetítést a nézőtérre - egy zseniális hangtechnikus, Pálincás Márton barátom hozta létre. Neki, úgy érzem, a darab próbafolyamata során, és a bemutatók alatt sem volt része a kellő köszönetben és a kellő megbecsülésben, ezért ezúton is örök hála. Különböző korokból választottam műveket, van benne például kora-reneszánsz darab, egy Josquin motetta, amit egy másik zeneszerző temetésére írt, és van benne kortárs, ma élő zeneszerző, Arvo Pärt is. A *Melankólia* kapcsán szerettem meg igazán a Schnittke *Requiem*et is, amit így most bemutattam Magyarországon. A végletek egymás mellett szerepelnek, az egyik talán a drum'n' bass-verziós klasszikus requiem-frag-mentek, és a Sinatrásított Mahler dal, a másik véglelet Jeney Zoltán *Halotti szertartása*, egy rettenetesen megrázó, örökérvényű darab, amilyenből nagyon kevés van ma. Jeney egy idősebb magyar zeneszerző, aki az életéből 25 évet erre az egy nagy műre szánt, és akinek már rég világhírűnek kéne lennie.



Megtisztelő volt, hogy személyesen tőle kaptam meg a kottát, s bizonyos részeket átírt nekem férfikarra. Nagyon örült annak a díjnak is, amit a *Melankólia* zenéjéért kaptunk Debrecenben az Alternatív Színházi Szemlén.

Ha már a generációk találkozásánál vagyunk: van benned pedagógiai hév, vagy türelmetlen, vagy hozzá?

•Türelmetlen vagyok sajnos, pedig hév az lenne. Ha az életrajzaimat nézed, számtalan iskola fel van sorolva, amelynek ex-tanára vagyok, ezekről a helyekről vagy kirúgtak, vagy én mondtam fel. A Pilisborosjenői Zeneiskolába például, ami az első munkahelyem volt, egyetlen szolfézsztanárként vet-tek fel egy három-négyszáz fős diáksereghez, és amellet, hogy szolfézsra és énekelni tanítottam a gyerekeket, aktív koncertélelet csináltam. A karácsonyi koncert után jöttek a lelkes szülők: ők soha nem gondolták volna, hogy a tizenöt éves gyerekük templomban fog énekelni valaha, nem is akármilyen színvonalon. De a zenei oktatás - ami itthon nem eredmény-, hanem elméletcentrikus - ezt a hozzáállást kevésbé szereti, mint a hagyományost, és nem tűrt el engem. Pedig a Kodály-módszernek sem a dórémifászlátidó a lényege, hanem az, hogy minél többen, minél többet énekeljenek és zenéljenek, értelmiségi fiatalok nevelése a cél. Az iskola, ahová én is szívesen adnám a fiamat, olyan, ahol a gyerekek sokat koncerteznek, és rendszer van az agyukban: tudják, melyik zeneszerzőnek melyik festő volt a kortársa, mert nem az a nagy kunszt, hogy valaki le tudja olvasni a Kiskece lányomat visszafelé szolmizálva, hanem, ha egyéni módon elő tudja adni... .



## Tompa Andrea LIFE, NOT LIFESTYLE ALVIS HERMANIS világa

A *revizorja* sohasem jött el Magyarországra - nem is rajongott mindenki érte -, azonban a *Hosszú élet*, a *Jég*, a *Szonya* és *A csend hangjai* jártak itt. Színészként a magyar közönség nem láthatta - például a Gorkij *Éjjeli menedékehelyéből* készült *By Gorki* című előadásban (mely szintén nem aratott osztatlan sikert), amelyben önmagát játszotta, és Strindberg *Júlia kisasszonyában*, amelyben Jean-t alakítja és természetesen önmagát. Mindig önmagát játssza, mondták a lett kritikusok nevetve egy rigai fesztiválon, mintha a barátjukról vagy egy családtagról lenne szó, mindig keresztnevéen emlegetve, mert Alvis Hermanis eredetileg színész és valóban nem *tud* színészként mást nyújtani, mint önmagát. Halk, de erélyes és figyelmet követelő, olykor nagy, okos férficsendekkel dolgozik a színpadon. Van benne valami tétovaság, lassúság, szögletesség, nehézkesség akár, mégis rendíthetetlen belső *valami*, egy mag, emberi anyag, valami ellentmondást nem tűrő, csendes bizonyosság, hogy amit mond, az három gyomron át megemésztett igazság. Nem elnyomó, a másikat igazát megsemmisítő imperatívusz, hanem saját, személyes, rendíthetetlen tudása, amely egyszerű és pragmatikus, egyszerűségében szinte már kegyetlen, s mindehhez valami (általunk talán északinak mondott) hidegség, titok s idegenség, távolságtartás társul és az ezzel mintha ellentétben lévő meleg, halk hang és okos, bátorító figyelem a másakra, ami mégis megközelíthetetlen és mégis beszélgetésre, megnyílni hívogató, zárkóztott melegség. És nincs itt semmi ellentmondás. Kiismerhetetlen ismerős. Germános fej, a "mi" Tilo Wernerünk hasonmása. Magam sem tudom már, hogy Jean-ról beszélek a *Júlia kisasszonyból*, amelyben csupa magas és szép ember játszik az erotika poklaiba ereszkedve, vagy egy Gorkij-hősről, aki úgy mutatkozik be, hogy "Alvis Hermanis vagyok" - ebben a darabban mindenki magát alakítja, a sztárszínészről bulvárlapot böngész, amelynek a címlapján ő maga látható. A Strindberg-darabot fél méterre játsszák a nézőtől, nem lehet hazudni: a legpontosabb naturalizmussal készült a díszlet; a konyhaszekrényben lévő tárgyak - némelyiket nem is fogják használni - *azok, amik*: minden valóság, ahogy maga a játék is. Vagy akiről beszélek, az a félénk, kissé zavarban lévő Alvis, akivel végül barátságosan lehet beszélgetni egy fesztivál késő estéjén, egy sarokban, a *Revizor* után, abban a nézői eufóriában, amikor a kritikus rajongóvá vált és nem tudott tágitani a játékok, a színház közeléből. Ki igazodik már el ebben a színjátszásban, hol fejeződött be az ember és kezdődik el a szerep, ha egyszer a kettő közötti távolságot kiszippantotta... a rendező. Azaz Alvis Hermanis.

