

parallel



2014 N° 30 free

• Bevezető 3

30 Tánc történet •

Gara Márk **EGY ELFELEJTETT TÁNCJÁTÉK**

Id. Harangozó Gyula *Talán holnap!* című táncművéről

• Portré 4

Péter Petra **MEGPISZKÁLNI A MEGSZOKÁSOKAT**

Interjú Erdődi Katalinnal

Králl Csaba **MÉLYRE MERÜLNI**

Interjú Rózsavölgyi Zsuzsával, az *Öreg tó* koreográfusával

• Színház történet 20

Gajdó Tamás **A MASAMÓD LAPJA – VAGY**

A GRÓFKISASSZONYÉ?

A Színházi Életről

36 Áthallások •

Matisz László **A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA**

24. világzene és perifériái

Matisz László **KÉNYSZER NÉLKÜL...**

Beszélgetés Krulik Zoltánnal

43 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

„A kurátor szerepe az elmúlt évtizedekben a képzőművészeti területen jelentősen átalakult, a koncepció kidolgozása terén egyre több szerepet kapott. Szerintem az előadóművészetben is azért kezdték el használni a kurátor szót, hogy a tartalmak és koncepciók generálását valamilyen fogalommal le lehessen írni. Ez valószínűleg párhuzamba állítható azzal a tendenciával, hogy az utóbbi években az előadóművészeti területen is megerősödtek a konceptuális megközelítések. Ez a trend figyelhető meg abban is, ahogyan egy művészeti intézmény, akár színház, akár fesztivál gondolkozik magáról.” – Erdődi Katalin, a Trafó egykori programszervezője 2013 áprilisa óta a bécsi brut koprodukciós házban az imagnetanz fesztivál kurátora: tapasztalatairól, pályája elmúlt éveiről lapunk Portré-rovatában Péter Petra kérdezte a szakembert. Rózsavölgyi Zsuzsa öt évig táncolt a Rosasban, Anne Teresa De Keersmaeker világhírű társulatában, Öreg tó című, idén tavasszal bemutatott koreográfiáját jelenleg repertoárként tanítják a salzburgi táncakadémia negyedéveseinek. „A táncban nagyon erősek az elvárások. Ezt én úgy vezetem fel, hogy nagyon őszintén elmondom, mi a szakmai hátterem, mi tett táncossá, mi a művészi hitvallásom. De én is csak egy példát testesítek meg. És ahhoz, hogy a diák kialakítsa önmagát, én csak biztonsági forrás vagyok. Ez egy olyan szemléletmód, ami arról szól, hogy mindenki önállóan alakítja ki a saját valóságát, és senki sem áldozata sem a testének, sem a környezetének. Ami velem történik, az az én döntésem.” A táncos-koreográfus-pedagógus Rózsavölgyi Zsuzsával Králl Csaba készített portréinterjút.

„A huszadik század első felének színháza eltűnt a süllyesztőben. Ami megmaradt belőle azt egy színes, gazdagon illusztrált, színvonalas írásokkal megtöltött, érdekes (sőt szenzációs!) cikket tartalmazó kisalakú hetilapban találjuk – mondhatnánk kis túlzással. De az is igaz, hogy ami nincs benne a Színházi Életben, annak örökre nyoma veszett. Egy korszakot, egy színházi univerzumot, életstílust, szellemiséget reprezentál az 1912. december 1-től 1938. november 19-ig megjelenő lap.” Gajdó Tamás színház történetész a magyar kulturális sajtó történetének talán legizgalmasabb, egykor nemzetközi híré, mindmáig felejthetetlen, sokszor koppintott és sokat idézett lapját ismerteti meg az olvasóval, a lap alapító főszerkesztője, Incze Sándor születésének 125. évfordulóján.

A magyar nemzeti balett atyjaként tisztelt id. Harangozó Gyula hetvenhét évvel ezelőtt szokatlan, formabontó koreográfiát vitt színre, mely csak néhány alkalommal volt látható, majd eltűnt az idő homályában úgy, hogy pusztán létéről mára csak maroknyi szakembernek van tudomása. Gara Márk tánc történetész Harangozó hagyatékának feldolgozása során döntötte el, hogy felkutatja a mű fellelhető nyomait, melyről keletkezése idején a széles nemzetközi sajtó és szakirodalom is részletesen beszámolt, Londontól Detroitig.

„A legenda szerint Mozart in Egypt volt a címe annak a hanglemeznek, melyre a teljes zavarodottság jegyében a world music meghatározást először alkalmazták – már nem tudni, kik. A felvételen Mozart-művek és tradicionális arab műzene bizarr elegye hallható, melynek szélsőségesen vegyes fogadtatása nem különösebben meglepő. A francia-arab ötletgazda produkciója zajos tetszést és heves viszolygást egyaránt kiváltott a különböző habitusú európai publikumokból. Egyesek a zene felszabadulását, a kultúrák és korszakok közötti falak leomlását méltatták, mások üres, ám hatásvadász feltűnési hóbortról és súlyos izlésficamról beszéltek a produkció hallatán.” Matisz László tanulmány sorozatának legújabb, izgalmas fejezetében a világzene fogalmát járja körül. Szerzőnk portré sorozatában pedig Krulik Zoltánnal folytatott beszélgetését olvashatják, akit legtöbben zenekarvezető-gitárosként ismernek, pedig sokkal inkább zenészerző, dalszerző (azaz dalszövegíró is), aki a hetvenes évek eleje óta építi egyedülálló zenei világát.

A Parallel 30. számát Bretus Mária balettművész (1943-2014) emlékének ajánljuk.

2014 november



Péter Petra MEGPISZKÁLNÍ A MEGSZOKÁSOKAT

Interjú ERDŐDI KATALINNA

Erdődi Kati nevével a Trafó programszervezőjeként, valamint a PLACCC és a Body Moving projektek kapcsán találkozhattunk. A 2011/2012-es évadban a Robert Bosch Alapítvány ösztöndíjával a lipcsei Kortárs Művészetek Múzeumában dolgozott. 2013 áprilisa óta a bécsi brut koproduktions házban az imagetanz fesztivál kurátora. Emellett a ház művészeti programjának évadtervezésében is részt vesz Thomas Frank művészeti vezető mellett.

A képzőművészetben már régóta ismert fogalom, szerep a kurátoré. Azonban – legalábbis Magyarországon – nem szokták magukat kurátornak nevezni az előadóművészeti területen dolgozó programszervezők. Mit jelent pontosan az előadóművészetek területén a kurátorság? Itt különböző szavakkal jelölik azoknak a kulturális munkásoknak a szerepét, akik egy művészeti program összeállításán, vagy egy művészeti intézmény koncepcióján dolgoznak. Német nyelvterületen nagyon sok esetben még most is dramaturgnak hívják ezt a funkciót. Ilyenkor nem egy konkrét darab, hanem egy eseménysorozat, egy évad, vagy akár egy fesztivál programjának dramaturgjára gondolnak. De ez a szóhasználat kifejezetten a német nyelvterületre korlátozódik, nem terjedt el nemzetközi szinten.

A kurátor szerepe az elmúlt évtizedekben a képzőművészeti területen jelentősen átalakult, a koncepció kidolgozása terén egyre több szerepet kapott. Szerintem az előadóművészetben is azért kezdték el használni a kurátor szót, hogy a tartalmak és koncepciók generálását valamilyen fogalommal le lehessen írni. Ez valószínűleg párhuzamba állítható azzal a tendenciával, hogy az utóbbi években az előadóművészeti területen is megerősödtek a konceptuális megközelítések. Ez a trend figyelhető meg abban is, ahogyan egy művészeti intézmény, akár színház, akár fesztivál gondolkodik magáról. Az intézmények is egyre gyakrabban valamilyen koncepció mentén dolgoznak, és itt inkább kurátori koncepcióra gondolok, mint művészeti koncepcióra. Egyébként képzőművészeti és előadóművészeti területen egyaránt nagyon vitatott, hogy ez a tendencia mit eredményez, mit generál.

Kezdeményező szerep a kurátoré?

Azt gondolom, hogy a kurátor partner egy párbeszédben. Ilyen értelemben intenzív dialógusban van a művésszel, ami nagyon igaz a képzőművészeti kurátorok működésére. Ha az előadóművészeti területen kurátorokról beszélünk, ugyanezt a párbeszédet tartom hangsúlyosnak. És persze olyan értelemben lehet, hogy kezdeményező ez a szerep, amennyiben koncepciót vagy tematikus fókuszot jelöl ki, majd azt egy programsorozat keretében a művésszel szoros együttműködésben kibontja. Viszont fontos hangsúlyozni, hogy a kurátor nem művész és nem kell átvállalnia a művésztől feladatokat. Inkább az a kérdés, hogy a művész és a kurátor intenzívebb párbeszéde hogyan és mivel gazdagíthat egy programot.

A Robert Bosch-ösztöndíj után hogyan találtál rá erre a munkára? Milyen tudás, tapasztalat kellett ahhoz, hogy bizalmat kapjál ezen a poszton?

Az ösztöndíj után néhány hónapig Budapesten éltem, ott kezdtem el dolgozni szabadúszóként és egyidejűleg munkát kerestem helyben, és nemzetközi szinten is. A brut esetében meghívás alapján kerültem be a potenciális jelöltek körébe. Az imagetanz fesztivál korábbi kurátorával, Bettina Koglerrel évek óta kapcsolatban voltam. Többek között neki is említettem, hogy munkát keresek. Szólt nekem, hogy munkahelyet vált,¹ és ő ajánlott be a brut művészeti vezetőjének, Thomas Franknak, akit szintén ismertem már korábbiól. Ez után kezdtünk el arról beszélgetni, hogy lehetséges volna-e az együttműködés.



Ami a tapasztalatokat illeti, az esetemben leginkább az számíthatott, amit a PLACCC kapcsán és más saját kezdeményezésű projektekben szereztem. Másrészt fontos volt a nemzetközi kapcsolatrendszer, illetve a nemzetközi előadóművészeti terület ismerete, amit a Trafó és más hasonló intézmények munkatársaként szereztem. Mindenképpen meghatározó volt, hogy nemzetközi viszonylatban tudok dolgozni és gondolkozni, mert alapvetően nemzetközi karaktere van magának a brutnak is.

Az idei imagetanz fesztivál programját a „törődés” (care) fogalma köré építetted fel. A fesztivál mottója pedig a kétértelmű „Kit érdekel?” (Who cares?) kérdés volt. Egy konkrét koncepcióval kellett jelentkezni? Mennyire volt önálló vagy közös a koncepció kidolgozása?

Nem konkrét koncepcióval jelentkeztem. Az első beszélgetések alkalmával kérdeztek arról is, hogy milyen elgondolások mentén folytatnám az imagetanz fesztivált. Már akkor megfogalmazódott bennem, hogy hogyan foglalkoznék a fesztivál fókuszával. Minden évben van egy viszonylag laza tematikus fókusz, ami mindig a harmadik szócska: az imagetanz a performansz, a koreográfia és még „valami” fesztiválja.

Érdekelt az is, ahogyan Bettina használta ezt a fókuszt, másképp dolgozott, mint ahogy én most, az első kiadás kapcsán. Ő általában az összeállt program alapján fogalmazott meg egyfajta vezérfonalat. Ez nekem is ismerős volt, mert a PLACCC fesztivál esetében mi is mindig így csináltuk: amikor összeállt a program, utána kezdtük kitalálni, hogy mi az a kulcsszó, amit kiemelhetünk annak kapcsán.

Engem érdekelt, hogy mi történik, amikor megfordítjuk ezt a folyamatot, tehát amikor egy kérdés fogalmazódik meg először és annak kapcsán lépek kapcsolatba, párbeszédbe művészekkel. Ez nagyon praktikusan és pragmatikusan azért is volt fontos, mert ez a fesztivál elsősorban helyi produkciókat és fiatal művészeket támogat. Mivel én nem dolgoztam korábban Bécsben és nem ismertem a helyi szcénát, a „care” kulcsszót használtam a párbeszéd elindításához egy nyílt felhíváson keresztül. Ugyanakkor egy ilyen hívó szó meghatározása problematikus és nem csak a művészek, hanem a kurátor számára is képes kihívást jelenteni.

A fesztivál neve félrevezető, hiszen ez nem egy táncfesztivál. Mennyire általános a tánctól a performansz-művészet felé történő elmozdulás tendenciája?

A fesztivál húsz éve indult a dietheater, a brut elődjének a kezdeményezésére. A fesztivál profilját eleinte sokkal inkább a kortárstánc határozta meg, kevésbé kapott szerepet a performansz vagy az interdiszciplinaritás. Szerintem a névválasztás összefügghetett az ImPulsTanz fesztivállal, ami harminc éve, tehát tíz évvel korábban indult. Az impuls is egy viszonylag beszédes név: el tudom képzelni, hogy az ImPulsTanzhoz képest fogalmazódott meg az imagetanz elnevezés. A hangsúlyosan nemzetközi ImPulsTanz-cal szemben az imagetanz már elindulásakor a helyi szcénára fókuszált és a Bécsben, illetve Ausztriában dolgozó művészeket támogatta. Az elmúlt tíz évben Bettina Kogler volt a fesztivál kurátora. Ez a hosszú idő azért nagyon fontos, mert tíz év alatt eléggé markáns profil lehet kialakítani. Bettina számára fontos volt, hogy ez a fesztivál a feltörekvő, fiatal művészek platformja legyen. Egy olyan közeg, ahol ezek a művészek kisebb vagy nagyobb színpadi produkciók létrehozására kapnak lehetőséget, amiket aztán nem csak stúdiókörülmények között mutathatnak be. Bettina idejében már elkezdődött az erőteljes eltávolodás a mozgás-alapú kortárstánc-irányzatoktól a performansz és a különböző kísérleti, interdiszciplináris munkák irányába. A név pedig maradt. Ilyen értelemben a név egyfajta örökségnek tekinthető, ami valamilyen értelemben ellenpontját képezi a fesztivál tartalmának.

