



Tóth Ágnes Veronika KÉT EMBER RITMUSA

beszélgetés Ladányi Andreával és Borlai Gergővel

Ami nekem elsőre szemet szúrt a BL-ben, az a kettőtök karaktere közti hasonlóság volt, a robbanékonyság és a rendkívüli önfegyelem kettőssége.

•L. A.: Pont tegnap beszélgettünk hasonló dolgokról, például a tehetség kérdéséről, és szerintem nagyon élesen el lehet választani a típusokat: ugyanis vannak alkalmas emberek, nagyon ügyes emberek, képzett emberek, aztán vannak intelligens emberek, akik nem elég tehetségesek, van, aki nagyon tehetséges, de nem elég intelligens, van, aki borzalmasan tehetséges, de nincs benne elég alázat. Gergő pedig szerintem, amellett, hogy tehetséges, hihetetlen alázattal, önfegyelemmel is rendelkezik. Persze, az is számít, hogy Gergő hároméves korában kezdett dobolni, én meg háromévesen kezdtem táncolni.

•B.G.: Szerencsém volt, mert annak ellenére, hogy nagyon korán kezdtem zenélni, és közel húsz éve az élvonallal játszom, senki nem kezel igazán gyerekként, egyszerűen csak szerettek velem zenélni. Tizenkét éves koromig Nesztor Iván tanított, ő nagy hatással volt rám, de első-sorban emberileg, azóta meg leginkább autodidakta vagyok, és nem is nagyon hiszek másban. Póka Egon iskolájában azért tanítottam pár évig, de aztán a tanítványaim mindig tőlem várták a nagy titkot - persze, két szóban - amitől ők is jó dobosok lehetnek, pedig ez nem így megy. A tananyaggal sem tudtam mit kezdeni, hiszen tudtam, hogy egy bőrdzsekis, széttetevált fickónak nem érdemes angol keringőt meg szwinget tanítani, mert nem érdekli, ezért én sokkal inkább az improvizációra helyeztem a hangsúlyt. Vannak iskolák, ahol az improvizációt, mint módszert, mint eszközparkot hangsúlyozzák, de engem nem ilyen szempontból érdekelt soha: én mindig arra vagyok kíváncsi, hogy valakiből mi jön ki először, ha leül a dobok mögé, hogy mit árul el a személyiségéből.

Amikor megláttam az előadásotok címét - BL - arra gondoltam, hogy adott két ember, aki már rengeteg mindent elért szakmailag, de most mégis a nulláról indul újra, együtt.

•B.G.: Én ebben az előadásban mindazon sztenderdek ellen játszom, amitől dobolás a dobolás - ezalatt főleg a kötött ritmusokat értem -, illetve egy sztenderd dobfelszerelésből próbálok kihozni minden alternatív megoldást, amit csak lehet.

•L. A.: Egy produkció kapcsán találkoztunk, ahol Gergő megkérdezte, hogy duóztam-e már dobossal, mondtam, hogy még nem. Így aztán, amikor először bementünk a próbaterembe, nem tudtunk egymásról az égvilágon semmit. Kezdetben Gergő az összes olyan dolgot felvonultatta, amiket általában imádnak a koncerten az emberek.

•B.G.: Játszottam Andreának, és közben figyeltem, hogy mit vált ki belőle, amit csinálok, de nagyon hamar kezdtem azt érezni, hogy ezek a kunsztok nem hozzák ki belőle azt a lelkesedést, amit én megszoktam, csak, mert többezer emberből általában kihozzák. Ez nekem nagyon tetszett!

•L. A.: Nem értek a doboláshoz, soha életemben nem néztem dobszólókat.

Azt mondtam Gergőnek, hogy egy biztos, kortárs táncelőadást nem akarok csinálni: azt biztosan nem akarom használni, amit szerkezetileg, térhasználatban, zenei választásban, világításban, de elsősorban időkezelésben arról tudok.

•B.G.: Én erre úgy válaszoltam, hogy mindent hajlandó vagyok játszani, csak tempót nem, ami ugye a dobolás lényege.