*Fuck the art* - jut eszembe a Hermanis színházának falára festett grafiti. Miközben persze magából a tökéletes "art"-ból lépünk ide, a legteljesebb, legrészletezőbb illúzióból, legyen az a Hosszú élet vagy *A csend hangjai* vagy a *Szonya*. De mintha Hermanis német kortársa, Frank Castorf jelszavát sajátította volna el: "Nicht Realismus, sondern Realität!", azaz hogy ez nem realizmus, elég belőle, hanem ez maga a valóság. (Erre még visszatérünk.)

"Őszintén szólva nem hiszem, hogy a művészetnek jobbítania kellene a világot. Ez olyan, mintha legyeket öldösnénk mobiltelefonnal" - fogalmazza egy interjúban Hermanis, s ebben a képben, amelyben egy tárggyal valami nem rendeltetésszerűt csinálunk, máris felsejlik az ő rendezői-művészi poétikája: hogy itt minden konkrét, mint ez a tárgy is, s hogy mi az a tárgy, annak használati módja, közege, s a hozzá tartozó furcsa gesztus hogyan billenti ki azt a valójából s válik groteszkké. Nem tudok még egy rendezőt, aki ilyen áhítattal tisztelné a tárgyat - a *valóságból* vett tárgyat, az eredeti tárgyat, a *Realitát* darabját. (Szívesen tartanék egy Hermanis-darab kellekesével az ő bonyolult bevásárló- vagy kutatókörútján, vagy legalább megnézném a kelléklisztájukat!) Mert Hermanis tárgya: eredeti és sok. A valóság - bármilyen korú és földrajzi elhelyezkedésű, legyen szovjet konyha A *revizorban*, háború utáni nénike lakása a *Szonyában*, hanyatló emberek társbérlete a Hosszú életben szintén a késő szovjet korból, vagy boldog '60-as évek *A csend hangjaiból* - mindennapi használati tárgyaiban, bútordarabjaiban, ruháiban van jelen irdatlan mennyiségben. A tárgyak sejtburjánzása ez, egy metasztázis, egy betegség: a szegénység, öregség felhalmozó falánksága, fullasztó gyűjtemény, a nyugati kultúrától való elzártságra adott válasz. Végtelenül valószerű és mégis valószerűtlen ebben a színházi habzsolásban (ezzel a szóval cseréljük most le a stilizációt). Ez a tárgyfelhalmozás, az öregség ismérve, a mindenáron való élni akarás jelképe, kétségbeesett kapaszkodás tárgyba és életbe, mert semmit ki nem dobunk, mindenre szükségünk lehet még, hiszen még nagyon sokáig fogunk élni.

És a habzsolás, a zabálás a (tárgy)felhalmozás másik formája, izomorfja, ha tetszik. A szegénység alakváltozata a nagyüzemi evés, az étel bekebelezése. A *revizor* hősei egytől egyig csodálatos kövérek, hatalmas hizott puhatestűek, akik mind egy valóságos és szimbolikus térben, egy szovjet konyhában, az evést ipari méretűre duzzasztó gyárban, egy igazi *sztalovajában* (étkezdében, nincs kelet-európai, aki nem járt volna ilyenben) várják sorsukat, a (sovány) revizor megérkezését. Oly festői a kövérségük, mint egy Kusztojgyjev-képen a hősnőé, mégis inkább szálnalmasak és kiszolgáltatottak, ahogy nagy, puffadt testüket cipelik (és milyen gondosan készült a jelmezük!

# POÉTISKĀIS TERORISMS.



nem jelzés csupán, hanem majdnem-Realitát, ahogy most visszaneztem dvd-n, a közeliakban sem lepleződik le a színházi illúzió). Hermanis ugyanakkor még ezeket a fájdalmas figurákat sem bántóan, bábszerűen ábrázolja: bennük is meglátja az esendő, szerethetőt, az áldozatot. Ahogy egy kövér asszony a csizmáját húzza, az a kínlódás, testi esetlenség, a lehajlás, a láb egymásra rakása mint kimerítő feladat, ugyanolyan megértéssel, empátiával bontakozik ki, mint amikor a *Hosszú életben* valaki percekig próbál felállni az ágyból vagy felvenni egy kabátot (és micsoda részletező, hiteles színjáték tartozik ehhez!). Öreget, kövér Hermanis nem üres színházi klisékkel ábrázol, nem érdekli a puszta karikatúra, az önmagáért való groteszk, és főként a tömegkultúra, elnyomó Barbie-s, gén- és sebészkezelte, "fiatal és karcsú" mintái ellen dolgozik. Csak az emberi érdekli a legtorzabb testben is.

Tadeusz Kantor mondja (egy most magyarul megjelent nagyszerű monográfiában, elnézést, hogy hazabeszélek), hogy amint egy forma kialakult, amint létrejött egy konvenció, többé nem használta, mert halott alakzattá vált számára, ehelyett új, élő konvenciókat kezdett keresni.

Az a dilemma, hogy egy színpadi alkotó valójában saját nyelvét (stílusát, kézigyét) dolgozza-e ki, vagy minden alkotásában "felismerhetetlenül" megújul, itt lepleződik le. Hermanis e tekintetben Schillinggel rokonítható.

És ennek megfelelően rendezőként erről az "eljárásról", a sokról is le tud mondani, mint kígyó a jól bevált jelmezéről. Kirándulást tesz a kapitalizmus-kritika (németes) területére, Castorf nevének emlegetése nem véletlen: a *By Gorki-t* tervezhette volna Bert Neumann, Castorf állandó díszlettervező munkatársa is: üvegkonténer, filmes technika, közeliak. Csak az *érzelmi* attitűd más. Mert ebben az emberszerető, humanista színházban mindig egy emberi közösség a tét és a téma - a homogén tömeg: Hermanis másik nagy témája -, az együttlét, a szeretet, empátia, részvét, emberség. Csupa a kortárs színházból származó szó és gondolat.