Hogyan látod, a te koncepciód és Bettina Kogleré közt mi a lényeges különbség vagy éppen miben jelenik meg a folytonosság? Mennyire tudatos a viszonyod a fesztivál múltjához?

Önmagában a kurátor személyének megváltozásával más tartalmak, kérdések, témák kerülnek fókuszba. Az ő és az én érdeklődésemben sok a közös pont. Nem törekedtem tudatos elhatárolódásra a múlttól. Számomra az volt az érdekes, hogy most kik azok, akikkel izgalmas lehet együtt dolgozni. Az mindenképp fontos volt, hogy új művészekkel indítsak el együttműködéseket. Az imagetanz történetében voltak olyan művészek, akikkel több ízben együtt dolgozott a fesztivál, ezeknek az együttműködéseknek a folytatására nem törekedtem, mert azt gondoltam, hogy így lehet másoknak is teret és lehetőséget adni. Az volt az egyik célom, hogy új nevek, új művészek kerüljenek be a programba. Másrészt a korábbi szakmai háttéremből fakad, hogy sokat dolgoztam városi térrel, helyszínspecifikusan. Így nem csak a brut két játszóhelyén zajlottak az események.

Idén először fordult a fesztivál nyílt felhívással az Ausztriában élő alkotókhoz. Hányszoros volt a túljelentkezés? Mik a tapasztalataid a beérkezett projekt-javaslatokkal kapcsolatosan? Könnyű volt a szelekció? Mik voltak a szempontok? Kiket vontál be a döntési folyamatba?

Összesen 95 pályázat érkezett be, ebből nyolcat választottunk ki, így több mint tízszeres volt a túljelentkezés. A felhívás a „Who Cares?” kérdést feszegette: arra fókuszált, hogy mit jelenthet az előadóművészet területén a törődés kérdésével akár társadalompolitikai szempontból, akár az interszónális kapcsolatok, vagy a fizikális szintjén foglalkozni.² A jelentkezők egy része nem igazán vette figyelembe a fókuszt és a pályázatokban nem fogalmazott

meg a fókuszhoz képest egy saját pozíciót. Ez határozottan leszűkítette a kiválasztható projektek körét. Nagyon gyakori volt, hogy máshová beadott projekteket egyszerűen ide is benyújtottak művészek, próba-szerencse alapon. Ez ugyanakkor meg is nehezítette a kiválasztást, mert rendkívül kevés projekt viszonyult tartalmilag és művészeti megközelítések szempontjából is érdekesen a fókuszhoz.

A kiválasztás során volt egy tanácsadói csoport, akiket én hívtam meg.³ Őket részben nemzetközi, részben helyi szakemberekből választottam ki, és egy napot töltöttünk azzal, hogy a pályázatokat átbeszéljük és egy listát állítsunk össze a számunkra legérdekesebb projektekről. Ez egy 12 projektos lista volt. Egy adott pillanatban azon is gondoltunk, hogy esetleg elrugaszkodjunk a fókusztól. Ebben az esetben viszont az okozott volna nehézséget, hogy a felhívást eredetileg e kérdés köré építve tettem közzé és úgy éreztem, hogy bármilyen nehéz is a választás, nem lehet ettől a fókusztól utólag eltekinteni, hiszen akkor egy szimpla nyílt felhívást is közzé tehettem volna.

Az elsődleges szempont a művészeti koncepció volt. Egyrészt, hogy a fókuszhoz hogyan viszonyul, illetve, hogy akár művészeti, akár társadalmi, politikai szempontból mennyire releváns. Az is érdekelt, hogy milyen formátumokkal dolgoznak a művészek. Kifejezetten fontosnak találtam azt, hogy kísérleti formákat és folyamatokat tudjunk támogatni a fesztiválon keresztül. Nagyon különböző generációk kerültek be a programba: ez részben a fókusznak is köszönhető, hiszen eltérő életkorú emberek különböző módokon viszonyulnak a törődés kérdéséhez, különböző módokon érintettek a témában. Az idősebb, vagy elismertebb művészek kiválasztásánál pedig az volt a szempont, hogy a projekt az adott művész korábbi munkássága szempontjából nézve egy kísérletező folyamat eredménye legyen.

Mennyire fontos a munkádban, hogy ismerd az osztrák művészeti életet? Mi az előnye, illetve hátránya, hogy kívülről jössz? Az előnye egyfajta tudatlanságból adódik, hogy tiszta lappal indulok én is és a művészek is, hogy előítéletek nélkül tudok egy művész koncepciójára ránézni. Sok olyan művész számára teremtett lehetőséget a fesztivál, aki egy itt élő kurátor számára másképp jött volna számításba. Vannak megszokások, hogy melyik intézmény melyik művészekkel dolgozik, és ilyen értelemben ez a fesztivál e megrögzött határokat egy kicsit átlépte. Például olyan művészekkel is együttműködtem, akikkel egyébként nem a brut, hanem a Tanzquartier szokott együtt dolgozni. Viszont egy olyan projektet valósítottunk meg, ami a művészeti profil értelmében nem jelentett másnak konkurenciát. Fontos volt, hogy ezeket a megszokásokat egy kicsit megpiszkáljuk. A hátránya pedig ebből adódóan az, hogy nem csak maga a munkafolyamat volt új, hanem ahhoz szükségszerűen kapcsolódott egy ismerkedési folyamat is. Ez arról szól, hogy próbáld megérteni a másik munkamódszereit, megközelítését, gondolkodását, és így alakítjátok közösen az együttműködést. Ez nagy kihívás volt, mert egy csomó minden inkább folyamatában válik nyilvánvalóvá mindkét fél számára.

A fesztivál programja nagyon sűrű és változatos volt. Alig akadt olyan produkció, ami hagyományos színházi térben és időben valósult meg. A nézők kimozdítása a koncepció szerves része volt? Előnyben részesítetted az ilyen projekteket? Számomra nagyon érdekesek azok a produkciók, amik ezeket a hagyományos kereteket megkérdőjelezik. Ez persze nem jelenti azt, hogy minden projektnél a befogadói viszonyt szerettük volna újradefiniálni: a program szempontjából a játékoság volt az alapvető célom, illetve az, hogy a performatív formák széles spektrumát mutassuk meg, amelyből a színpadi produkció mindenképpen csak az egyik lehetőség. Másrészt az is fontos volt, hogy a törődést a fesztivál fókuszaként ne csak témaként, hanem egyfajta logikaként is értelmezzem a programon belül és a művészekkel való együttműködésben is. És ilyen értelemben nagyon sok formát, performatív keretet a törődés gondolata határozott meg. E formák újragondolásával a személyközi kapcsolatok, a befogadó és előadó közti viszony alakítására is lehetőséget kap a művész. Olyan művészeti projekteket választottam ki, amik ezt tematizálták.

Dolgoztál már Magyarországon, Németországban és most Ausztriában. Tapasztalsz-e különbséget az országok között, akár szakmai szempontból, akár általában, a munkához való viszonyban? Mit tanultál te szakmailag, emberileg a különböző helyeken?

Ami a németországi munkák fontos tapasztalata, eredménye volt, az érvényes most Bécsre is: a munkában sokkal feladat- és megoldás-orientáltabb lettem. Elsőként Németországban tapasztaltam meg, hogy a munkakapcsolatok sokkal kevésbé személyesek, nagyon praktikusak és pragmatikusak. Ez először furcsa volt, időbe tellett megszokni és megérteni. Ami viszont egyértelmű előnye az ilyen munkakapcsolatoknak, az az, hogy hihetetlenül sok teher kerül le az ember válláról. Ez nem jelenti azt, hogy a kollégák között nem alakulnak ki személyes viszonyok. Viszont a munkahely elsősorban a munkavégzés terepe lesz, és ilyen értelemben a személyeskedés és a panaszkultúra, amit Magyarországon gyakran tapasztaltam, Németországban jóval kevésbé kap teret. Nem állítom, hogy nincsenek személyes konfliktusok, nehézségek. Viszont ami mindenképp fontos, az a feladat- és megoldás-orientáltság, s ez komolyan gyorsítja a folyamatokat, és még egy rossz munkakapcsolat is kevésbé megterhelő pszichésen.

Ausztria ebben a tekintetben is Magyarország és Németország közt található. Itt is létezik a panaszkultúra, illetve sokkal hierarchikusabbak a munkaviszonyok, még a független előadóművészeti területen is, mint Németországban. Nem kimondva, hanem inkább inherens módon: a hatalmi pozíciók itt fontosabbak a különböző felek számára, mint a németeknél.



Mailke Lond (Észtország): 10 Journeys To A Place Where Nothing Happens

Mi az a mentalitás, amit te hoztál magaddal?

A munkában nekem fontos az elköteleződés és a párbeszéd akár a művészekkel, akár a kollegákkal. A fesztivál kapcsán nagyon sok visszajelzés jött az alkotóktól, hogy a párbeszédet ők is fontosnak tartották és értékelték az együttműködés intenzitását.

Az, hogy ismerem a magyarországi, illetve kelet-európai művészeti életet, olyan művészekhez is hozzáférést biztosít rajtam keresztül a brut számára, akik amúgy nem lennének képben. A brut vezetése eddig kizárólag német vagy osztrák szakemberekből állt, és programja erősen fókuszált a német nyelvterületre, tehát Ausztria, Németország és Svájc produkcióinak a bemutatására. Emellett elsősorban Nyugat-Európára nyitott, hiszen a kortárs előadóművészet alapvetően az ott élő és dolgozó művészek által dominált szcéna. Ilyen értelemben a jelenlétem már az első évadban is érzékelhető volt a programban, hiszen több olyan kelet-európai, a poszt-szovjet térségben dolgozó művész került a programba, akik az én érdeklődésemnek köszönhetően kaptak meghívást.

Magyarok is voltak a meghívottak között?

Az imagnetanz fesztivál programjában nem volt magyar érdekltségű projekt. Magyarok eddig két alkalommal léptek fel, mindkétszer ugyanaz a magyar képzőművész-páros, illetve zenei formáció kapott szerepet a programban. Igor és Ivan Buharov mutatták be még szeptemberben a *Power of Voice* fókuszunkhoz kapcsolódóan a *Smellection Automatát*, ez kifejezetten az osztrák választásokhoz kötődő tematikus fókusz volt. Utána pedig február elején a The Pastorz és szintén Igor és Ivan Buharov működött közre Lisa Kortschak *Insight the Outside* című projektjében.

A bécsi munkád mellett is figyelemmel kíséred a magyarországi szcénát. Milyennek látod? Megfogalmazható-e magyar specialitás a kortárs előadóművészeti területen? Mely művészek munkáira figyelsz oda?

Elsősorban a fiatal generáció munkái érdekelnek, mert ők képviselik azt a kísérletezőbb irányvonalat, ami a brut profiljával is találkozik. A kortárstánc és a színház területén kísérek figyelemmel főleg olyan alkotókat, akikkel már a magyarországi munkám során is kapcsolatban voltam, ilyenek például Boross Martin, Vass Imre, Hód Adrienn, valamint az újabb generációból Hadi Juli és Arany Virág, akikkel korábban még nem dolgoztam együtt.

Azt, hogy milyennek látom a magyarországi szcénát, nagyon nehéz megfogalmazni anélkül, hogy ne essek az általánosítás hibájába. Egy nagyon centralizált szcénáról van szó, gyakorlatilag a kortárs előadóművészet színe-java a fővárosra koncentrálódik. Szerintem nagyon hiányzik a magyar intézményi struktúrából, hogy a művészek ne csak a fővárosban tudjanak alkotni, és ne csak ott találjanak helyet a munkáik a bemutatására. Sporadikusan mindig jelentkeztek kisebb-nagyobb kezdeményezések vagy platformok vidéki városokban is, de ezek nagy része hosszabb távon nem volt fenntartható.

Ami nagyon fontos, hogy az elmúlt öt-tíz évben koncentráltabban jelentkeztek olyan intézmények, kezdeményezések, amik produkciós házként vagy inkubátorként támogatják többek között a fiatal művészek munkáját is. Az inkubátorházak funkciója a fiatalabb generációknál az, hogy a „trial and error” folyamatot támogassa, egy olyan típusú alkotói kísérletezést, amelyben az alkotó nincs folyamatosan a születő produkció eredményének következményeivel konfrontálva, hanem lehetősége van adott esetben szabadon kísérletezni, és ennek a tapasztalatai mentén továbblépni az alkotófolyamatban.

Ez az erősödő intézményi háttér fontos szerepet játszik az elmúlt évek nemzetközi eredményeiben, például az Aerowaves Fesztiválon, amelyen több magyar alkotó is szerepelt és szerzett nemzetközi elismerést. Viszont kérdés, hogy azok a kultúrpolitikai változások, amik szintén teret nyertek az elmúlt években, mennyire fogják ezt a tendenciát visszavetni. Tehát jelenleg ez éppen egy erősödő szcéna, ami nemzetközi kontextusban is nagyobb jelenléteet vívhat ki magának. De ehhez nagyon fontos lenne az, hogy az intézményi rendszer megerősödjön, és hosszú távra tudjon tervezni, nagyobb biztonsággal tudjon működni mind finaciális szempontból, mind a nemzetközi kapcsolatrendszerek kialakítása terén. Ezt a tendenciát például visszavetheti a Nemzeti Kulturális Alap legutóbbi döntése az EU-s projektek önrésze kapcsán. Ami azáltal, hogy nem támogatja tovább a magyar szervezetek részvételét nemzetközi kulturális együttműködésekben, olyan programokat sodor veszélybe, mint a Műhely Alapítvány *Life Long Burning* projektje, vagy a PLACCC Fesztiválnak az IN SITU európai hálózattal zajló többéves együttműködése, amelyek az elmúlt években több fiatal alkotónak adtak lehetőséget arra, hogy dolgozzanak, kísérletezenek. Legrosszabb esetben ez egy egész generációt vethet vissza, miközben a nagyobb múlttal rendelkező társulatokat is veszélyezteti.

¹ Bettina a WUK színházi és tánc programjának kurátora lett.