•L. A.: Olyan fázisok azért voltak a próbafolyamat elején - másfél-két hétig talán -, hogy Gergő játszott néhány ütemet, és megnéztük, tudok-e rá mozdulni. Három napig egy lépést sem tettem. Jó, akkor ez nem jött be, megfordítottuk: én csináltam egy-két mozdulatot, hogy tud-e erre játszani, vagy hogy mi történik akkor, ha visszaadom az ő mozdulatait. Ezekkel a kísérletezésekkel elvoltunk egy ideig, de aztán nagyon gyorsan elkezdett kialakulni a darab, szinte minden áldott nap megszületett egy-egy tétel. Szerintem ettől is izgalmas ez az előadás - túl a műfaján, hiszen ez a dobos-táncos felállás teljesen egyedülálló, gyakorlatilag az egész világban - hogy az időkkel nagyon tudatosan bántunk. Ha az előadásban szereplő tételek közül egyetlen egyet játszanánk egy órán keresztül, az is működné, de mi inkább szigorúan limitáltuk az időket, hiába tudtunk volna még ötezer mozdulatot vagy zenei poént hozzátenni. Újságíróként én kitalálhatok mindenféle szép frázisokat arra, hogy "egymás rezdülését is értitek", de praktikusan mitől működik az, hogy akkor is végig kapcsolatban maradtok, amikor nem látjátok egymást?

•B.G.: Az értéstől és a figyelemtől.

•L. A.: Vagy egy tükörtől...

Végig nagyon erős a feszültség a darabban, már a felütés is roppant feszült, és ezt sikerül végig fokozni. Ez alapállapot nálatok?

•B.G.: Ez az idők meghatározásának köszönhető.

Először is, akkor távolodik el, amikor a tárgy irtóztatja. Különösen akkor távolodik, amikor elrémiszi. Ez azonban magától értetődő.

Mégis, milyen esetben vesz fel a test egy ellentétes irányt azzal a tárggyal szemben, mely éppenséggel vonzza azt? Ezt kell megtudnunk, mielőtt megmagyaráznánk a kérdéses jelenséget.

Eltávolodunk a megfigyelt dologtól, hogy kétségtelenül bizonyítsuk számára a kiváltott tiszteletet és az imádatot. Valóban, túl közel menni ahhoz, amit szeretünk, a tisztelet hiányának tűnik - eltávolodunk tőle, hogy ne szennyezzük be egyetlen érintéssel sem, mely tisztaságát megsértené.

Vagyis ez az ellentétes mozgás a tisztelet és a megbecsülés jele is lehet, mi több, annak a jele, hogy a tárgy fontos és a tiszteleltre méltó.

Egy üdvözlés mozgás nélkül vajmi kevés tiszteletet mutat és csak egy magunkkal egyenlő, vagy alábbvaló esetben fordulhat elő.

Ezen tény igazolására hadd hozzak egy másik fontos megfigyelést.

Amikor a festő vizsgálja a munkáját, láthatóan eltávolodik tőle. Olyan mértékben távolodik el tőle, amennyire csodálja azt, vagyis testének visszahajló mozgása egyenlő mértékű azzal az érdeklődéssel, mellyel szemléli az alkotását. Ebből az következik, hogy az a festő, aki a munkáját bármily más módon vizsgálja, elárulja iránta való érdektelenségét.

A képerkeskedő általában más módon csinálja. Közeli vizsgálódik, nagyítóval a kezében. Miért? Mert őt nem a kép, hanem a festő keze munkája érdekli, vagyis a munka maga alkotja felmérésének fő tárgyát.

De miért távolodik a művész a munkától, amit szemlél? Hogy minél jobban megragadhassa az összhatást. Például: ha az egy életnagyságú portré és a művész túl közelről nézi, akkor - úgy feltételezném - csak a portré orrát látná, semmi mást. Ha kissé távolabb megy, kicsit többet lát, látja a fejet, még távolabb lép, és már látja a fejet és az azt támogató törzset. Végül, még távolabb lépve, az egész látványt kapja és így megérti harmonikus arányait. Ez a vizsgálati mód hívható "szintetikus látványnak" és ennek ellentéte a "közvetlen látvány". Ez az a rövid és behatárolt látvány, amit én feltételeztem, mielőtt az ösztön meg nem mutatta volna az igazságot.