Az ölelés színháza - keresem tovább a szavakat, mert ebben a színházban tudnak ölelni (és nem tudnak ölni: a *Szonya* betörői pusztítás helyett felveszik inkább az idős asszony szerepét és újraélik életét). A Jég szereplői úgy ölelik meg egymást idegenként, egymás szívét hallgatva és testvériséget fogadva, azzal a megrendítő vallásos áhitattal, amit szinte csak borzongva lehet elfogadni. A néző is e testvériséghez tartozónak érezheti magát, a színészi karok kinyúlnak a nézőtérig, mert a szeretet hiteles ábrázolása, vagy nem is: megtörténe - és nem kérek elnézést a szavakért - nem lehet csak "színpadi" ügy, az mindenkire tartozik, az a világban valóságosan történik, velem, nézővel is. (Hogy a *Jég* miért bukott nálunk, csak találgatni tudok; talán éppen ezt a túlfokozott érzelmi lemeztelenedést utasítjuk el? Aminek semmi köze a szentimentalizmushoz.) A *Csend hangjai* avagy *Simon and Garfunkel sosemvolt rigai koncertje, 1968*, ez a boldogító előadás olyasféle tapasztalat, amelyet egykor tán a templom nyújthatott vagy a természet fenségének csodálata: hogy a világ összes szálnalmas korlátja ellenére, amikor egy nyomorult Simon és Garfunkel koncertre sem mehet el az ember, mert rossz helyen és rossz időbe született, mégis harmonikus és értelmes.

Minden Realitát. Hermanis egy par excellence realista. Amit színháza nyújt, azt valóságként, közvetlen, érzéki és érzelmi tapasztalatként és igazi

történekként élheti meg a néző. A világ szűkülő köreiben, ahol egyre virtuálisabbá válik minden emberi érintkezés, ez a színház visszaperli a közvetlen emberit, az egyedüli adut, amely a színház kezében van minden más kifejezésformával szemben. Utópikus álmódó, hiszen végső soron azt feltételezi: a színház maga a valóság és élet.

A színház, folytatja az interjúban Hermanis, el fogja veszíteni a társadalmi szerepét, illetve ezt máris elveszítette és egyre elitebb lesz. Hermanis nem háborog, vagy szomorkodik az elitkultúrává válás láttán, amely - Susan Sontag szavaival élve - mint kritikai felvetés a komolyságot és az igazságosságot aknázza alá. Meglepetten hallotta ifjúkorában, meséli, hogy Amerikában a lakosság 97%-a sohasem fordult meg színházban - mondja ezt egy Szovjetunióban nevelkedett fiatalember, egy olyan ország fia, ahol, bár nincsenek kéznél adatok, majdnem az ellenkezője lenne igaz, hiszen a színház minden munkás- és parasztothozba eljutott. Ettől az amerikai aránytól már nem áll távol Európa, teszi hozzá. És mivel elit művészet, műveltebb nézőre számíthat, vagy figyelmesebbre, szövöm tovább az ő gondolatát. Talán ez a Hermanis színházának nézője: figyelmes, ráérős, nyitott. "A színházban a saját bajaimmal küzdök, ezért érdekel jobban a folyamat, mint a végeredmény." S bár sokszor, sokféleképpen hallhattuk ezt a folyamatra vonatkozó megállapítást, Hermanis a személyesség - emberközpontúság, tehetnének hozzá - hangsúlyozásával saját bajainkról, amelyek a végeredményt nézve immár közösek, egy közösségi tapasztalatról, együtt születő közösségi tudásról gondolkodik.

Színházával, melyet bárhol a világban láhattunk vendégeskedni, otthonában is találkozhattunk: abban az épületben, amelyet Alvis Hermanis 1997-ben "vett át", meglehetősen fiatalon, harminckét évesen. Egy meglehetősen fiatal és piciny államban, amely rövid történelme során másodszor fogott hozzá függetlensége és identitása megteremtéséhez. Talán - megengedve a spekulatív gondolatokat - a közösségi érzés, a valahova tartozás ebből a történelmi helyzetből származik. Megdöbbenő, hogy a '90-es évek elején a külföldön, főleg Kanadában született lett értelmiségiek, művészek csapatostul tértek "vissza" egy olyan országba, amelyben addig nem is jártak.

Az Új Rigai Színház olyan, mint a Katona, a Kamrával és Sufnival együtt, három játszóhely is van ebben a repertoár rendszerben működő teátrumban, amely most legalább két tucat darabot tart műsorán, régi előadásokat is. Hermanis az elmúlt évtizedben európai szinten az egyik legnagyszerűbb, meglehetősen fiatal társulatot hozta létre itt. Az épület falait művészi hitvallás-grafittik díszítik lett, angol és orosz nyelven (melyek közül az utóbbi is lingua francaként használható Hermanis hazájában). *Life not lifestyle*, hirdeti az egyik, mintha csak Castorfot parafráznál, *Poetiskais terorisms, Radikalais aristokratisms*, mintha máris az elitkultúra mellett foglalna harcos állást, vagy (oroszul) hogy: *Zúzzátok szét az impérium szimbólumait annak nevében. . . , senkinek a nevében, csak hogy a szív örüljön*. A dühös avantgárd, kortárs kapitalizmus-kritika és patetikus romantika találkozik itt, mégis valami homogén poétikát rajzolva ki. Azt a poétikát, amelyet minden előadásban újra megkísért a rendező és olykor színész, Alvis Hermanis. Aztán önmaga zúzza szét, senkinek a nevében, csak hogy a szív örüljön.

## ÉLETKÖSZÖNTŐ

### Lőrincz Katalin beszélgetett REGŐS PÁLAL

*Regős Pál: jégtáncos, mozgásszínész, színház-szervező.*

*Született: 1926-ban.*

*Otthonában, az íróasztalán nyitott dossziék, életrajzi adatokkal, előadások listájával, szórólapokkal, műsorfüzetekkel, mellettük egy átlátszó tasakban fotók.*

Nem kéne most már mindezt végre megírni? - kérdezem önkéntelenül.