² A felhívás szövege itt érhető el: <http://contemporaryperformance.com/2013/09/10/opportunities-call-for-proposals-imagnetanz-2014-vienna-austria/>

³ A tanácsadói csoport tagjai voltak: Max-Philip Aschenbrenner a Wiener Festwochen dramaturgia, Kira Kirsch a Steirisher Herbst Festival dramaturgia, Airi Triisberg, a Lipcsei Kortárs Művészeti Múzeum korábbi munkatársa, jelenleg szabadúszó kurátor, valamint egy Bécsben élő és dolgozó művészpáros, hoelb/hoeb, akik a képző- és előadóművészet határterületén dolgoznak.

Králl Csaba MÉLYRE MERÜLNI
Interjú RÓZSAVÖLGYI ZSUSZÁVAL, az *Öreg tó* koreográfusával

Tudja-e a kedves olvasó, hogy ki az a magyar táncos, aki öt évig táncolt a Rosasban, Anne Teresa De Keersmaeker világhírű társulatában? Megmondom: Rózsavölgyi Zsuzsa. És azt tudja-e a kedves olvasó, hogy kinek a koreográfiáját tanítják jelenleg repertoárként a salzburgi táncakadémia negyedéveseinek? Megmondom: Rózsavölgyi Zsuzsáét. És ha még ennél is többet akar megtudni fent nevezett ifjú hölgy pályafutásáról, munka- és életszemléletéről, bátran olvasson tovább.

Meglepett, amikor legutóbbi levélváltásunkkor azt írtad, hogy még sosem készült veled interjú, pedig nem ma kezdted a szakmát. Nyilván, ha több bemutatóm lenne, már több interjú készült volna velem. Lehet, hogy egy PR-os kéne hozzá, de mivel nem vagyok része a struktúrának, PR-os sincs. Meg aztán soha senki nem tudja, hogy hol vagyok éppen. Magyarországon, Salzburgban, Brüsszelben, Münchenben. . .

...És hogy táncos, koreográfus vagy pedagógus vagy. Hát, ez az, amit még én sem tudok.

Nagykőrösön születél, és nyilván már óvodás korodban elhatároztad, hogy táncos leszel. Így volt?

Á, dehogy. Mivel jó tanuló voltam általánosban, a családom mindig azt mondta, hogy Zsuzsikának doktor Rózsavölgyi Zsuzsának kell lennie, ha felnő. Így aztán egy darabig én is elhittem, hogy állatorvos leszek, de volt olyan időszak is, hogy ötvös. Iskolásként két dolog érdekelt igazán, a zene és a természet. Fogdostam a békákat, gyíkokat, disznótoron boncoltam a disznót, az összes ásványnak kívülről tudtam a kémiai szerkezetét. Mindig érdekelték a természetes struktúrák, ahogy a zeneiek is. Tanultam hegedülni, citerázni, furulyázni, énekelni. A mai napig, ha eljátszanak nekem egyszer egy dallamot, azonnal megjegyzem.

Az általános iskola elvégzése után az egyetlen vágyam az volt, hogy nem Cegléden akarok középiskolába járni. El is mentem felvételizni Szegedre, a biokémia szakra, de szerencsére nem vettek fel. Aztán anyukám meglátta a tévében a Balettintézet felvételijét, és elcipelt. Én akkor már kemény egy éve dzsesszbaletteztem, de amúgy nem foglalkoztam táncsal. Ezért megkértem a művészeti tornára járó barátnőmet, hogy gyere, nyújsunk, és emlékszem, hogy két hét alatt lenyújtottam a spárgámat. A felvételin Bretus Mária balettmesternő azt mondta, hogy technikailag nem vagyok jó, de a testalkatom szuper, és próbáljam meg a Budapest Tánciskolát. Pár hétre rá el is mentünk, ahol szintén Bretus volt a felvételiztető balett-tanár. Iván (Angelus Iván, a BUTI alapító igazgatója – a szerk.) nagyon nem akart felvenni, mert csont és bőr voltam, de Bretus a sarkára állt, és kijelentette: figyelj, Iván, lehet, hogy nagyon gyengus szegényke, de nézd meg milyen arányai vannak. Így egy év próbaidőre felvettek.

Mikor érett meg benned, hogy a tánc több számodra pusztá elfoglaltságnál?

Az első motivációm igazából az volt, hogy nem is olyan rossz ez a tréning, mert ha minden nap táncolok, akkor nagyon jó testem lesz, és a fiúk szeretni fognak. Fogalmam nem volt a szakmáról, életemben nem láttam táncelőadást. De akkor még voltak kötelező előadásnézések a BUTI-ban, emlékszem, nagyon sokat jártunk a Petőfi Csarnokba, és arra is emlékszem, hogy volt a Szegedi Kortárs Balettnek egy darabja, amikor felöntötték a színpadot vízzel, a csajok meg dobálták a vizes hajukat, ami nekem iszonyatosan tetszett. Akkor fogalmazódott meg bennem, hogy belőlem úgysem lesz technikás táncos, mert túl későn kezdtem, de ilyet én is tudok csinálni. Már akkor sem úgy gondolkoztam, hogy ilyet én is el tudok táncolni, hanem hogy ilyet én is tudok koreografálni.



Meglepő ezt hallani azok után, hogy a Rosasban is táncoltál.

Táncosként technikailag két mérföldkő volt a számomra. Az egyik, amikor Vicky Shick eljött Magyarországra, és tartott egy kurzust a Műhely Alapítványnál. Mivel nem voltak izmaim, s korábban nem tudtam megcsinálni azokat a gyakorlatokat, amiket a többiek, az ő óráin azonban sikerült, ez akkora élmény volt, hogy szinte repdestem az örömtől. Azonnal bekattant az a fajta testtudatosság, ami Vicky Shicknek is megvolt, hogy ne használjak felesleges izmokat tánc közben. A mai napig emlékszem azokra a lépésekre, amiket tanított. Akkor tisztult le bennem, hogy nekem külföldre kell menni, hogy mindezt megtanuljam.

Mi volt a másik mérföldkő?

Gál Eszter kontaktórája. Ott kapott el még az a fajta flow élmény, ami meghatározta, hogy én ezt igenis akarom csinálni. A mai napig a kontakt improvizáció és az improvizáció az, amiben leginkább otthon érzem magam. De az anatómia órák is nagyon érdekeltek. Miltényi Márta tanította, én pedig vágtam, értettem, hogy miről van szó, és egy csomó mindenben segített később. A BUTI-ban megtanultam az anatómiát, amit aztán P.A.R.T.S.-ban kiválóan tudtam hasznosítani.

Előtte azonban még egy évet Salzburgban is eltöltöttél, a Salzburg Experimental Academy of Dance (SEAD) falai között. Sőt, a SEAD előtt egy évet go-góztam, síparadicsomokba jártunk feneket rázni, ami nagyon jó pénz volt akkoriban, ebből szedtem össze a salzburgi tandíjra valót. Három tanár volt, akitől rengeteget tanultam. Mia Lawrence, egy második generációs, és Donna Uchizono, egy első generációs release-technikás táncos, meg persze Thierry De Mey, aki nagyon szuperül elmagyarázta azokat a kompozíciós struktúrákat és azt a gondolkodásmódot, amire a Rosas épül. A P.A.R.T.S.-ban sem kaptam pontosabb információt erről.

Ha összeveted a BUTI-ban, Salzburgban és a P.A.R.T.S.-on szerzett tapasztalataidat, milyen azonosságokat és különbségeket látsz?

Kontakt improvizációban a BUTI a legerősebb, mert ott volt Gál Eszter, most meg ott van Bakó Tomi. Jelenleg is tanítok Salzburgban, úgyhogy testközelből látom, hogy az odakerülő magyar diákok tudják, hogy kell emelni, súlyt adni, meg minden. A magyar közeg sokkal erősebb kontakt improvizációban a brüsszelinél is. A P.A.R.T.S.-ban hiába volt remek kontakt-tanárunk, nem volt olyan jó, mint a Gál Eszter.

Ez min múlik vajon?

Gál Eszternek nagyon konkrét, átgondolt és kifejlesztett pedagógiai metódusa van. Annyira ott van a topon, hogy én azóta se találkoztam nála jobb kontakt-tanárral. Ez az egyik, a másik meg az óraszám. A P.A.R.T.S.-ban meghívtak valakit négy hétre egy kurzusra, és amikor éppen megszokta volna a tested, váltottunk. Aztán két évig megint nem volt kontakttánc-oktatás. Salzburgban egyetlenegy kontaktkurzusunk volt, és az is nagyon rövid. Hogy a SEAD miben volt kiemelkedően erős, nem tudnám megmondani, mert az nekem csak dobbantó volt a P.A.R.T.S.-hoz. De tuti, hogy nem kerültem volna be a P.A.R.T.S.-ba, ha előtte nem töltök el egy évet Salzburgban. Ivánnál Vaganova-szerű balettet tanultunk, ami nagyon megköti az izmokat. Kint teljesen másfajta stílus megy. Egy nagyon könnyed, levegős balett, az ugrások gyorsak, ami nem csinál óriás négyfejű combizmot. Én erre a nagyon erős, keményen toljuk-dologra voltam itthon ráállva, és nem tudtam elfogadni, hogy a balettóra másmilyen is lehet. Komolytalannak hittem. Aztán amikor elmentem a P.A.R.T.S.-ba, és láttam, hogy az ottani balett-tanárok is ugyanezt a stílust képviselik, akkor leesett, hogy mennyire jó is ez. Amit a Goliban még nagyon kedveltem, az a földtechnika. A Gálik Évinek volt egy Limón-órája, ahol nagyon sok földtechnikát tanultunk. Amikor elmentem a P.A.R.T.S.-ba felvételezni, az első óra David Zambrano földtechnika órája volt. Mindenki szétfúzta magát, kékek-zöldek-lilák lettek mindenhol, én meg élvezettel csúsztam végig a linóleumon, pedig Gálik Éviék folyamatosan szapultak, hogy mennyire kocka vagyok. Azt mondták, olyan az alkatom, amely képtelen a földtechnikára. Vékony, csontos, úgy gurulok, mint egy téglá, aztán végül mégiscsak sikerült megtanulnom. De tény, hogy izom kellett hozzá, amit pedig Salzburgban szereztem, mert minden nap volt jógaóránk. Ez segített abban, hogy föl tudjam emelni a lábamat magasabbra mint 120 fok, vagy hogy az ugrásokhoz jó kondiban legyek. Az én alkatomnak Salzburgban a jóga volt a legfontosabb.

Művészeti szemléletben mit nyújtottak ezek az iskolák? Mutattak valami irányt, tereltek valamerre benneteket a technikákon, a módszereken, a test képzésén túl?

Salzburgban én csak Thierry De Mey-re emlékszem, aki szemléletet adott, másra nem. Diákként együtt dolgoztunk Susan Quinn-nel, készített nekünk egy darabot, de úgy voltam benne, hogy nem igazán értettem. Megcsináltam, és ennyi. Egyetlenegy táncelőadásra emlékszem, ami megfogott: a Rosas salzburgi vendéjátékára. Akkor értettem meg, hova is vettek fel, mert addig nem tudtam semmit az iskoláról. A P.A.R.T.S. életszemléletet tanított, az egészséges életmódtól a masszázson át a főzésig, a salzburgi inkább technikát, mert az igazgatója is egy technikás táncos, aki tudja, hogy mi kell ahhoz, hogy a táncosok el tudják adni magukat a piacon.

Mikor kezdett el mocorogni benned, hogy a színpad világa és a táncos lét nem pusztán technikai kérdés, hanem sokkal, de sokkal több ennél?

Egyértelműen a P.A.R.T.S.-ban. És azon tudtam lemérni, hogy a szemléletem mennyire változik, hogy szeptemberben láttam Thomas Hauert egyik bemutatóját, amin elsőre kiakadtunk, aztán amikor megnéztük ugyanezt a darabot a tanév végén májusban, akkor már revelációként hatott. Egy tanév alatt ennyit változtunk. Arra is emlékszem, hogy elsőben Antwerpenben láttuk a *Raint* előben, és teljes katarzis volt. Én addig csak azzal voltam elfoglalva, hogy tréningeztem, a tánc mint művészet nekem Brüsszelben csapott be igazán.

Mennyire volt nehezített pálya, amikor saját darabot kellett készítened?

A Goli miatt ez nekem nagyon könnyen ment. Nem járt vele stressz, nem volt vele semmi problémám. Szólót kell csinálni? Rendben! Másoktól hallottam, hogy amikor Teréz anyu (Anne Teresa De Keersmaecker – a szerk.) látta az első szólómat, fogta és eldobta a papírjait, úgy röhögött. Úristen, ez a csaj totál hülye! – na, körülbelül így indítottam nála. De szükség is volt erre a belépőre, mert technikailag még akkor sem voltam a topon. Az osztálytársaim simán leköröztek. Ha visszánézem az ott töltött négy évet, azt látom, hogy balett-technikából én fejlődtem a legtöbbet. Aztán harmadik év végén volt egy hathetes projektünk David Zambranóval, aki rajtunk fejlesztette ki az improvizációs technikáját, és azután a hat hét után, amikor visszamentem a suliba, akkor éreztem azt, hogy bármit meg tudok csinálni. Huszonhárom évesen.

De Keersmaecker mennyire engedett közel magához benneteket?