Összefoglalva: minden meglepetés tévútra vinne minket, ha az ösztön nem vezetne minket ellentétes irányba egy olyan tárgy szemben, mely váratlanul megragadja tekintetünket. Ezért el kell távolodnunk ahhoz, hogy egészként lássunk egy tárgyat és ne hibázzunk. Aztán vajon a szeretet - mellyel egy teremtmény bennünk érez - nem terjed-e ki természetesen a közegre, mely körülveszi, és így nem tűnik-e úgy, mintha mindaz, mi megérintette őt, életének része volna és így némi jogot szerzett a mi szemléletünkre is? Így az amúgy teljesen átlagos értelmem egy kizárólagos gondolat által gyötörve végül csodálatos leckéket talált az unokatestvérem visszatérésének alkalmával - köszönhetően ennek a makacs ideának, mely teljesen uralta. És őszintén meg kell mondanom, hogy a kuzinommal való találkozás többet tanított nekem, mint az előző három év. Egyszerűen megtanultam, hogy milyen hiábavaló egy rendszer nélküli mester tanácsa, melyet irigysége diktál!

Megtanultam az egyéni ész semmisségét a tapasztalat dolgában. Tudtam, hogy bizonyos törvények léteznek, hogy ezek a Legfelső Értelemtől, a fény roppant középpontjából származnak, melynek minden egyes ember értelme csak egy sugara. Kétség nélkül tudtam, hogy a mestereim mennyire nem ismerik ezeket a törvényeket, melyeknek tanulására akartam szentelni az életemet. Oly tények birtokába jutottam, melyeket számtalan módon tudtam felhasználni, ragyogó tanokat, melyek éppen az alkalmazásból sugároznak ki.

Így tettem szert azon tudomány magjára, melyet oly hiába kértem a mestereimtől és aminek megteremtésétől nem tántorodtam el.

Kitalálhatja örömomomat! A tények, melyeknek egyszerre csak birtokába találtam magamat, értékesebbnek tűntek számomra a világ minden kincsénél.

^[1] A szerző 2008-ban az Oktatási és Kulturális Minisztérium "Kállai Ernő" ösztöndíjában részesült.

^[2] Ted Shawn, *Every Little Movement - A Book About François Delsarte* (New York: Dance Horizons, 1963) [1954], 11.

^[3] Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism* (Westport: Greenwood Press, 1999) és Nancy Lee Chalfa Ruyter, "The Delsarte Heritage," *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 14, No. 1. (1996): 62-74.

^[4] Francois Delsarte, "De L'enseignement arbitraire" *Revue des lettres et des arts* 1868, no. 9-16 : 13-20. ltt: 14.

^[5] Ruyter, "The Delsarte Heritage," *ibid.*, 62. Ruyter, *The Cultivation of Body*, 4-5.

^[6] Ma ez a terminus Franciaországban a kozmetikához kötiött. Tudjuk, hogy ez Delsarte saját kifejezése, mert egy datálatlan kéziratának ez a címe (folder 35, Box 1, inv. Mss 1301), valamint *Conférences d'Esthétique appliqué* címmel tartott előadásokat is, szintén dátum nélküli kézirat (folder 67, Box 2b, inv. Mss. 1301). A kéziratok lelőhelyét lásd a Megjegyzés a fordításhoz című szakaszban.

^[7] Angélique Arnaud, "The Complete Work of Mme. Angélique Arnaud," in *Delsarte System of Oratory*, (New York: Edgar S. Werner, 1893) 171-382. ltt: 201. Nancy Chalfa Ruyter, "American Delsartism: Precursor of an American Dance Art," *Educational Theatre Journal* 25, No. 4. (1973): 420-435.

^[8] Ruyter, *The Cultivation of Body*, 5.

^[9] Francois Delsarte, "L'art chrétien" *Revue des lettres et des arts* no. 17-24. 1868 : 49-53.

^[10] Ruyter, American Delsartism, 423. Tudjuk azt is, hogy már Párizsban, 1861-ben, a Les Beaux-Arts című újság így emlékszik meg Gustave-ról, akit apja egyik demonstrációján lát a tudósító: "Ki kell emelni elsősorban M. X. Delsarte-ot [sic!], a tudós professzor [Francois Delsarte] fiát.[...] Ha egy napon M. X. Delsarte a drámai [művészet] karrierjét fogja követni, akkor lehetetlen, hogy ne hozzon dicsőséget apja nevére." *Les Beux-Arts, Revue Nouvelle*, Tome Troisieme, Du 1er Juillet au 15 Decembre, 1861. (Paris : Bureaux, Rue Taranne 19, 1861 [korrigált : 1862]. 29.