• Már készül egy könyv: a Szkéné negyven évéről. Úgy indult, hogy elkezdtem dolgozni a Szkéné archívumán: 1970-től az összes előadás dokumentációját feljegyeztem. Maga a hely még a megalakuláskor, 1968-ban nem létezett, de Keleti István összehozta a Szkéné nevet választó csoportot. Az egyetem díszterme a háborúban találatot kapott, így-úgy helyreállították, két tanterem kapott helyet felette. Az egyetem akkori rektora hozzájárult ahhoz, hogy ezek helyére színházterem épülhessen a Szkéné működése számára. Magyarországon egyedülálló színházépítésről volt szó: egy akkori mérnökhallgató tervezte meg, s 1970. március 21-én *Aucassin és Nicolette*-tel megnyílt a Szkéné Színház. Én magam 35 éve vagyok ott, emlékszem tehát a híres előadásokra, mint például Fodor Tamás *Woyzeck*-je, vagy Nádas Péter *Temetése* Gaál Erzsivel és Székely B. Miklóssal. Én megemlítettem (Regős) János fiamnak, hogy itt ez a 40 év - most úgysí divat az évfordulózás, kellene ennek kapcsán egy könyvet készíteni. Az ő ötlete volt, hogy 18-20 beszélgetőpartnerrel legyen benne interjú, a másik felét tegyék ki a dokumentumok. Igyekeztem úgy szerkeszteni, hogy ne tengjen túl benne az adat. Jánosnak kiskora óta tehetsége volt az íráshoz, remek beszélgetéseket készített. Közel 300 oldalas lesz a könyv. Már kiadóban van.

December 18-án, a "Tizennégy karátos autó" főpróbája elé tervezzük a könyvbemutatót.

Mindez a Szkénéről szól, de én a Te életutad megírására céloztam.

• Na jó, akkor ennyit a könyvről, beszélék magamról. Gyerekkoromban Budán laktunk, nem messze tőlünk volt egy jégpálya. Egészen kicsi voltam, mikor apám levitt, s kézen fogva tanított korcsolyázni. Pontosan emlékszem, mikor másodszor mentünk, mondtam neki: neked már nem kell felcsatolni a korcsolyát, én már magamtól is tudok. És tényleg tudtam. Később, már tízévesen, apámmal úgy táncoltam otthon szalontáncokat, hogy a lábára álltam zokniban. A teniszből is ügyes voltam. A nővérem kétbalkézes volt, én meg két-jobbkezes... Közben tovább táncoltam s jégen, jégünnepélyeken léptem fel. Kiskamasz koromban balett-táncos akartam lenni. Egy kispolgári családban erről szó sem lehetett, apám elrettentésül körülírta a balett-táncos férfiak homoszexualitását. Közben a cirkuszt is imádtam, főként a bohócokat: nagyon híres, nagy bohócokat láttam, többek között a Rivals-éket. Latabárt imádtam. Cserkészként a társaimat tanítottam szteppelni, persze csak annyit tudtam, amennyit filmekről láttam. Szerveztem és rendeztem egy szilveszteri műsort tizennégy évesen, cserkészársaimmal: amolyan néma paródiákat, utánozva a Pécsi Öregdiákok sikerszámaikat. Nem tudom, érthető-e mindebből, hogyan alakult nálam valamiféle művészi út, anélkül, hogy tudatosodott volna.

Cserkész voltam a Budai Református Egyházközségnél, miután a szüleim református hitre tértek 1936-ban. Tökéletes budai keresztény környezetben nőttem fel, így értetlenséggel fogadtam, ami '44-ben történt. Nem tettem fel a sárga csillagot, anyám legnagyobb ijedelmére. Aztán kiplakátozták, hogy be kell vonuljak munkaszolgálatra. Óriási törést okozott ez bennem, aki nem ebben éltem addig - s ennek a hatását máig viselem.

Megszöktem a munkaszolgálatból '44-ben, s egy kis községben, Mezőtelegden bújtam meg. Ott, a helyi kultúrházban vidám műsorokat adtunk elő Szegő Feri barátommal. Vele a munkaszolgálatban ismerkedtem meg. Még Ady-verset is szavaltam május elsején, pedig már akkor sem voltam egy beszélő színész-fajta. Anyám és nővérem is túléltek a háborút, őket lehozattam oda vidékre, kicsit felerősödni. Még '45 nyarán visszakerültünk Budapestre, s a bérházak udvarán szervezett esztrádműsorokban léptünk fel Ferivel. Egy ilyen alkalommal (ez a Teréz körúton volt) Rózsahegy Kálmán bácsi is várt a sorára, s közben nézegette az előtte lezajló műsorszámokat. Így látta paródiánkat is, odahívott, hogy nem lenne-e kedvünk az iskolájába felvételizni. Verssel készültünk, s megfeleltünk. Eleinte élveztem, aztán látni kezdtem, hogy nálam sokkal tehetségesebbek vannak ott körülöttem. Rájöttem, hogy én igazán érzelmeket nem a szavakkal tudok kifejezni, hanem mozdulattal. Ezt ugyan most fogalmazom meg, de a tényre már akkor rájöttem. Ez olyan 1947-48 körül volt: kimaradtam, s visszatértem a korcsolyához, akkor már a Műjégpályára, ahova kiskoromban nem jutottam el, mert nagyon messze laktunk. Dillinger Rudi bácsinak bejelentettem, hogy jégtáncos akarok lenni. Odahívott egy lányt, s kipróbáltattam

velünk közös figurákat. Elfogadott: így lettem amatőr jégtánc sportoló. Egész tűrhetően ment: a magyar bajnokságon harmadikak is lettünk a párommal. Kár, hogy nem tudtam korábban kezdeni. . . Aztán megbíztak egy jégrevü rendezésével Sztálin születésnapjára.

Közben el kellett helyezkednem, mert megnősültem. Kultúrfelelős lettem a MOGÜRT-nél. Szavaltam is - aztán egyszer belesültem, s ekkor megfogadtam, hogy az életben többet soha nem szavalok. . . '57-ben kirúgtak, mert exponáltam magam 1956-ban. Az igazi életpályám 1957-ben kezdődött, mikor megalakult a Magyar Jégrevü, és jégtáncos-statisztákat kerestek. Épp nejlón abroszokat festettem akkoriban egy szövethuzatnak, egész ügyesen. Felvettek, s miután Sallai Eta koreográfus láthatott bennem valamit, készített nekem egy szólószámot, amellyel sikerem lett. Hamarosan karakter-szólista lettem. Végre valódi színházi közegben lehettem. Erre vágytam egész előző életemben! Sokat utaztunk - ez akkor nem volt természetes -, még ha eleinte csak szocialista relációban is. Bárhol voltunk, mindenütt a pantomimeseket kerestem. (A Rákosi-rendszerben ki sem lehetett mondani ezt a szót, aztán 1957-58-ban már láttam néhány itthoni kezdeményezést.) Lengyelországban első utam Tomaszewskihez (Henryk Tomaszewski, a világhírű wrocław-i Lengyel Pantomim Együttes legendás alapítója - a szerk.) vezetett. Bemutakoztam, összebarátkoztunk, kértem, hogy próbáit, edzéseit nézhessem. Így kezdődött. Ő lett legfőbb mentorom, aki legnagyobb hatással volt a pályámra. Felkerestem persze Fialkát (Ladislav Fialka, világszerte ismert cseh pantomimművész, a prágai Divadlo na Zábřadlí együttesének alapító-vezetője - a szerk.) is, Prágában, hozzá nem tudtam közel kerülni. Pozsony, Berlin, Moszkva: csupa híres művész megkeresésével elindítottam önképzésemet. Nem kértem tőlük különórát, de szívtam légkörükből. Közben a szállodákban tükör előtt, könyvből próbálgattam a pantomim-technikát. Wrocławba épp akkor jött látogatóba Marcel Marceau, mikor ott voltam. Vele is összeismerkedtem.