Diákként nem nagyon. De nem is pusztán diák-tanár kapcsolat volt miénk, hanem olyan, hogy Teréz anyu lejött közénk a mennyből megnézni az előadásainkat, mire mi összecsináltuk magunkat. Ő egy fontos és elérhetetlen személynek tűnt, akinek a véleménye meghatározó, de igazából nem mond véleményt. Nagyon-nagyon ritkán szólt bárkihez is. A darabjaim úgy általában tetsettek neki, de komoly reakciót lehetetlen volt kicsikarni belőle. Harmadikban készített nekünk egy darabot, amire addig nem volt precedens, hisz inkább a nagy Rosas-darabokat tanultuk be, a *Drummingot*, a *Rosas danst Rosast*. Utóbbiban volt egy rész, amire saját verziót kellett készítenünk, mire én előálltam egy szexi go-go-variációval – nos, ez azért már túl sok volt neki. Remek volt egyébként betanulni a *Rosas danst Rosast*, mert annyira izomból, agyból és precízen kellett végrehajtani, és azt éreztem, hogy most végre profin megtanítják nekem, hogyan kell egy mozdulatot megcsinálni. De nagyon fizikális volt és rettenetesen kellett koncentrálni a struktúrára. Matematikai struktúra: ha egyszer elrontottad, vissza már nem találtál. A *Drumming* úgy volt nehezebb, hogy nagy odafigyelést kívánt folyékonyra és puhára csinálni. Ahhoz tényleg nagyon jó táncosnak kellett lenni, hogy ne kopogjon, lágy legyen, ne verje oda magát az ember. Élveztem a térrajzait, a spirálokat és a csigákat, de azért meglepett, hogy párszor engem raktak be kezdő szólistának, ahogy egy Forsythe-darabba is, amiben meg kellett tanulnunk egy phrase-t. Miért engem? Ott vannak a norvég csajok, akik hatéves koruktól balettet tanulnak? Most ez komoly? No, mindegy, eladtam magam, ez a lényeg.

Mondhatjuk azt, hogy táncosnak álltál.

Én akkor még mindig abban a tudatban voltam, hogy koreográfus leszek. Aztán negyedikben, Zambrano után bekattant, hogy táncolni is tudok. Október elején az egyik táncosnő, aki a Rosasban táncolt, terhes lett, és kellett valaki a helyére, aki tud improvizálni. Teréz anyunak ez volt az improvizációs időszaka, tehát végül is jókor voltam, jó helyen. Elkezdte foglalkoztatni a dzsessz, és hogy hogyan lehet rá improvizálni. Kiválasztott öt táncost a diákok közül, és csinált egy darabot Miles Davis *Kind of Blue* című albumára. Én is köztük voltam. Készített egy phrase-t, abból kellett imprózni, és akkor világosan kiderült, hogy na, jó, a Zsuzsinak ez megy. Teréz anyu táncosai ahhoz voltak hozzászokva, hogy minden szépen le legyen fixálva. Kevés olyan táncosa volt, aki komfortosan érezte magát improvizáció közben, és hogy minden este előadja magát, tolja a bulit.

Megfordult benned korábban, hogy esetleg átléphetsz a Rosasba?

Nem, soha.

Vágy szintjén sem?

Igazából nem. Én azt gondoltam, hogy koreográfus leszek, de aztán az évek során lefoglaltam magam azzal, hogy más darabjaiban táncoltam. Mert inkább ezt választottam. Nem tudatosan.

De azért, gondolom, nem keseredté el, amikor felajánlották a lehetőséget?

Nem, sőt, teljesen ráparáztam a dologra és lesérültem. Október-novemberben tudtam meg, hogy Rosasban fogok táncolni, márciusban, egy hétfői napon kellett volna kezdenem, és képzeld el, hogy pénteken még volt egy előadásom a duettemmel, amit Varga Gáborral táncoltunk, ahol lesérültem, és nem tudtam kezdeni a következő hétfőn. Ekkor jöttem rá, hogy mennyire paráztam ettől az egésztől. Hogy nem leszek elég jó meg ilyenek.



De tök rendes volt Teréz anyu, mert azt mondta, hogy jó, fejezd be az iskolát és majd szeptemberben kezdesz.

Utólag visszanézve, a te személyiségedhez, a te gondolkodásmódodhoz keresve sem találhattál volna jobb társulatot a Rosasnál.

Mindig iszonyúan érdekelt, ahogy Teréz anyu a teret rendezi. Mert azt a Thierry De Mey óta vágtam, hogyan alakítja ki a struktúrákat. Be kellett biflázni, meg persze nem ártott érteni sem, de ha valaki nem értette, akkor sem volt nagy baj, mert annyira együtt dolgoztunk, hogy mindenki túlélte a darabot. Vigyáztunk egymásra, folyamatosan kommunikáltunk, adtuk a jeleket a másiknak az előadás alatt. Ha esetleg elrontottuk, lejeleltük magunk között, hogy honnan folytatjuk tovább. Aztán valahogy csak megúsztuk a végére. Mi a fenét csináltakot? – kérdezte ilyenkor Teréz anyu előadás után. De mindig volt valaki, aki felvállalta, hogy most vezetni fog és kikorrigáltuk a dolgot.

Teréz anyu minden darabhoz valami más térrendezést hozott, és mindig kíváncsivá tett, hogy mi fog ebből kisülni. Egy-kettő közülük irtózatosan nehéz volt. Nagyon együtt kellett dolgoznunk, hogy össze ne ütközzünk, és itt azért be is jött a hierarchia. Hiába volt szólószerepem, mondjuk az egyik alakzatban, nem a szólószerep döntötte el, hogy ki ki után következik, ki kire figyel, hanem az, ki van régebb óta az együttesben.

Végigturnéztátok a világot a Rosas-szal, ez inspirálólag hatott rád?

Abszolút inspirált. A tizenkét hónapból két hónap volt a szabadság, három hónapot fordítottunk az új kreációra, a többi turné. Volt olyan hónap, hogy két napot töltöttem Brüsszelben. Ekkor tanultam meg, hogy mi az, profinak lenni. Estéről estére mindig jobb és jobb teljesítményt nyújtani. Ehhez pedig nagyon fontos volt, hogy mennyit alszom, mit eszem, mennyit és mivel melegítek be. Ez két év alatt szinte rutinná vált.

Hány darabot turnéztattatok az öt év alatt?

Hatot. Három új darabot és három felújítást, azt hiszem. Mindig nagyon élveztem, amikor új darabot csináltunk és Teréz anyu elmagyarázta az ötleteit, amire építeni fog. Bár így utólag visszagondolva, az ötlet mindig erősebbnek tűnt, mint ami kijött belőle.

Ez azért általában így van, nem?

Nem tudom. A saját darabjaimnál képtelen vagyok megítélni. Az ő darabjainál meg csak a megérzéseimre hagyatkozhatom, mivel benne voltam, és nem láttam kívülről.

Teréz anyunak a kilencvenes években volt egy történetmesélős korszaka, amikor a konceptualitás kissé háttérbe szorult. Mondta is a brüsszeli operaház akkori igazgatója, hogy nem állnak jól neki ezek az érzelmes darabok, túl sok, ő pedig túl érzelmes hozzá, hogy ilyeneket csináljon. Ezt Teréz anyu elraktározta magában, és egy idő után már nem is mert ilyen koreográfiákkal előhozakodni. De amikor később előszerdtük és felújítottuk őket, láttam, hogy sokszor sírt, annyira személyesen érintette, amit a darabjaiban megfogalmazott.

Hol volt Rózsavölgyi Zsuzsa ekkor mint alkotó? Pihent?

Ebben az időszakban magamat alkotgattam ott a darabokban. Nekem Teréz anyu nagyon ritkán mondta meg, hogy mit csináljak. Odaszólt, hogy készítsék egy szólót hisztérikus nők mozgulataiból, és kész. Vagy megcsináltuk például *A faun délutánját*, amiben én voltam az egyik nimfa, megmondta, hogy mikor jöjjen be és mikor menjek ki, és ezzel el is volt intézve a dolog. Ez lesz a mozgásanyaga a faunnak, mondta, használd te is – és akkor pár mozdulatot kikaptam a faunból, és megcsináltam belőle a nimfát.

Hogy ért véget ez az időszak?

Én mondtam azt, hogy köszönöm, elég volt, megyek tovább. Azt éreztem, hogy már nincs miért tovább ott maradni. A Rosasnál lettem profi, ott tanultam meg, hogy mi az, táncosnak lenni. Soha nem gondoltam volna, hogy háromszázhatvanöt napból százötvenet leszek színpadon. Ez nagy tanulság volt. Nem mentem le reggelizni, iszonyatosan sokat, nyolc-tíz órakat aludtam, fölkeltem, ebédeltem, bementem a próbára, próba után még ettem valamit, aztán jöhetett az előadás. A *Grosse Fuge*-ben, ahol egy srácot helyettesítettem, ha nem ettem előtte, kipurcantam. Ki kellett találni, hogyan építsem fel magam nap mint nap. Hogy amikor reggel fölkelsz, recsegsz-ropogsz és olyan vagy mint egy Terminátor, estére újra teljesen pöpec legyél.

Elhagytad Brüsszelt, kalandoztál erre-arra, dolgoztál itthon és külföldön, de mikor éreztél rá először igazán az alkotás ízére? Amikor Bakó Tomival elkezdtünk együtt dolgozni. Iván szervezett egy *Lágymányosi Impromtu* névre hallgató estet a MU Színházba, és akkor mi ott Bakó Tomival tök jól megtaláltuk egymást, és el is döntöttük, hogy csinálunk egy közös darabot. Szépen lemásoltuk az *Impromtu* videóját, és beemeltük egy keretbe. Ebből született egy kontaktos duett, az első verzió *Playfulness* címen ment, a végső változat *Eldölt8as* néven. A Rosasból való eljövetelem egybeesett egy nagy magánéleti szakítással, mondta is Tomi, hogy nekem ebből iróniát kell csinálni, hogy túléljem. Erre összeszedtük az összes nagy

drámai szakítós popslágert, és elhatároztuk, hogy erre fogunk dolgozni. Előtte még a katalán barátnőmmel elkészítettünk egy darabot *Hold on* címmel, de Bakó Tomival éreztem először azt, hogy na, ez elég profi, és hogy produktívan sikerült együtt dolgozni.

A 2009-es *Ké Kör* volt az első darab, amelyben kiemelt szerepet szántál a technikának, a szenzorokkal való játéknak. Honnan jött ez a fajta érdeklődés?

Onnan, hogy a Műhely alapítványosok, Talló Gergővel az élen, összehoztak Terebessy Tóbiással, aki beletette a bogarat a fülembe. De egyébként a *Hold on*ban már volt egy szenzorunk. Megismertem Tóbiást, aki hozta az ilyen-olyan lámpáit meg kütyüit és teljesen a fényekkel volt elfoglalva. Az volt a heppje, hogy egyszer majd lámpák nélkül, kizárólag projektorral akar világítani, ami később a *Mélyké*ben és az *Öreg tó*ban aztán meg is megvalósult. Ruhában, jelmezben a funkció nekem mindig is fontos volt. A *Ké Kör* folytatásának tekinthető *Mélyké*ben például az, hogy hosszú, színes, le-föl lehet hajtogatni, ami befolyásolja a fényeket. A *Mélyké*ben infra volt a fejemen, volt két jel, lát vagy nem lát, és egy érzékelő fönt, ami pásztázta a teret, látta, hogy hol vagyok, mit csinálok és arra reagált. A mozgásterem eléggé behatárolt volt.

Az idén tavasszal bemutatott *Öreg tó* hogyan állt össze benned? Strukturálisan, ami hozta magával egy élő, organikus világ képzetét, vagy természeti megfigyelésekből, amelyeket megpróbáltál koreográfiailag értelmezni?

A darab végül is onnan jött, hogy két éve bűvárkodom. Első élményem, hogy a víz alatt vagyok, nem csinálok semmit, úgy lélegzem, mint Darth Vader, és csak nézem a halakat s visz az áramlat. Nem kell mozognom, a közeg mozgat, miközben olyan gazdagság vesz körül, amiről álmodni se mertem volna. És ahogy így benne voltam a bűvárkodásban, elkezdett foglalkoztatni a dolog, hogy hogyan tudnám ezt mozgásban visszaadni. Azt az érzést, hogy egy teljesen más közegben vagyok, de nem feltétlenül kell hozzá vízzel elárasztani a színpadot.

A hangzóanyaggal Sály Bánk szinte rájátszott erre a kicsit klausztrofób, burokszerű, víz alatt létezést sejtető állapotra.

Bánk jó érzéssel kiválasztott egy csomó hangmintát, letisztította, kihúzta őket, vízcso bogásból készített egy olyan hangfájlt, amiről fogalmam sem volt, hogy vízcso bogás. Ugyanezt megcsinálta a széllel is, annyit manipulált rajta, hogy lehetetlen felismerni, mégis valami különös természeti hangzást ad. Nagyon sokfajta hangot kipróbáltunk, de én inkább arra figyeltem, hogy mi az, ami a táncosokat beleteszi abba a tudatba, amibe lenniük kell. És persze gyönyörűen nézett ki ez az egész klasszikus zenével, néha be is raktam a táncosoknak, hogy legyen egy kis felüdülés. Iszonyatosan szép volt vele a darab, szinte már túl szép.

Az *Öreg tó*ban nagyon sok mindent tettem bele a brazil jiu-jitsuból a kontaktba, ezért van például az, hogy a ruhák eleje kereszt alakú, hogy meg lehessen fogni. Rengeteget szöszöltünk Bujdosó Nórával, hogy kell-e minta, kell-e természeti forma a ruhákra, tehát bennünk motoszkáltak azért, hogy eltüntessük az emberi utalásokat. Aztán az egyszerűség és a pénzkifutás miatt maradt a két szín, hogy a ruhák egyik oldala ilyen, a másik oldala meg olyan, amiből nekem azért az is visszajön, hogy az állatok hasa és háta általában más színű.

Próbátáncot hirdettél, de csak egy főre. Ki volt biztos a táncosok közül?

Marcio Canabarro és Lányi Juli, ők osztálytársak voltak Salzburgban. Marcio aztán később lesérült, és helyettesíteni kellett, előbb Arnaud Blondel, majd Bakó Tomi váltotta. Számomra nagyon fontos volt, hogy ne nekem kelljen egységet kovácsolni a táncosok között, hanem az már meglegyen. Marcio és Juli remekül megértették egymást, Marcio ment előre, Juli követte, ő tényleg olyan táncos, aki készségesen hozzáidomul a környezetéhez. Eleinte úgy gondoltam, hogy én is benne leszek a darabban, de aztán a technikai dolgok áthúzták a számításaimat. Egyszerűen nem láttam, hogy mi történik a szenzorokkal, ezért ki kellett szedni magam az előadásból. Ekkor jött a képbe Petrovics Sanyi.