^[11] http://www.acsu.buffalo.edu/~duchan/new_history/hist19c/subpages/werner.html

^[12] *Ibid.*

^[13] Stephen F. Austin, "Buried Treasure" *Journal of Singing* (2007): http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32159541_ITM. Utoljára megtekintve: 08-04-2008.

^[14] Ruyter, American Delsartism, 427.

^[15] Stebbins, *Delsarte System of Dramatic Expression* (New York: Edgar S. Werner, 1886), 5.

^[16] *Ibid.*, 71-72.

^[17] Készülő doktori disszertációm harmadik és negyedik fejezetében Delsarte-ot és amerikai recepcióját részletesen elemzem (ELTE, Esztétika Tanszék).

^[18] *Delsarte System of Oratory*, (New York: Edgar S. Werner, Fourth Edition, 1893), 385-400.

^[19] Henri-Montan Berton (1767-1844) francia karmester és zeneszerző operája, *Les Maris Garcons*. Delsarte tanulmányainak idején az Opera-Comique karmestere és a Konzervatórium harmónia-tanára. Rossini heves ellenfele. (a ford. megjegyzése).

^[20] Delsarte itt egy filozófiai különbségtétellel utal talán: a priori tudás, mely a tapasztalattól mentes, a posteriori tudás, mely immár tapasztalaton alapul (a ford. megjegyzése).





A dobokat bemutatjátok? Azt olvastam, hogy az egyik egy Magyarországon teljesen egyedülálló felszerelés.

•B.G.: A főnti dobfelszerelést, azokat a furcsa, kereszt alakú fémszerkezeteket egy Factory Metal nevű, amerikai cégtől rendeltük. Szerintem sokan azt sem tudták, hogy ez létezik, még az Amadinda is rácsodálkozott a Presser-koncerten. Huszonkét darabot rendeltünk meg belőle...

• L. A.: ...és meg is érkezett egy nappal a bemutató előtt.

Változik még a darab az előadások folyamán?

•B.G.: Igen, olyan szempontból, hogy az egész még inkább letisztult, elmélyült, mert azáltal, hogy már a birtokunkban van, be van jól játszva, sokkal mélyebbre lehet leevickélni. Ha mondjuk háromnegyed évvel ezelőtt még befolyásoló tényező lehetett, hogy fáradt az ember, vagy fáj valamije, most már egyáltalán nem számít.

Az, hogy milyen térben vagytok, számít?

•L. A.: Nem, nem számít. A bemutató helyszíne egy kicsi kamaraszínház volt, ahova beengedtek minket próbálni. Azóta játszottunk már sokszor, nagyszínpadon is, ahol szintén brutálisan jól szólt egy nagy tér közepén.

Érezhető a belső játékoság, cinkosság kettőtök között az előadásban, mintha elsősorban egymásnak játszanátok.

Ez alapállapot nálatok?

•L. A.: Egy akváriumban van két elmeháborodott, aztán nézzed, ha kedved van.

Úgy tűnik, a zenei és táncos közeg is nyitottan fogadja ezt az előadást, hiszen meg vagytok hívva a Dobosok Farsangjára de különböző táncfesztiválokra is.

•B.G.: Aki eljött a zenész barátaim közül a BL-t megnézni, az nagyon bírta, de rajtuk kívül még nem nagyon láttam azokat az embereket az előadáson, akik a koncertjeimre is járnak. A BL meg a K. L. B. Trio az a két dolog, amire most koncentrálni akarok, mert ezekben hiszek, ezeket tartom annyira jónak, hogy érdemes mindent beleadni.

•L. A.: A Dobosok Farsangja érdekes helyzet lesz, mert ott szigorúan hatszáz ütős ül majd a nézőtéren.

A Lábán-díjnak örültetek?

•L. A.: Nekem van némi múltam a díjjal: annak idején, az első évben a Színművészeti Egyetem egy vizsgaelőadása kapcsán azért utasítottam vissza, mert kortárs tánc díjat a Nagy József mellett ne kapjon olyan, aki még oktatásban vesz részt, és egyébként meg színész akar lenni, és nem táncos. Ez most más helyzet, örülünk neki. És az is nagyon jó, hogy jár vele pénz, mert amúgy is alkot az ember, csak nagyon nem mindegy, hogy belehal-e, mert más munkákkal szerzi meg azt a pénzt, ami a saját előadásához kell, vagy van egy összeg, amiből el tud indulni.