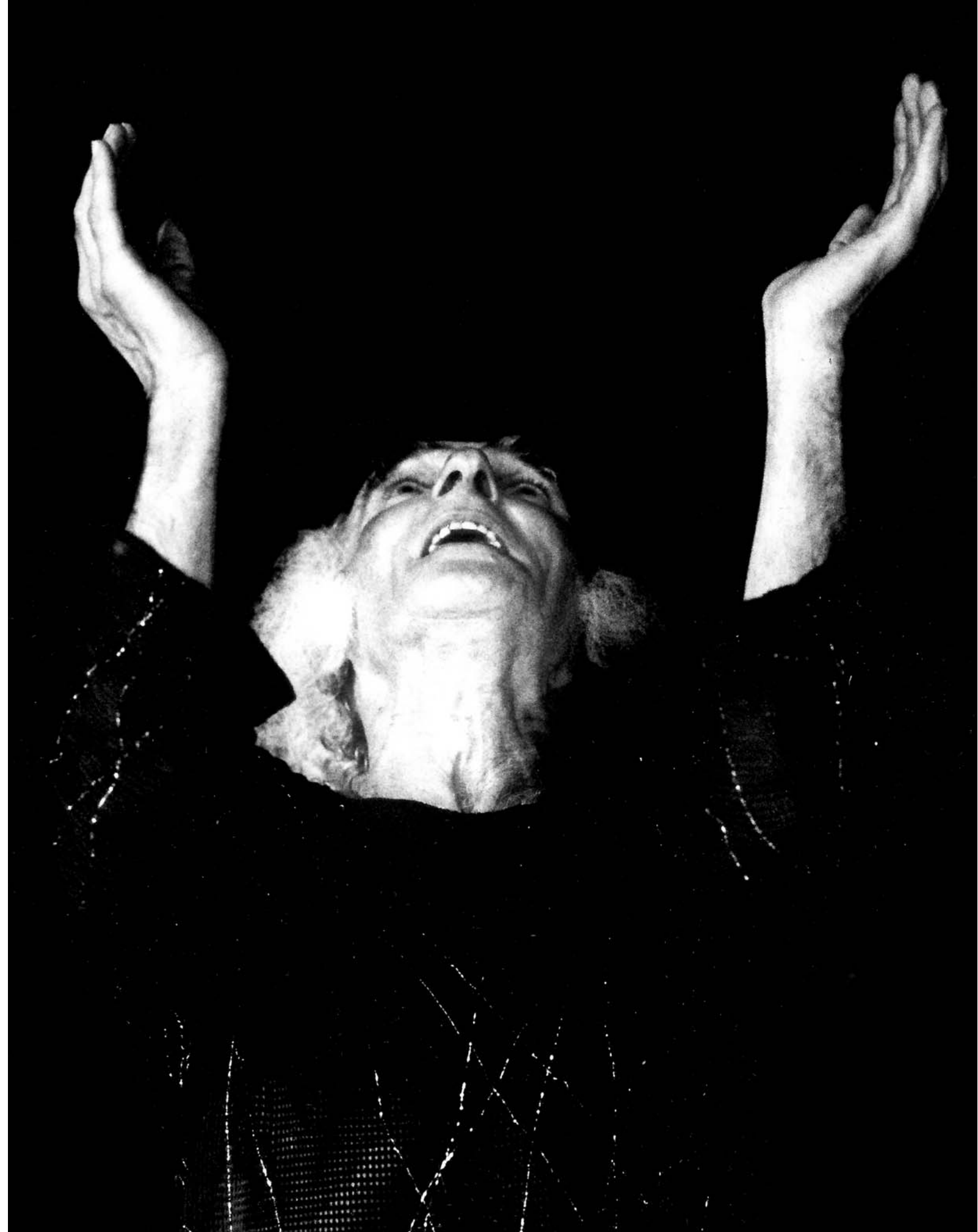
Az első saját műsoromat 1964-ben, *"Ember!?"* címmel mutattam be az Egyetemi Színpadon első csoportommal (Commedia XX. Pantomim). Tomaszewski színházszerű stílusában készült. Az előadásom színházi értelemben önálló jelenetekből állt, és nem etüdükből, mint az a hagyományos pantomim esetében szokásos volt. Az egyik ilyen jelenetnek *"Szív és Agy"* volt a címe, mely teljesen absztrakt mozgással készült, négy táncos adta elő. Egy kritikus, Simon Gy. László, aki az estről írt, s aki az előadást egészében kicsit túlmagyarázottnak ítélte, úgy nyilatkozott, hogy ezért a tíz percért érdemes volt beülni. Ezt évtizedekre megjegyeztem, s például 1977-ben, mikor a *"Kékszakállú herceg várát"* készítettem, már csak absztrakt mozgásokat használtam. Lassan teljesen leálltam a realista eszközökkel és hagyományos pantomim-elemekkel, s ezt az új stílust kezdtem követni. Első műsoromat változtatgatva, egyszerűsítve, alkalmától függően népszerűbb számokból felépítve játszottam tovább.