Kész mozgásanyagot hoztál a próbákra?

Amit készen hoztam magammal, az három dolog volt. Az egyik a rezgés, amivel indul a darab, és ami nekem a ringatásból jött. A víznek lent a mélyben ugyanis van egy olyan hatása, úgy hívják, hogy ‘surge’, ami szép lassan előre meg vissza tolja, hintáztatja a bűvárt. Ebből a rezgésből lett a darabban az élet beindulásának kezdőpontja. De miközben van a ‘surge’, van áramlat is, amivel szintén kalkulálni kell. Innen azt hoztam magammal, hogy nagyon lassan gurulni. Úgy gurulni, ami technikailag nagyon nehéz, hogy a néző szinte ne is érzékelje, hogy föld van alattunk, tehát minél kisebb testfelülettel érinteni a padlót. Ehhez hasizom kell, így aztán hasizmot fejlesztettünk hetekig.

A harmadik, ami megvolt: a centrifuga, a pörgetés, amit én reptetésnek neveztem el. Itt éreztem azt, hogy tényleg meg lehet mutatni, hogy nincs gravitáció. Az elején még abban gondolkoztam, hogy elrejttem azt, aki emel, mert bármit csináltunk, a lábra állás mindig olyan volt, mint amikor a *Gravitáció* című filmben Sandra Bullock a legvégén felállt. Már megvolt az egész darab struktúrája, de a lábra állást csak a premier előtt két-három héttel oldottuk meg úgy, hogy a szereplők végül is lábra húzták egymást. A mai napig gondolkozom, hogyan lehetne jobban csinálni, de még nem jöttem elő más megoldással.

A próbafolyamat során ezek szerint sokat improvizáltak.

Rengeteget. És rengeteg anyag van, ami nem került be az előadásba, úgyhogy lesz miből kiindulni a következőnél, most legalábbis így gondolom. Szerettem volna egyébként improvizációra hagyni a darabot, de túl veszélyes volt, elsősorban fizikailag. Annyira elfáradtak a táncosok, hogy látszott rajtuk, csak akkor fogják tudni megcsinálni, ha pontosan tudják mi a következő mozdulat, így le kellett fixálni az egészet. A Rosasnál szerzett tapasztalatokból tudom, hogyha valami fizikailag nagyon nehéz, de lefixáljuk, akkor az pár hét múlva már nem lesz az. Nagyon magasra raktam nekik a léceket, olyannyira, hogy még a főpróba előtt is felvetődött, hogy ez így nem fog menni, túl nehéz.

Nem tudom, emlékszel-e, a premier után váltottunk néhány szót, és akkor azt mondtad, először ment le úgy a darab, ahogy szeretted volna.

Én tudtam, hogy meg fogják tudni csinálni, csak lelkileg kellett támogatni őket. Ugyanakkor az is bennem volt, hogy jó, egyszerűbbre veszem az egészet, így a premier előtti héten én már szinte csak kifelé szedtem dolgokat. Azt figyeltem, hogy hol van minden egyes alkalommal egy zökkenő, és hogy ki lehet-e gyakorolni, vagy fölösleges erőltetni. A végén már annyira fáradtak voltak, hogy nem akartak próbálni. És akkor Bakó Tomi, akit egyébként úgy rángattam bele a darabba, azt mondta: de, próbálnunk kell. És ez nagyon jólesett, mert nem nekem kellett kimondani.

Hogyan szűrődnek át ezek a tapasztalatok a pedagógiai munkádba?

Amikor most kimegyek Salzburgba, dolgozni fogok a negyedikes diákokkal az *Öreg tó* anyagán. Úgy fogják tanulni, mint repertoárt. Az kérdés, hogy hogyan fognak négy hét alatt olyan szintre jutni, mint Bakó Tomiék, lehet, hogy butított verzió lesz, de akkor is meg kell vele birkózniuk. Elsőre az *Eldőlt8ast* is nehéz volt nekik, de belenőttek.

A tanítás nekem mindig egy kutató munka, ez az egyik. A másik, hogy kijártam egy 'coaching'-iskolát (School of Creative Coaching – a szerk.), ahol egy teljesen új szemléletet tanultam arról, hogy hogyan kell kommunikálni az emberekkel. Hogyan kommunikáljam a saját érzéseimet, azt, ami bennem van, hogy kapcsolódás jöjjön létre tanár és diák között, ne pedig egy olyan felállás, hogy én ezt akarom, ezt várom el tőletek. Azt szeretném megértetni a diákokkal, hogy amiben én hiszek, az nem egy elvárás, hogy abban nekik is hinniük kell. Szívesen dolgozom velük együtt, de nem akarom megmondani, hogy mit csináljanak. A táncban nagyon erősek az elvárások. Ezt én úgy vezetem fel, hogy nagyon őszintén elmondom, mi a szakmai hátterem, mi tett táncossá, mi a művészi hitvallásom. De én is csak egy példát testesítek meg. És ahhoz, hogy a diák kialakítsa önmagát, én csak biztonsági forrás vagyok. Ez egy olyan szemléletmód, ami arról szól, hogy mindenki önállóan alakítja ki a saját valóságát, és senki sem áldozata sem a testének, sem a környezetének. Ami velem történik, az az én döntésem. Végül is ezért tanítok szerintem, és nagyon jól érzem magam a fiatalok között.

Te mint idős, megvénhedt tanár a magad harmincegynéhány évével...

Hát náluk már majdnem annak számítok.





Gajdó Tamás A MASAMÓD LAPJA – VAGY A GRÓFKISASSZONYÉ?

A Színházi Életről

A huszadik század első felének színháza eltűnt a süllyesztőben. Ami megmaradt belőle azt egy színes, gazdagon illusztrált, színvonalas írásokkal megtöltött, érdekes (sőt szenzációs!) cikkeket tartalmazó kisalakú hetilapban találjuk – mondhatnánk kis túlzással. De az is igaz, hogy, ami nincs benne a Színházi Életben, annak örökre nyoma veszett. Egy korszakot, egy színházi univerzumot, életstílust, szellemiség reprezentál az 1912. december 1-től 1938. november 19-ig megjelenő lap, melynek története egy kicsit korábban kezdődött.

A Színházi Élet bemutatásakor fel kell idézni a sikertörténet első állomását: két ismeretlen kolozsvári fiatalember: Incze Sándor és Harsányi Zsolt Budapestre érkezett szerencsét próbálni, s régi vágyukat megvalósítva színházi lap kiadásába fogtak.

Incze Sándor már gyerekkorában eljegyezte magát a színházzal, de mivel tehetsége se a színészethez, se a dráma-íráshoz nem volt, kitalált magának egy új műfajt: a színházi újságírást és szerkesztést. Emlékezéseiben, melyek 1987-ben *Színházi életeim* címmel Ábel Péter kiadásában jelentek meg, elmesélte első lapja, a még Kolozsvárott alapított Színházi Újság születését. Incze a Gombos nyomda tulajdonosának egyszerűen bejelentette, hogy lapot alapít. „Olyat, amely a kolozsvári színház egész heti színlapját és műsorát tartalmazza. A fő vonzerő, hogy mindezt 10 fillérért adom, amikor az előadások előtt odabenn árusított napi színlap ára: 20 fillér! Úgy látszik kellően meggyőző lehettem, mert a nyomdász vállalta, hogy hitelben kinyomja a lapot. Sorsom ezzel eldőlt. Laptulajdonos és főszerkesztő lettem. Kezet szorítottunk, mint üzletemberekhez illik, és gőzerővel nekiláttam a munkának. Tizenkilenc esztendőm lendületével tüstént megkerestem a veteránnak számító (azaz 21 éves) Harsányi Zsoltot (a későbbi neves életrajzregény-író), aki a világ leggyorsabb újságírója volt. Társzerkesztőnek fogadtam meg, és felajánlottam: kap heti két koronát meg lakást, ráadásul nem kell feladnia eredeti állását. Vele is kezet fogtam, ami azt jelentette, összeállt a szerkesztőség.”¹

Erre az időszakra Hunyady Sándor *Családi album* című művében így emlékezett: „Harsányi Zsolt [...] annyit dolgozott, hogy szédület rágondolni. [...] majdnem egész terjedelmében megírta a Színházi Újság című hetilapot (ebből a kis, kolozsvári Színházi Újságból fejlődött ki a mostani Színházi Élet). [...] Incze elevenebben mozgott a higanynál. Mintha több példányban lett volna jelen a városban – emlékezett még a kolozsvári időszakra Hunyady Sándor –, az ember szinte egy pillanatban látta kijönni a Bíró-patikából, berohanni a Kikakerbe [kolozsvári kávéház], Janoviccsal sétálni a színház előtt, holott talán egyik helyen sem volt, hanem otthon aludt vagy a rikkancsokat ellenőrizte, vagy éppen Tordán volt, vagy Besztercén, esetleg valami egészen elképzelhetetlen helyen tárgyalt nyomdahitelért. Rendkívüli, tervcsináló optimizmus jellemezte. Igaz, hogy szerencséjére sem panaszkodhatott.”² Incze Sándornak azonban csakhamar szűk lett Kolozsvár, s 1910 szeptemberében Budapestre költözött Harsányi Zsolttal, s csakhamar bemutatták pesti kiadványukat, a kis alakú, jól forgatható, könnyen áttekinthető füzetet, a Színházi Hét című hetilapot.

A lap nem várt hatalmas sikere ellentéteket támasztott a kiadóval, Heltai Bélával – így a szerkesztők kénytelenek voltak új tőkést keresni, s új lapot indítani. A Színházi Élet, melynek legelső száma 1912. december 1-jén jelent meg, megszólalásig hasonlított elődjére (ugyanabban a nyomdában készült, mint a Színházi Hét) – ezt az arcátlanságot még a legedzettebb újságírók sem merték volna elkövetni. S bár Heltai az újságba az alábbi felhívást tette: „Ne hagyja magát félrevezetni megtévesztő című és külsejű lapoktól” – az emberek a Színházi Életet választották. Sokan próbálták megfejteti, mi volt a titka Incze Sándornak. Lapok tuatja múlt ki mellette, s a Színházi Élet állta a konkurencia rohamait, s úgy élte meg a jubileumokat, hogy színvonalát mindvégig megtartotta.

¹ Incze Sándor: *Színházi életeim*. Egy újságíró karrierregénye. Szerkesztette és az előszót írta Ábel Péter. Budapest. Múzsák, 1987.

² Hunyady Sándor: *Családi album*. Önéletrajz, 1934. Budapest, Noran, 2000. 122–123.

A lap megjelenésének negyedszázados évfordulójára kiadott emlékalbumban Kálmán Jenő, a lap felelős szerkesztője, arra a kérdésre, melyet civil társaságokban gyakran feltettek neki – „Hogy tudnak hétről-hétre, annyi mindent összeszedni?” –, nem tudott egyszerűen válaszolni, csak úgy, hogy bemutatta azt a népes redakciót, mely ekkor a lapot szerkesztette: „Már pedig ennek a redakciónak – tessék szó szerint venni, amit mondok – munkatársa az egész művész társadalom: írók, színészek, muzsikuskok festők, igazgató, rendezők, sőt maga a közönség is, amely ennek a külön kis világnak bűvkörében él. És huszonöt éve tapasztalom, hogy eddig még minden igazi tehetség számára akadt a szerkesztőségben egy-egy állandó íróasztal. Az asztalok maradtak, a tehetségek jöttek-mentek. Váltakoztak és visszatértek, többen világhírt is szereztek azóta, de a Színházi Élethez a külföldön is tartották a hűséget, így történt, hogy van nem egy sereg olyan külföldi munkatársunk, akik adott esetben baráti szívvel, és régi kötelességtudással jelentkeznek levélben, cikkben, rajzban, fényképben, sőt ha kell, telefonon is. Már szinte nem az a kérdés, hogy hogyan szedjük össze az anyagot, hanem az, hogy mit hagyjunk ki belőle?”³

A lap hőskorának különös dokumentuma Harsányi Zsolt *Shakespeare a Nyújjorkban* című tréfás színházi regényének az a részlete, melyben az angol drámaíró Hajó Sándor társaságában felkeresi a Színházi Élet szerkesztőségét. Incze Sándor olyannyira jellemzőnek tartotta ezt a leírást, hogy emlékiratában teljes terjedelmében újraközzölte:

„Átmentek a körút túlsó oldalára, betértek egy kapun, és miután egy akkurátus kis sapkás házmester felvitte őket liften, beléptek egy szerkesztőségbe. Az előszobában sokan üldögéltek, nyilván vidéki színésznők selyempapírba csavart fényképekkel meg hirdetési ügynökök, meg ifjú, nagy hajú sakálók. De Hajó nem ült le a várakozók közé, hanem egyenesen benyitott. Az íróasztalnál meglepően fiatal ember ült mint főszerkesztő. Kellemes, jól fésült fiú, friss, mozgékony, érdeklődő és gyors.

Kedves Flince – mondta Hajó –, azt hallom, ki akarja írni az új darabom címét az Intim Pistában. Nagyon kérem, ne tegye. Valamiért nagyon fontos nekem.

– Már rendben van, nagyon szívesen.

– Ez pedig Shakespeare úr, hadd mutatom be. Incze Sándor szerkesztő úr.

A két bemutatott férfiú kezet szorított. De beszélgetni alig tudtak. Hajó elment, de folyton folyvást szólt a telefon. Általában rendkívüli forgalom viharzott. Hol egy nyúlánk hölgy lépett be, akit Ilonkának hívtak, vidéki címszalagokkal, hol egy nagy fejű, jóképű ifjú ember sugdosott valamit a szerkesztővel, ez Bús Fekete László volt, hol egy katonatiszt borotvált arca bukkant fel várakozóan balról, ez Kovács Károly zeneszerző volt, akinek Incze mindig ezt felelte:

– Pár perc, azonnal rendelkezésemre állok.

Mindezek alatt az idegen jól körülnézett. Rengeteg fénykép volt a szobában, csupa színész és színésznő. Szép, nagy, drága képek. Egész alak, trikókép, fejkép, mellkép, díszletfelvétel, kosztümkép, a földön a falnak támasztva Molnár Ferenc színes portréja, a sarokban Péchy Erzi mellszobra. És fénykép, fénykép mindenütt.

– Mi ez a sok kép? – kérdezte az idegen.

– Címlapoldalak. Elülső, hátulsó, külső és belső címlap. Mert nálam minden számnak négy címlapoldala van. Tehát 40 ezer példányomra való tekintettel 160 ezer hetenként.

És már szólt a telefon. És már jött be Ilonka, hogy az abrubányai csomaggal milyen beosztás történjék a két terv közül, és már megint telefonoztak a boltból, hogy van-e még itt fenn Csárdáskirályné-album, a szerkesztőt négyfelé tépték minden percben, folytonos ajtónyitás, telefon, intézkedés, ügynök, fényképész, kórista, előfizető, telefon, növendék, sürgetés, telefon. De Incze mindezt könnyen és frissen végezte [...]”

„Nos, Harsányi Zsolt egyáltalán nem túlzott – tette hozzá Incze –. A helyzet csak akkor javult meg némileg, amikor kiépült az apparátus. Persze ez sem ment egyik napról a másikra. Először a munka különült el a magánélettől, vagyis a szerkesztőség kiköltözött a lakásomból.”⁴

Két évtizeddel később Kálmán Jenő idézett cikkében negyven kollégáját sorolta fel Angelótól – Zsolt Béláig. Állandó munkatársa volt 1935-ben a lapnak Harsányi Zsolt, Hatvany Lili, Hevesi Sándor, Hunyady Sándor, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Márkus László, Móricz Zsigmond, Nádas Sándor, Nagy Endre, Stella Adorján, és Szép Ernő.

Azt, hogy 1910-től 1938-ig hányan írtak a lapba még megbecsülni sem lehet. Lakatos Éva *Magyar irodalmi folyóiratok* című bibliográfiájában (Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1988) alapos leírást készített a Színházi Élet évfolyamairól; ebből az összeállításból kiderül, hogy a magyar irodalmi élet szinte valamennyi alakja megjelent a hetilap oldalain. S akkor még nem beszéltünk a drámaírókról, műfordítókról, akiknek művei a lap dráma mellékletében jelentek meg.

Incze Sándor hetilapját kortársainak szerkesztette, s aligha gondolta, hogy az 1916-tól kiadott színdarabmellékletét irodalomtörténészek nemzedékei használgák kutatásaikhoz. Incze először csak egyfelvonásosokat közölt a műkedvelőknek, mígnem az 1920-as évek elején megjelentek a budapesti

³ Kálmán Jenő: Helyszíni közvetítés a Színházi Élet szerkesztőségéből. *Színházi Élet*, 1935/43. 74.

⁴ Incze Sándor: i. m. 190.



Incze Sándor (az álló sorban balról a negyedik), fellelhetően a Színházi Szerzők Egyesületének tagjaival, az 1930-as években. (Az álló sorban jobbról a második: Héltai Jenő, tőle balra Harsányi Zsolt és Huszka Jenő látható.)

színházak repertoárján szereplő három felvonásos művek is, melyek közül jó néhányat ma már kizárólag itt lehet fellelni.

A lap népszerűségéhez az illusztrációk jelentősen hozzájárultak. A lap alapításakor Incze Sándor a legkiválóbb grafikusokat nyerte meg: így Major Henriket, Szigethy Istvánt, Rózsahegy Lászlót, Falus Eleket, Vadász Miklóst, Pán Józsefet, Pólya Tibort, Vértess Marcellt, Kürthy Györgyöt, Faragó Gézát, Mühlbeck Károlyt. Majd, amikor túlsúlyba kerültek a fényképek, kiváló fotóművészeket hívott a szerkesztőségbe.

A Színházi Élet karakterét elsősorban a címlapok határozták meg. Kezdetben Goszleth István, Alexy Traján Béla, Strelisky Sándor, Labori Miklós hagyományos sztárképei ösztönöztek a vásárlásra, de lap összetéveszthetetlen arculatát Angelo (Funk Pál) határozta meg. Az a fotográfus, aki-ből – ahogyan Kincses Károly monográfiájából kiderül – az első világháború utolsó éveiben Incze Sándor kreált „Mestert”.⁵

Angelo nemcsak a szokatlan címlapokkal hívta fel magára a figyelmet, arra is ügyelt, hogy az első belső és hátsó belső, valamint hátsó külső borítóra sem lehet akármit tenni. Kezdetben színésportrék kerültek ide, ám ahogy nőtt a terjedelem és a példányszám, egész oldalas reklámok foglalták el ezeket a hangsúlyos helyeket. Itt hirdetett a Nivea, az Odol, az Exotic, Miklós Andor újságvállalata.

A Színházi Élet tördelése sem volt szokványos: a nem túl hosszú cikkeket mindig bőséges felvételekkel illusztrálták. A lap alakjához nagyszerűen illeszkedő egész oldalas, jó minőségű sztárképekkel pedig senki sem tudott versenyezni ekkor a magyar sajtópiacon.

A lap egyik vonzerejét az aktuális eseményekről készített friss fotográfiák adták. Incze Sándor a legjobb erőket gyűjtötte maga mellé az 1930-as években, s a Színházi Élet több fényképésze – Munkácsi Márton, Paál Sándor és Gyenes János – világhírű lett.

Gyenes, aki Spanyolországban Juan Gyenes néven világszerte jegyzett fényképész lett, így emlékezett pályakezdésére: „1929-ben a győri vasútállomáson a párizsi világversenyre utazó magyar szépségkirálynőt ünnepelték, akit én is lefényképeztem. Paál Sándor, a Színházi Élet munkatársa felfigyelt rám. Beszélgetni kezdtünk, összebarátkoztunk, s elhívott Pestre, a lapjához. Először neki segítettem laborálni, majd egy alkalommal az elfoglaltsága miatt helyettesítettem. A képem nagy sikert aratott, a főszerkesztő felvett a Színházi Élethez, ahol hat évet töltöttem el. Bajor Gizitől Honthy Hannán át Ódry Árpádig és Szép Ernőig nagyon sok színészt, művészt örökítettem meg.”⁶

Ugyanerről egy kicsit másképp vallott az „újjáalapított” Színházi Élet című hetilap bemutatkozó számában, 1990-ben: „Életformámat, karrieremet, sorsomat meghatározta az, hogy volt Pesten egy hetilap, amit Színházi Életnek hívtak. Ott tanultam meg, hogy egy hétnek hét napja van és hét éjszakája. Mert ilyen ritmusban éltünk, éltem, míg a Színházi Életnél dolgoztam, és ezt azóta sem felejttem el. Csodálatos évek, arany évek voltak ezek számomra. A közönség minden héten úgy várta a Színházi Élet megjelenését, mint egy premiért, ünnep volt minden nap, amikor az új száma az utcára került. Mi volt a titka? Mindenki azt várta, hogy kiről beszél, és miről mond rosszat. És kiderült minden héten, hogy senkit sem bántott. [...] Szakmámnál maradvány úgy érzem (tán elfogultan), minden jó fényképész a Színházi Élet iskolájából származott. Ebben a műhelyben megtanulhattuk a művészet tisztelét, technikát, gyorsaságot, ügyességet, s azt, hogy sosem szabad megbántani a bemutatott alanyt és az olvasót, kellemesnek, érdekesnek, meglepőnek kellett lenni minden képnek, amely a lap hasábjain megjelent.”⁷

Szakmámnál maradvány úgy érzem (tán elfogultan), minden jó fényképész a Színházi Élet iskolájából származott. Ebben a műhelyben megtanulhattuk a művészet tisztelét, technikát, gyorsaságot, ügyességet, s azt, hogy sosem szabad megbántani a bemutatott alanyt és az olvasót, kellemesnek, érdekesnek, meglepőnek kellett lenni minden képnek, amely a lap hasábjain megjelent.”⁷

A Színházi Élet hihetetlen népszerűségének igazi titka a lap karakterében rejtett. Amikor 1910-ben Incze Sándor megindította vállalkozását, a főváros színházi közönségének szerkesztette lapját: közölte a szereposztásokat, a darabok cselekményét, fényképek jelentek meg a kedvenceiktől: csupa olyan emlék, mely megőrizte a színházi előadás elillanó élményét. Hamar kiderült azonban, hogy pusztán ez nem elég, a lapot – a színházi előadásokhoz hasonlóan – be kell vezetni a piacra, hogy minél több ember legyen kíváncsi rá. A korszak legérdekesebb, mérvadó alakjait kell megszólaltatni, másutt nem olvasható írásokat közreadni, s mindenekeelőtt a nézők bennfentesség érzését kellett megteremteni. Mivel nem volt Pesten előzménye az ilyen típusú lapnak, Incze a saját ízléséhez igazíthatta. Nem akart versenyre kelni a Vasárnapi Újsággal és az Új Időkkel, ellenkezőleg: azokra az olvasókra számított, akik nem engedhették meg maguknak az előkelő hetilapok forgatását. Rásütötték, hogy olcsó és felszínes, pedig csak demokratikus akart lenni. Amikor a budapesti színházi kultúra sekélyességét bíralták, a Színházi Életnek is jutott a kritikából. Pedig Incze hallatlanul sokat tett annak érdekében, hogy értő közönséget neveljen. Különösen az 1910-es években közölt olyan esszéket, melyek a színházi előadás értelmezését megkönnyítették. Bemutatta a színházi élet főszereplőit, az újonnan alakult vállalkozásokat, tudósított a próbákról, premierekről.

A tartalmas, érdekes és vonzó, ráadásul kiválóan menedzselt lapot csakhamar országosan terjesztették. Elsősorban a női olvasókat célozták meg divattanácsokkal, reklámokkal, rejtvényekkel. A Színházi Élet a vidéki városokba elvitte a budapesti újdonságok hírét, intimitásokat közölt a kedvencekről, ráadásul jó minőségű képpel, de arra is találunk példát, hogy vidéki társulatok mutatkoztak be a lap hasábjain.

A lap fényesen induló karrierjét csak az első világháborút követő összeomlás törte meg. A lap olvasóinak jelentős része az utódállamokba került, s a színház sem volt már olyan vonzó, mint egy évtizeddel korábban. Incze ekkor észrevétlenül, de annál határozottabban átalakította a lapot.

Érdemes feljegyezni az alcímek változását: 1912 – illusztrált színházi és művészeti hetilap; 1913 végétől – illusztrált színházi, művészeti és mozi hetilap, 1919. március – színházi, irodalmi és művészeti hetilap; 1928-tól színházi, irodalmi és művészeti szaklap, 1931 végétől – színházi, film, irodalmi és művészeti szaklap.

⁵ Kincses Károly: Angelo. Budapest, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2002.

⁶ Gervai András: „Emigráns vagyok a földön” – Sorsváltozatok. 33 beszélgetés. Budapest, Argumentum, 1998. 27.

⁷ Juan Gyenes: Üdvözlét Madridból. Színházi Élet, 1990/1. 28.

SZIBILL-SZÁM.

SZINHÁZI ÉLET

és MOZI. Szerkeszti INCZE SÁNDOR



FEDÁK SÁRI és HARASZTHY MICI a „SZIBILL”-ben.

Strelisky felv.

III. évfolyam.	1914. március 8-tól március 15-ig.	10. szám.
----------------	------------------------------------	-----------

Fedák Sári és Haraszthy Mici összes tolettjei a „Szibill”-ben Maison Berkovits műtermeiben készültek.





Angelo (Funk Pál) eredeti, kézzel retusált címlapja, még a Színházi Élet-felírat nélkül

Hogy miért lett a hetilapból szaklap – nem tudni. Talán ezzel akarta Incze megerősíteni, hogy orgánumát a szakma legalább olyan fontosnak tartja, mint olvasói. S tegyük hozzá, hogy ez így is volt. Nem akadt olyan színházi ember, aki tiltakozott volna, hogy bekerüljön a lapba. Amikor 1938 után Incze Sándort és a Színházi Életet (a „leánykereskedelmi szaklapot”) tették felelőssé azért, hogy a keresztény magyar színházművészet nem terebélyesedhetett ki, támadói elfelejtették, hogy soha sem jutott eszükbe bojkottálni a lapot, sőt. . . !

Az alcím változásai jól szemléltetik, hogyan változtak a szerkesztési elvek, a tartalom azonban még ennél is árulkodóbb: a Színházi Élet az 1920-as évek közepére női olvasnivalóból amerikai típusú családi magazinná változott.

Ami a színházi témákat illeti, akadtak olyan évek, amikor alig-alig írtak a bemutatókról, helyette inkább pletykákat, riportokat, képekkel illusztrált történeteket közöltek. A lap jellege időről időre változott. Incze igyekezett kihasználni a film egyre nagyobb népszerűségét, gyakran írt a Hollywoodban élő magyarokról. Az autóvásárlási láz idején pedig megindult a *Töf... töf...* rovat. Rendszeresen megjelentek lakberendezési, életviteli, öltözködési tanácsok.

Egy találomra kiválasztott szám bemutatásával még szemléletesebb a változás. Budapesti színházi bemutatókról az 1934. október 21-én kiadott 44. számban igen keveset írtak. Hatvany Lili *Színházi levele* a Magyar Színházban és a Belvárosi Színházban megrendezett premierekről szólt, majd a Fővárosi Operettszínház *Music Hall* produkcióját népszerűsítették. (Sajnos, hiába, mert az előadás megbukott. . .) Ma úgy vélnénk, hogy a lap vezető írása Hunyady Sándoré, aki *A tanítónő* felújítása alkalmából emlékezett édesapjára, Bródy Sándorra. Ám nem ez került az első oldalra, a közönséget inkább az érdekelte, hogy Gaál Franciska ízekre tépte toalettjét a *Péter* című film forgatásán, s hogyan sikerült Rökk Mária bécsi premierje. Utóbbiról Gyenes János fényképeivel illusztrált riport jelent meg, melyből kiderül, hogy *A cirkusz csillaga* bemutatóján jelen volt Josephine Baker, a kapurthalai maharadzsza, valamint Kálmán Imre és felesége.