A Jégrevü 1966-ban megszűnt, s úgy adódott, hogy Major Tamás a Nemzeti Színházba koreográfust keresett Brecht *Coriolanus* című darabjához. Láttam az estem egy részletét, s kijelentette: "meg vagyunk véve". Innen több instrukciót nem adott, nem foglalkozott velem. Én még Berlinben egy turné során összeismerkedtem Helene Weigellel, Bertolt Brecht özvegyével és más Brecht-színészekkel, s még láttam Brecht rendezéseit - ebbe az emlékébe tudtam csak kapaszkodni, no meg benéztem Major próbáira. Aztán egyszer, mikor már dolgoztunk a mozgáson, bejött egy próbára, és sértőn, gúnyosan, cinikusan reagált munkámra. Én leültem a színpad szélére, nem szóltam, egy idő után már nem is figyeltem, legszívesebben elmentem volna. . . A bemutató után ezt meg is tettem. De ez már egy másik történet. . .

Állást kellett hogy keressek, de mivel '56-ban exponáltam magam, ez nehezen ment, mert mindenhová "utánam nyúltak". Az Autókernél tudtam végül elhelyezkedni, s mellette dolgoztam tovább darabjaimon, az I. Kerületi Művelődési Házban. Bartók *A csodálatos mandarin*ját az Egyetemi Színpadon mutattuk be, 1970-ben. Leredukáltam három előadóra: A lányt és A mandarint egy-egy, az összes többi személyt pedig egyetlen, harmadik szereplő játszotta. Én akkor nagyon hittem - ma is! - ebben az előadásban. Pásztori Ditta is megnézte, majd udvariasan gratulált, mondván: bátor vállalkozás. Egyébként ő intézte el, hogy megkaphassam a játszási jogot. Azóta 110-szer játszottuk. Később elkészítettem *A fából faragott királyfi*-t is, Commedia dell'Arte stílusban. Így lett egy egész estés Bartók-műsorunk. Az Autókeres időszakomban otthon is tanítottam, az egyik, alkalmi stúdiónak berendezett gyerekszobában. Amikor a 25. Színház alakulóban volt, Gyurkó László is hívott A mandarinnal, végül aztán ebből nem lett semmi. Közben a Bartók-műsort vittük külföldre, ami a keleti országokban azért volt olyan nagy siker, mert A lány felsőtestén egy necctrikó volt, teljesen látni lehetett a mellét.

Volt néhány tehetséges tanítványom itt, a Kiss Áron utcában, ahol ma is lakom, és éreztük, hogy valami újat kell csinálni: a régi már nem folytatható. Utólag már nevezhető mozgásszínháznak az, amivel akkor kísérleteztünk a '70-es években. Tudtam, hogy le kell egyszerűsíteni a "nyelvezetet". Hittem, hogy minden gesztusnak belső indítéka van. Úgy, ahogyan azért iszom, mert szomjas vagyok, tehát: előbb van egy érzet, aztán a cselekvés. Voltak erre gyakorlataink is, többek között irodalmi alapú improvizációink. Ekkor mutattuk be a Szkénében *A játszma* végé-t, melyre magától Samuel Beckett-től kértem engedélyt. A nézők körben ültek, és nem volt díszlet, csak jelzések, s a darab végén megjelent Godot. Ez volt az első bemutatója a megújult társulatnak, immár BME Pantomim néven, 1975-ben. Turnéztunk is vele, most Nyugat-Európába is, hiszen mobil volt az előadás, két személykocsira felfért.

Ekkor már nem bírtam a civil állást az Autókernél, s abbahagytam, afféle kultúros lettem az I. Kerületi Művelődési Házban. Felfedeztem a Várban a





Bár lopni a művészetben igencsak szokás, főleg ötleteket nagy mesterektől, sőt, külön kultúrája és nagy hagyománya van e tevékenységnek, amelynek azonban sokszor áldott hatása is lehet a technikai tudás, szellemi katarzisos és gondolatok terjesztése területén, én mégis hiszem, hogy a művészetben lopni igazából lehetetlen, mármint zseniális vagy érdemes szinten, hiszen az élmény egyszeri s megismételhetetlen, ahogyan jó esetben a megvalósítás is, így teljesen felesleges azzal foglalkozni, hogy bárkitől bármit is koppintsunk, ahogyan az sem érv normális helyen, hogy valakire azt fogják, hogy ettől vagy attól lopott, mert úgysis kilóg a lóláb, aztán mondjuk felénk a mostanában legnépszerűbb Bacon-imitátorokat legfeljebb keserű mosollyal nyugtázza a valamennyire is agyilag szituált műkedvelő.

Éppen ezért Szikszai Károly Soutine-átiratok című tárlata nem, hogy nem arról szól, hogy bármit is kölcsönzött volna az egyszerre páratlanul furcsa csodabogár és zseniális mestertől, hanem éppen megtéveszt, azt állítva, hogy a művek átiratok, utalások, továbbértelmezések, holott igazából szeretetteli tisztelgések egy kultikus alkat előtt, akivel Szikszai erős szellemi rokonságot érez. Szikszaiában már hosszú évek óta érlelődött a mesterrel való kommunikáció felvétele szellemi síkon, melynek kiváltó oka Chaim Soutine 1925-ben festett *Marhatetem* című kisméretű olajfestményével való bécsi szembesülése volt. Szikszait lenyűgözte a festmény nyers ereje, elsöprő egyszerűsége, célbatrafáló poétikája, a marhatetem, amely igazából nem más, mint egy emberire emlékeztető húscsont, amelyről az élet minden rétege le lett fejtve, s mégis ott áll, s dacol a semmivel, eltökéltebben, mint egy bokszoló.

Szikszai sokat állt a festmény előtt, s bár mellette a legjobb Baconok sorakoztak tízszer nagyobb méretben és sokkal rafináltabb technikával, ő mégis csak ezt nézte, ettől volt lenyűgözve, ezt a cafatot zabálta lelki szemeivel, mert ez volt a közeli ahhoz a kamikázés őszinteséghez, amely mindkettőjükre vall.

Majd elmúlt jópár év, s Szikszai, bár sorozatban hozta a sötétségükben és lírájukban egyre erősebb és kifinomultabb alkotásokat, igazából semmi sem utalt arra, hogy egyszer felveszi ugyanazt a hangszert, amelyen Soutine egykor játszott, s amelyet már régen örökre letett. Ő mégis felvette, s belefújta a saját spirituszát egy filigrán sebzett bikaként, aminek eredményeként egy olyan kiváló alkotássorozat jött létre, amely egyszerre néz szembe az örülettel és az elmúlással úgy, akár egy százassal feléje rohanó tartálykocsival.

Tájképek ezek, de olyanok, amelyeken behorpad és kidudorodik, megtörik, magába roskad majd felállva dacol a tér a lelki folyamatok tükréként. Amolyan szédülős, megbillent, a saját sarkukból kibillent képek ezek, és mégis annyira ismerősek, hogy tudjuk, hogy igazak. Belső tájak, amelyeken egymásba gabalyodnak házak, utcák, fák, terek, emlékek, hogy a belőlük való kiút ne lehessen más, mint a bennük meglelt szép általi katarktikus felemelkedés.

A megélt sejtelmek és a lidércekkal való találkozások e sorozata egy fausti bolyongás, mely úton azért megy végig az alkotó, hogy a megbocsátást elérje, s bár e útnak valamennyi stációját itt nem lehet felsorolni, egyikéről, a negyedikről mindenképpen szólnunk kell. Ezen égis éré jegenyefákat láthatunk, amelyek a folyó egyik oldalán csoportban állnak, a túlparton pedig egy magányos társuk. Valamennyit meghajlított a szél, a teher, az idő, ám ők mégis az égre mutatnak ívekként, miközben a folyó helyén már csak valami sárgás szennyvíz folyik sejtelmes ösvénynek álcázva magát: ez a magányos jegenye egyszerre a nagy mester Soutine ott, és Szikszai itt, akik a tömegből kiválva nézik az egyre fogyatkozó tájat.

Szikszai új, színes, lüktető képeivel magányosan emeli fel az expresszionista hagyományok legjavát egy olyan erős, lírai nyelvezettel, amely megtéveszthetetlenül csakis az övé.

(*Szikszai Károly: Soutine-átiratok című tárlatáról a Galéria IX-ben*)

Vörös Sün Udvart, boltíves színpadnyílással. Itt régebben is tartottak előadásokat. Ez adta az ötletet, hogy nyári színházat kellene itt csinálni! Létre is hoztuk, s három nyáron át játszottunk ott. Kezdtük a Bartók-műsorral, melyre meg is telt az udvar. Aztán bemutattuk Eugéne Ionesco *A király haldoklik* című darab-jának adaptációját, amiből ő maga írt balettet *A király meghalt* címmel. Én összevontam a két művet, s készítettem egy előadást 1971-ben: *A király meghal* címen. . . Magától Ionesco-tól kértem engedélyt a változtatásokra. Ascher Tamás azóta is emlegeti, ha lát, szerinte a legjobb darabom.

Én mindenesetre el lettem ásva miatta hosszú évekre. A főpróbára ugyanis megjelent a kerületből egy tisztviselő, s kijelentette, hogy nem lehet bemutatni, mert Ionesco egy fasiszta. Könyörögtem, nézze legalább meg a darabot! Megnézte, erre engedélyezték. Az ügy még Aczél elvtárshoz is feljutott, mivel a párizsi nagykövetség készített egy jelentést, miszerint Magyarországon nem lehet Ionesco-t játszani, és Regős Pál mégis játszhatja a Vörös Sün Udvarban! . . . Behívtak a kerületbe, hogy ezt akkor sajnos mégsem lehet. . .

A Szkénébe úgy kerültem ekkortájt, 1973-ban, hogy mozgást tanítottam a Szkéné Együttesnek. Ha már egyszer ott vagyok - gondoltam -, előadhatnánk itt is a Bartók-műsort. Az egyetemi kulturális titkárság vezetője (Döme Sándor) meg is nézte, majd utána odajött hozzám, ezekkel a szavakkal: "Meg vagytok véve". Így kerültem a Szkénébe.

Mivel a Jégrevüvel annyi helyet bejárhattam külföldön, sokféle színházat láttam. Így aztán, mikor 1977 vége, 1978 eleje táján arra gondoltam, kéne egy nemzetközi pantomim hetet szervezni, (nem tudtam, hogy ez lesz a neve), felvettem a kulturális titkárságon, hogy lennének egy ilyen esetben kapcsolataim. Legnagyobb meglepetésemre rögtön igent mondtak. Persze, a meghívottak szállása, étkezése az egyetemen olcsón megoldható volt, tehát akkor ennek anyagi természetű akadálya nem lett volna. Még a KISZ is lelkesen támogatott, megkaptuk a beleegyezést. A rendezvény jól sikerült, óriási sajtót is kapott, hisz ritkaság, hogy 8-10 külföldi pantomimes jöjjön az országba. Ez akkor egészen új volt.

Rögtön 1978-79 telén megint bekopogtattam a titkárságra Szabó Istvánhoz: mit szólnál, ha majd jövőre egy kibővített fesztivált szerveznénk? - Tudod mit? - válaszolta - Csináljuk meg még idén ősszel! (Ilyen nyitott volt az egyetemi KISZ-bizottság!) Így nekiláttam, s összehoztam kilenc külföldi és négy magyar csoportot. Vegyes színvonalút, de akkor minden jónak számított, mert első és egyetlen volt Magyarországon egy ilyen nemzetközi fesztivál. Később már nem hívtam magyarokat, mert arra nem jöttek a nézők, őket láthatják máskor, máshol is. Kétévenként rendeztük meg ezután.

A rendszerváltás körül sokkal nehezebb lett, hiszen minden áthelyeződött üzleti alapra. Erre én alkalmatlan vagyok, ez a világ nekem idegen, ezért abba is hagytam. A rendszerváltás előtti utolsó évtizedben még a politikai "fellazítás" egyik nemzetközi eszköze volt, hogy jöjjenek hozzánk nyugati csoportok. Erre a saját országukból jelentős anyagi támogatást kaptak. Ma ez már nincs, de a közérdeklődés is megváltozott. Éreztem, hogy ezt nekem abba kell hagyni.