Bár ez a szám Indig Ottó *Magasiskola* című vígjátékának kolozsvári bemutatójáról és László Miklós *A legboldogabb ember* című művének nemzeti színházi előadásáról is tudósított – a színházi tárgyú írások terjedelme még így sem érte el a húsz oldalt.

De mi szerepelt akkor a Színházi Életben? A hét humora – Heti hangos híradó – Versek – Divat – Konyha – Egészség, szépség – Magyarok világhíradója – Sport – Bridzs – Rejtvény – Fejtörő. S természetesen irodalom: Bús Fekete László *Szerelemből elégtelen* című folytatásokban közölt regénye és Paul Schurek *Muzsikások* című színdarabja. A színjátékot a Magyar Színház mutatta be 1934. szeptember 16-án, s az október 21-én kiadott számba már be is került!

S hétről hétre megjelent a két legismertebb, legolvasottabb rovat: *Maga csak tudja...* *Intim Pista* és a *Zserbó-bó-ban*.

Incze Sándor így indokolta meg *Intim Pista* feltűnését: „Az olvasó ugyanis elvárja nemcsak azt, hogy mindenről értesüljön, ami érdekes, ami esemény, hanem azt is, hogy mindig legyen abban a bizonyos legfrissebb számban valami újdonság. Ilyen újdonság volt az *Intim Pista*, mindig friss pletykáival. Figurája a derékig érő vízben született, már nem is emlékszem melyik évben, a Balatonban. 1931-ben, a húszesztendő jubileumi szám egyik írása erről történelmi hitelességgel így vallott: »Szüleim, vagy mondjuk inkább keresztzüleim Incze Sándor és Harsányi Zsolt voltak. Inczétől kaptam a vezetéket, Harsányitól a keresztnemet. Keresztapám, Incze Sándor főszerkesztő, akkor került először közelebb a Színházi Élet jelenlegi szerkesztőjéhez, Lukács Gyulához, akit az Otthon-körben megkérdezett, milyennek találja az újszülött nevét és jövőjét. Miután a válasz igenlő volt, leszerződött Lukácsot a laphoz, én pedig elkezdtem grasszálni a pesti színházi világban.«”

Különösen *Intim Pistát* ítélte el a szocialista erkölcs, pedig csupa rózsaszínű pletykát mesélt – nevek nélkül. Arról már nem is beszélve, hogy időközben az egyik legfontosabb irodalom- és színháztörténeti forrássá vált ez a rovat, hiszen hűen beszámolt a magyar irodalom jeles alakjainak életéről. *Intim Pista* nélkül bizony nem tudnánk rekonstruálni például, hogy a gyakran utazó Molnár Ferenc hol tartózkodott éppen.

Az 1980-as évek végén ismét felfedezték a Színházi Életet. Incze Sándor *Színházi életeim* címmel 1987-ben közreadott emlékezése után, 1990-ben Dalos László a hetilap 1936-os évfolyamának számaiból összeállított válogatást jelentetett meg.

Dalos, aki kedvelte és szenvedélyesen gyűjtötte a lap számait, így vezette be antológiáját: „Több, mint negyedszázadot élt meg, évfolyamai egyre fokozódó népszerűséget hoztak neki; a Színházi Élet, kivált fennállásának utolsó hét-nyolc esztendejében a legelterjedtebb, legkeresettebb hetilapja volt az országnak.

Híre támadt külföldön is. Gilbert Miller, a neves amerikai színházi ember megjegyzése szerint nemcsak Európa más országaiban nem volt a Színházi Élethez hasonló laptípus, de a tengeren túl sem.”⁸

Érdekes, hogy a példányszám növelésének milyen eredeti ötleteivel álltak elő a szerkesztők. Incze maga is bevallotta, hogy a báli tudósítások illusztrációinak kiválasztásánál nem volt „közömbös”, hogy kinek a fényképét közölték: „a boldog leányka familiája ilyenkor felvásárolta a példányokat. Ugyancsak ezt a célt szolgálták az eljegyzési, a házasságkötési fotók, a vidéki műkedvelők tablói.”⁹

A Színházi Élet oldalai így legalább megőrizték azoknak a polgároknak az emlékét, akik a második világháború és a holokauszt áldozataiként egyszerűen eltűntek a budapesti és a vidéki magyar társadalomból.

⁸ Dalos László: Előszófele. Színházi Élet, 1936. Budapest, Népszava Kiadó Vállalt, 1990. 2.

⁹ Incze Sándor: i. m. 205.

A lap egyébként alkalmas volt arra is, hogy nyomot hagyjanak benne a színiiskolát végzett pályakezdők, a külföldön szerencsét próbáló artisták, a vidéki szintársulatok vezető művészei, s jó néhány, mára teljesen elfeledett művész pályájáról is találni adatokat, megjegyzéseket.

A Színházi Életet 1938-ban több száz lappal együtt betiltották. Ennek csak egyik oka volt az, hogy a zsidó Incze Sándort nem vették fel a sajtókamarába. Ábel Péter véleménye szerint a Színházi Életet azért szüntették meg, mert az illetékes sajtóhatóság úgy vélte: ha nem is politizál, „irritáló szemléletet testesít meg. A polgári humanizmus kora lejárt – hangoztatták: Új Európa más szellemiséget kíván meg. Más szerzők, más »értékek« népszerűsítését óhajtja.”¹⁰

Ábel Péter magyarázata azonban csak részben felel meg a valóságnak. Pintér Jenő nézetét idézve kissé árnyaltabbá válik ez a kép: „A keresztény-nemzeti közvélemény bosszúsan pillantott Incze Sándor lapjára, mert reklámhajhászó üzletet látott a leleményesen irányított vállalatban, de a színészet és színműirodalom iránt érdeklődő közönség mohón vásárolta az érzékiségét és kíváncsiságát izgató képes füzeteket. Kirívó zsidó irányzatosságával a Színházi Élet nagy szolgálatot tett az antiszemitizmus ügyének” – szerepel *A magyar irodalom története* című összefoglalásban.¹¹

Incze Sándor emlékiratában maga is magyarázatot keresett elhallgattatására: „Horthy Miklós azon a bizonyos kihallgatáson elmondta, hogy nagyon tetszik neki a Színházi Élet, és három példány jár belőle a családjának. Sajnos erre 1938 végén már nem gondolt, mert az illetékes sajtóirányítási szerv, több más értékes és kevésbé értékes lappal együtt, ennek a megjelenését is betiltotta. Mint mondtam, nem foglalkoztam politikával, de miután a politika foglalkozott velem, ezt intő jelnek vettem, és úgy éreztem, el kell hagynom az országot, mert az ország elhagyott engem. Végiggondoltam, mit is tehetnék, ötvenegy éves vagyok. Kenyerem javát megettem, de a kenyér nemcsak a javából áll. A lehetőségek sorában az Egyesült Államok szerepelt az első helyen. Ide fűzött a legtöbb ismeretség, kapcsolat. Döntöttem: majd csak lesz valahogy! Mikor elhatároztam, hogy búcsút mondok hazámnak, több mint negyedszázadnyi aranykor emléke húzott vissza, mint kalandos Odüsszeuszt a szirének. Az vigasztalt, hogy aránylag nem is volt rövid, hiszen a görög drámairodalom nagy korszaka is csak 70 évig tartott, és mégis évezredek óta abból élünk. Sajnos én nem sokáig éltem a magam aranykorából [...]”¹²

Incze Sándor az Amerikai Egyesült Államokban Stage, Theater Arts néven indított lapot, de vállalkozása nem sikerült. Ezt követően színdarabok és színészek közvetítésével foglalkozott, s a magyar emigráció tevékeny és lelkes szervezőjeként 1956-ban *Magyar Album* címmel reprezentatív kötetet jelentetett meg.

A Színházi Élet megszűnését követően Budapesten minden lapszerkesztő Incze Sándort akarta túlszárnyalni, de senkinek sem sikerült. S azon már igazán csak mosolyogni lehet, hogy a képes színházi lapot az egyszerűség kedvéért sokan Színházi Élet néven emlegették. Az viszont elgondolkodtató, hogy évtizedekkel megjelenésük után is népes olvasótábor forgatta a régi számokat. Közkedvelt maradt.

Igyekeztek megfejteni a titkot: mi lehetett ebben a lapban, hogy ilyen hosszú ideig képes volt fennmaradni, s a legrosszabb gazdasági helyzetben is sikerült eladni. A legtalálóbbr magyarázatot 1931-ben Incze Sándor adta arra a kérdésre, hogy minek tulajdonítja a Színházi Élet hallatlan népszerűségét. „Egy optikai csalódásnak. A grófkisasszony azt hiszi, hogy a masamód lapja, a masamód pedig azt, a grófkisasszony lapja.”¹³



¹⁰ Ábel Péter: Az ember, aki a Színházi Élet volt. In: Incze Sándor: i. m. 29.

¹¹ Pintér Jenő magyar irodalomtörténete. Tudományos rendszerezés. Nyolcadik kötet. A magyar irodalom a XX. század első harmadában. I. Budapest, Dr. Pintér Jenőné Vállalata, 1941. 76.

¹² Incze Sándor: i. m.

¹³ Ön felelni fog azért a sok körkérdésért, amelyre 20 évig mi feleltünk. Színházi Élet, 1931/15. 82.

Gara Márk EGY ELFELEJTETT TÁNCJÁTÉK ID. HARANGOZÓ GYULA „*Talán holnap!*” című táncművéről

*Amikor néhány évvel ezelőtt Hidas Hedvig mesternővel az életéről és pályájáról beszélgettem (lásd: Parallel 18-19. 2010-2011), egy sor fotót rakott ki eléem. Közülük sokat helyesen azonosítottam, akadt azonban köztük olyan, amelyet korábban sosem láttam. A „**Talán holnap!**” című produkcióról készült sorozat az utóbbiak közé tartozott. Amikor elkezdtem firtatni, hogy ugyan miféle balett ez, a Mesternő csak annyit mondott: ez volt a „Gázbalett”. Most, hogy id. Harangozó Gyula (1908-1974) hagyatékát dolgozom fel az OSZMI Táncarchívumában, már sokkal többet tudok erről a táncműről, amely megérdemli, hogy bemutatója után 77 évvel ismét a figyelem középpontjába kerüljön.*

A BALETT KELETKEZÉSE

Hidas mesternő említette egyszer, hogy Harangozó Gyula fiatalon élénk társasági életet élt. Széles társadalmi skálán mozgó körébe éppúgy beletartoztak léha bohémek, mint komoly gyárosok. Harangozó jó barátságban állt a kor egyik igen gazdag szakember-igazgatójával, Juhász Istvánnal (1894-1981) is. A mérnök végzettségű Juhász, aki 1921-től a nagyjelentőségű Gamma Finommechanikai és Optikai Művek vezérigazgatója volt, vezetői és szervezői tevékenységén túl feltalálóként is elismert volt. A nevéhez kötődik többek közt a magyar légvédelmi löelemző kifejlesztése és nemzetközi elismertetése. A háborús konjunktúrában a gyárnak mintegy 5000 alkalmazottja volt, így igazi hadiüzemnek számított, amely jókora részt kanyarított ki a felfegyverkező ország költségvetéséből az 1930-as évek második felében. S hogy mi köze ennek az inkább ipartörténeti bevezetőnek egy táncjátékhoz? Mindössze annyi, hogy Juhász István fejéből pattant ki a „Gázbalett” ötlete, sőt magát a szövegkönyvet is ő írta. Ismerve Harangozó Gyula koreográfusi módszerét, joggal feltételezhető, hogy kissé korrigálta a Juhász-féle librettót saját ötleteinek megvalósítása érdekében.

A balett bemutatója 1937. május 9-én zajlott le a budapesti Művész Színházban¹, zártkörű matiné előadás keretében, a színlap szerint az alábbi alkotói gárdával:

Szövegét írta: Juhász István

Zenéjét szerzette: Kenessey Jenő

Rendezte, koreográfiáját tervezte és betanította: Harangozó Gyula

Táncolják: Vera Ilona (a lány), Kőszegi Ferenc (a tiszt), továbbá Hidas Hedvig (kokett), Mátrai Irén, Horváth Erzsébet (úriasszony), Horváth Margit, Kárász Anna, Stiller Ilona, Pintér Margit, Csányi László (a sportember), Sallay Zoltán, Zsedényi Károly (diák), Hodál Sándor, Suba Gyula, Rab László, Nádas Imre, Pintér Ferenc (úriember), Vass I., Soós I., Fehér I., Gaál Andor, Frank E. és Bándi L. a Magyar Királyi Operaház tagjai.²

A díszleteket tervezte: Olgyay és Olgyay³

Festette: Mánya Károly

A jelmezeket Szunyoghné Tüdős Klára és Márk Tivadar tervezték.

A táncjátékot zongorán kísérik: Gutori Andor László és Dévai Gábor, a Magyar Királyi Operaház korrepetitorai.

A CSELEKMÉNY

A táncjáték szövegkönyvéből a Harangozó-hagyatékban nem található olyan példány, amely a mű történetét is leírná, csak a 2. művészalbum 29. recto oldalán (1. jelzet) szerepel az a névsor, amelyet az előbbiekből közöltem.

¹ A Horst Koegler szerkesztette Balettlexikon (1977) 316. oldalán helytelenül az Operettszínházat jelölik meg a bemutató helyszínéül.

² Az eredeti színlapon a két főszereplőn kívül csak a vezetőkénevek és a keresztnevек kezdőbetűi szerepelnek. A kibontások a szerzőtől erednek. A nem teljes nevek esetében, mivel sem az adott operaházi évkönyv, sem a Budapesti Operaház 100 éve (szerk. Staud Géza, Zeneműkiadó 1984) című kiadvány nem hozza őket, így feltételezem, hogy statisztákról lehet szó.