Szabad energiámat közben egy ennél is nagyobb vállalkozásba fektettem, az IDMC-be. Az első Nemzetközi Tánc- és Mozgásszínházi Tanfolyamot 1985-ben szerveztem, és aztán 2005-ig minden évben. Ennek rövid előtörténete, hogy 1981-és 1985 között legálisan Bécsben éltem, ott tanítottam különböző stúdiókban. Ezalatt alaposan megismerkedhettem a workshop-mozgalommal. Hamarosan kialakult bennem, hogy miért ne tudnék én is valami ilyesmit szervezni az egyetemen? Traude Wipperichnél a Neubaugassén nagyon sok külföldi tanárral ismerkedtem meg, barátaim lettek, így alakult a kapcsolat az első oktatói gárdával. Újfent Szabó Istvánhoz mentem el (akkor már a KISZ KB Kulturális Osztályán dolgozott) - könyveket hoztam neki a bécsi ellenzéki magyar könyvesboltból -, aki támogatta az ötletet, és létre is jöhetett az első IDMC. A tanárok csak nyugatiak voltak, fehérek-feketék, minden, amit tanítottak, újnak számított a magyar növendékek számára. Külföldi résztvevők is jöttek. Évről-évre nőtt az érdeklődés, az utolsó évekre elértük a négyszáz-as-négyszázötvenes létszámot. Az IDMC eltartotta önmagát. Ma már divat a sok tanfolyam, egyre több van belőlük, lecsengett tehát ez is. Ezért maradt abba. Azóta többen is hiányolják, állítják, hogy ennek megvolt a maga sajátos szellemisége és hangulata.

Az első években járt itt Emi Hatano (ma kortárs táncsoprotot vezet Japánban). Azt reméltem, butoh-t fog tanítani, de nem így lett: japán moderntánc-órákat tartott, ami óriási szenzáció volt. Egyik nap a Szkénében kedvünk támadt együtt improvizálni, csak úgy magunkban, minden tematikus kötöttség nélkül. Kiderült, hogy rokonlelkek vagyunk. Így jött az ötlet, hogy készítsünk egy közös estet, amit aztán 1990-ben, Bécsben mutattunk be. Hozzátartozik az is, hogy én a nót s a kabukit régebben is próbálgattam, majd Kazuo Ohnót - aki ma is él, 102 éves - látva az egyik fesztiválunkon, azonnal a butoh híve lettem. Akkoriban megjelent egy japán novella magyarul: Zárandokének címmel, s felvettem, mit szólna ennek a feldolgozásához. Ismerte a novellát, kiderült, ez egy alapmű Japánban, s kedve is volna hozzá. A vele való munka aztán óriási élmény volt. Már rögtön, ahogyan hozzáállt a feladathoz: a komolysága, az alázata. Szeretem a darabot, ha ma már nem is minden részét csinálnám meg ugyanúgy.

Az *Életbúcsú*-t 1998-ban mutattam be a Szkénében. Ez volt az első zsidó tárgyú darabom. Valahogy azt éreztem, hogy személyesebben kell kifejeznem az én színházamban a saját személyes élményeimet, és nem általánosságként. A darab második része már Auschwitz - a legvégén magam is meghaltam. Ez volt az első darabom, amelyiket igazán az enyémnek éreztem.

Ezt az utat követtem az ezután következő darabokkal is, csak egyre inkább átcsúsztam a halálon való gondolkodásba. A legutolsó, amelyet nyolcvanadik születésnapomra készítettem 2006-ban, Mahler *Gyermekgyász*dalokjára, az én halálomról szolt. Itt már teljes volt a személyesség. Ülve játszottam végig: állva már nem bírtam volna.

Ha megérem a 85. születésnapomat - amit nem nagyon hiszek -, akkor készítenék egy olyan darabot, amit végig fekvé lehet előadni.

Ezen gondolkodom már vagy másfél éve.





Tánc történeti források páratlan gazdagságát kínálja ez a szöveggyűjtemény, mert a kötet a színpadi tánc legjelentősebb személyiségeinek olyan megnyilatkozásait fogja egybe, amelyek zöme még soha nem jelent meg magyarul. E több évszázadot átívelő történeti válogatás azokat a szerteágazó gondolatokat és táncfelfogásokat, jellegzetes táncnyelvi és kompozíciós kérdéseket világítja meg, amelyek a táncalkotókat a reneszánsztól egészen a jelenkorig foglalkoztatják.

A válogatás nagyon sok forrást tartalmaz a XVI. században divatos dialógustól a XVIII. század közkedvelt levélformáin át a XX. századi interjúkig, az önvallomástól az ismeretterjesztő előadásokig, a manufesztumtól az emlékiratokig.

A hat fejezetbe rendezett harminc koreográfus, többek között Balanchine, Bausch, Béjart, Blasis, Caroso, Cunningham, Duncan, Forsythe, Graham, Kylian, Lopuhov, Paxton, Weaver és Wigman műhelyébe betekintést engedő szöveggyűjteményt e műfaji sokszínűség ellenére is egybefogja az az elméleti igényesség, ahogyan a koreográfusok a saját alkotómunkájukat és a táncművészet egészét látták.



## Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2008 N°10

**Kiadó:** MU Színház Egyesület

**Felelős kiadó:** Bálint Gábor

**Szerzők:** : Artner Szilvia Sisso, Lőrinc Katalin, drMáriás Béla, Matisz László, Tompa Andrea, Tóth Ágnes Veronika, Vida Virág

**Főszerkesztő:** Halász Tamás

**Szerkesztők:** Gálos Orsolya, Leszták Tibor, Varga Andrea

**Fotók:** Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Dusa Gábor (előadás fotók) Taeko Ishikawa (Regős Pál előadás fotó, 29. oldal)

**Arculat:** Babarczy Dalma, Hapák Péter

**Nyomdai előkészítés:** Babarczy Dalma

**Nyomda:** Katana Print

Időszakos kiadvány  
OKM lapnyilvántartási szám: 2.9./1437-I/2006.  
Megjelenik: 1000 példányban

A címlapon Fehér Ferenc látható

**A Parallel megjelenését támogatta:**

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

NKA Táncművészeti Kollégiuma

Köszönjük az archív anyagokat Regős Pálnak (29. oldal), és köszönet Szikszai Károlynak a rendelkezésünkre bocsátott munkáiért (32-33. oldal)  
Külön köszönet a segítségért Kenesei Edinának és Laborczy Editnek, valamint az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek.

**A Parallel előző számai olvashatók a [www.mu.hu](http://www.mu.hu) weboldalon**

## MU Színház

1117 Budapest, Körösy József utca 17.  
Telefon: 466 4627, 209 4014  
e-mail: [szinhaz@mu.hu](mailto:szinhaz@mu.hu), [www.mu.hu](http://www.mu.hu)