³ Olgyay Viktor festő két fiáról van szó, Olgyay Viktor (1901-1966), Olgyay Aladár (1901-1964) építészekről.

Ezt egészítettem ki azokkal a szerepekkel, amelyet Cyril Beaumont könyve nevesít.⁴ A Táncarchívum – legalább is feltárt formában – nem rendelkezik műsorfűzettel, így az angol forrás magyar fordítását idézem.

Az egyfelvonásos balett három képből állt.

I. jelenet – *Az utcán*

A légvédelmi tanfolyam épületének bejárata körül sokan gyülekeznek. A tanfolyamot baljós plakát hirdeti.

Sok különféle ember sétál az utcán, vannak közöttük munkások, elegáns hölgyek, jólöltözött urak, enyelgő párok, diákok és mások. A sétálók megállnak és érdeklődve szemlélik az új plakátot. Egyesek viccnek tartják az egészet, másokat aggodalommal tölt el, míg egy harmadik csoport gyorsan újságot vesz abban a hitben, hogy kitört a háború és így a támadás már a küszöbön áll. De a lapokban semmi nyoma háborúnak vagy bárminemű veszélynek. A légoltalmi tiszt, aki a tanfolyamot tartja, megérkezik az iskolához és bemegy. Őt kíséri a szerelme, aki megáll és vesz egy szál rózsát, majd követi a tisztet az épületbe.

II. jelenet – *A légvédelmi tanfolyam osztálytermében*

Belép a tiszt és a kedvesét várja, aki kis idő múlva megérkezik. Különböző emberek jönnek, hogy részt vegyenek a tanfolyamon. A jelenlévők zömét nem érdeklik az elhangzó instrukciók, csak kevesen figyelnek. A lányok viccelődnek és vihognak, miközben a fiúk a gyakorlatokat végzik. Végül a tiszt kijön a sodrából, és figyelmezteti az osztályt, hogy igen hamar csak attól fog függeni az életük, amit megtanultak.

A lány elszégyelli magát, és hogy lecsendesítse a szerelmét, egy rózsát rejt el annak gázálarcában, amit a tiszt nem vesz észre.

Szörnyű detonáció rázza meg a termet és megszólalnak a szirénák is, jelezve, hogy gáztámadás van. A nevetgélő lányok pánikba esnek. A tiszt gyorsan betereli őket egy gázbiztos pincébe, majd visszatér, hogy szóban és telefonon is instrukciókat adjon. Eközben a sziréna hangja bombák robbanásának zajával keveredik. Ekkor jön el az ideje, hogy a tiszt maga is menedéket keressen. Felveszi a gázálarcát, de az nem illik a fejére. Leveszi, és ekkor veszi észre a rózsát benne. Kiveszi a rózsát és egyik kezében a virággal, a másikban a gázálarccal áll a teremben, amikor a halálos gáz beszívárog az osztályba. A tiszt a földre zuhan.

III. jelenet – *Éjjel az utcán*

A járókelők lázasan keresik a menedéket, miközben az utcákon sorra robbannak a gázbombák. Végül minden elcsendesedik és az emberek lassan előmásznak rejtekhelyeikről, köztük a légótanfolyam résztvevői is. A lány a szerelmét keresi, de sehol sem találja. Éppen azon van, hogy bemenjen az iskolába, amikor egy csapat katona jelenik meg és a halott tisztet hozzák ki egy hordágyon. A férfi élettelen kezében a rózsát szorítja. A lány zokogva borul szerelmére. A függöny lassan leereszkedik.

Ugyanezt kissé árnyaltabb formában írta meg tudósítás formájában Kristóf Károly, Az Est munkatársa a lap 1937. április 30-i számában.⁵

„Az első kép az uccán történik. [. . .] Az uccán óriási plakát, amely gázveszedelemre figyelmeztet. [. . .] Szerelmes pár sétál az uccán, ügyet sem vetve a plakátra. Látjuk, hogy az uccában van egy gázvédelmi tanfolyam is. Elegáns gigerli siet a randevúra, ő sem figyel a plakátra. Rikkancs szalad át a színen és feltűnő mozgásokkal hívja fel a figyelmet az újság szenzációjára. A szerelmes pár azonban tovább andalog. Stilizált katonai léptekkel közeledik egy járőr. A légvédelmi tanfolyam tisztje és legénysége. Bemennek az iskolába. Mögöttük egy szerelmes nő, aki áhitattal figyeli a tisztet. [. . .] Előadóterem. Balról lépcsőzetes iskolapadok, jobbról tábla, amelyen különféle gázmaszkalkatrészek vannak. Azután egy láda, amelyet a gázvédelmi legénység hozott. A tiszt megkezdi a tanfolyamot. Zeneszóra jönnek be a növendékek, az egyik padsorban a férfiak, komolyan figyelve, a másik padsorban a nők, nevetgélve, pletykázva. Ők nem veszik komolyan az oktatást. A tiszt magyaráz. Kiosztja a gázmaszkokat, amelyet a tanulók felvesznek. [. . .] A hallgatók pihennek, ezalatt Vera Ilona, a szerelmes nő gázmaszkban tangót lejt a gázvédelmi tanfolyam vezetőjével. Stilizált háborús gázmaszkos tangó, a két maszkos csőr állandóan összekoccan.

Berohan egy altiszt és jelzi: baj van, kitört a háború. Abban a pillanatban szirénabugás hallatszik. Az ablakon át kilátunk az uccára, ahol zászlókkal vonulnak fel emberek, csapatok. Egyszerre csak óriási robbanás reszketteti meg a levegőt. Bomba. Azután újabb és újabb vérfagyasztó hangok. Gáztámadás! A nők elvesztik a nyugalmukat, fel s alá szaladgálnak, a férfiak azonban a gázvédelmi tiszt utasítására újra átveszik a gázmaszkot. Felteszik, a nőket betuszkolják az óvóhelyre. A szerelmes leány vörös rózsát rejt el a tiszt maszkjába. Megcsókolta a rózsát és azt akarja, hogy szerelmese bátorságot kapjon tőle. Mindenki elrejtőzött az óvóhelyen, csak a gázvédelmi tiszt marad ott. Gáz! A tiszt fel akarja venni a gázmaszkot, nem sikerül. . . . Nem tudja, hogy miért. . . . Nem tudja, mi történhetett. . . . A gáz elönti a helyiséget. A férfi kóvályog, mozdulatai bizonytalanok, karjai erőtlenek, a gázmaszkot kiejti a kezéből, csak a rózsza marad az ujjai között. Ezért nem tudta felvenni a maszkot. Elterül a földön. . . . a gáz végez vele. . .

⁴ Cyril W. Beaumont: Complete Book of Ballets, Putnam, London, 1937, p 1005-1006

⁵ 6. oldal, Harangozó-hagyaték 2. művészalbum 28. oldal (recto) 1. jelzet



Uccakép. A házak megcsonkítva meredeznek az égnek. Borzasztó hatása van az ellenséges repülők támadásának. Egész házrészek váltak le. A katonák csákányokkal tisztítják meg az utat az óvóhely bejáratához. A nők, akik az óvóhelyen várták meg a támadást, megmenekültek.

A szerelmes leány kétségbeesve keresi kedvesét. A tiszt azonban nincs sehol. Komor gyászinduló hangja mellett hozzák ki a gázvédelmi tanfolyam terméből a katonák a tisztet. Kezében még mindig ott szorongatja a rózsát. A gáztól elhervadt virágot. A lány ájultan esik össze.”

Azt hiszem, hogy a két forrásból együttesen kaphatunk hű képet a darab cselekményéről. Abban azonban biztos vagyok, hogy a tiszt halálában az angol leírás a hitelesebb, hiszen a két változat közül az a színpadszerűbb.

„Azt hiszem, hogy a két forrásból együttesen kaphatunk hű képet a darab cselekményéről. Abban azonban biztos vagyok, hogy a tiszt halálában az angol leírás a hitelesebb, hiszen a két változat közül az a színpadszerűbb.

A BALETT KORABELI FOGADTATÁSA

A két világháború közti kritikák, tudósítások rendszerint kevésé informatívak a mai olvasó számára. Jobbára felsorolták a szereplőket, néhány jelzőt aggatva rájuk, néha röviden ismertették a cselekményt, ha az nem volt általánosan ismert. Ritka, amikor valódi kritikával találkozunk, és az írónak van elképzelése, tudása a balett-, táncművészetről. Ez a *Talán holnap!* esetében is jól megfigyelhető. A Magyar Hírlap és Az Est csak megemlí⁶. A Pesti Napló Kv fedőnevű cikkírója maliciózan azt is hozzáteszi, hogy a ”kissé naiv mese legfőbb tanulsága, hogy tilos rózsát rejtteni a gázmaszk mélyébe.” A Kv monogramú szerzőnél a rosszmájúságon túl némi táncos tapasztalatot is fel lehet fedezni, hiszen nyilvánvalóvá válik, hogy ismer néhányat Kurt Jooss (1901-1979) műveiből, ezért írhatta, hogy „Harangozó Gyula Jooss szellemében szerkesztette a gyilkos rózsza történetének koreográfiáját [. . .] s mindezt fokozta a még Joossénál is elevenebb táncritmikával.” Hogy a táncritmikán pontosan mit ért, az sajnos nem tisztázható egyértelműen. Később a zenénél is Jooss a kiindulási alapja: „Kenessey Jenő, operaházunk tehetséges fiatal karmestere a Talán holnap! muzsikájában szintén a Joossnál dívó kellemesen porlandó tánценét alkalmazta, helyenként hatásosan sikerrel.”

Jemnitz Sándor (1890-1963) a Népszavában fejti ki kissé elvontra sikerült nézeteit. „Harangozó Gyula koreográfiája és rendezése a körülményekhez képest ötletes, de épp ott ad kevesebbet Kurt Joossénál, ahol többet akar nyújtani. Mert Kurt Jooss mindig és mindenütt az adott helyzetből vonja le, ez okból mindvégig tárgyiasan ható mozdulatanyagát. A puszta táncszerűség azonban, ha általános jellegű marad, vagyis nem járul hozzá a külső események és lelki történesek szüntelen kivetítéséhez, magyarázásához, nem jelent lényeges gazdagítást. Ez a megoldás csak látszatra táncszerűbb. [. . .] Vera Ilona [. . .] szépen mozog. Mint ahogy érdekes mozdulatmotívumokat láthattunk a nagyszámú együttes több más tagjánál is.” Jemnitz egyetlen dologgal nincsen kibékülve, az pedig Kenessey zenéje, amely szerinte annyira „avultas”, hogy a darab címét inkább Talán tegnapelőtt?-re javasolja változtatni. Ennek oka talán ott keresendő, hogy Jemnitz a zenekritikusi tevékenységén túl maga is komponált, de művei nem jutottak el olyan nagy nyilvánossághoz, pláne olyan sikert nem értek el, mint az Operaház balettkorrepetitoraként és karmestereként is működő Kenessey zenedarabjai. Harangozó egyébként látta Jooss legalább hét koreográfiáját az 1934. április 9-10-i, Király színházi előadásokon, mert a műsorfüzet és a szereposztás megtalálható a hagyatékban.

Érdekes, hogy a Függetlenség T. D.⁷ monogramú szerzője jut először arra a következtetésre, hogy a táncjátékot propagandaműnek kell tekinteni, a többiek inkább műalkotásként viszonyultak a *Talán holnap!*-hoz. Az Esti Kurir ezt a gondolatot viszi tovább némi éllel f.gy. cikkének⁸ a végén: „Mi azt szeretnők, ha valamennyi közszükségleti cikk követné Juhász István és Kenessey Jenő példáját és a reklámnak, a propagandának erre a fajtájára is áttérne mielőbb. Ha még a légvédelmi propaganda célját is táncjátékok szolgálnák, talán érdemesebb lenne élni.”

Az Újság névtelen írása pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy „A művészet soha nem zárkozhat el az élet aktualitásai elől, s foglalkozik velük, még ha olyan iszonyat is fenyeget, mint amit a gázharc okozhat.”

A balett bemutatója zárt körben zajlott le. Hogy ezután hol és hány előadásra került még sor, jelenleg nem ismert. A Nemzeti Újság⁹ y néven szereplő újságírója tudni véli, hogy az Opera igazgatója, Márkus László be fogja mutatni a „Gázbalettet” a dalszínház színpadán. Ma már tudjuk, hogy nem így történt, ráadásul a mából visszatekintve – még ha nemes propaganda célokat szolgált volna a balett bemutatására – akkor sem illeszkedett volna egy ilyen bemutató az Opera rendes játérendjébe, sem az aulikus, Miklós-napra időzített műsorokba. Később, a Virradat tudósítója arról is tájékoztat, hogy az Országos Légvédelmi Parancsnokság érdeklődött a balett iránt, illetve a Nemzetközi Vásár légvédelmi kiállításán is elő fogják adni. Maga Harangozó mondja a cikkben, hogy lát rá esélyt, hogy Angliában és Svédországban is bemutassák a jövőben a balettjét.¹⁰

^[6] Harangozó-hagyaték, 2. művészlalbum 31. oldal (recto) 1. jelzet

^[7] Tóth Dénes zenekritikus, zeneszerző (1908-1955)

^[8] Harangozó-hagyaték, 2. művészlalbum 32. oldal (recto) 1-5. jelzet

^[9] Harangozó-hagyaték 2. művészlalbum 31. oldal (recto) 3. jelzet (1937.05.11.)

^[10] Harangozó-hagyaték 2. művészlalbum 29. oldal (recto) 2. jelzet

KÜLFÖLDI KAPCSOLATOK ÉS A NEMZETKÖZI FOGADTATÁS

A hagyaték feldolgozása sok szemponton túl azért is volt tanulságos, mert érdekes összefüggéseket tárhattam fel, amelyek Harangozó Gyula külföldi kapcsolataira világítottak rá. 1937 nyarán Harangozó és felesége, Vera Ilona két hónapos londoni tanulmányutat tett. Ennek során részben órákat vettek Leonide Massine-tól¹¹, részben pedig előadásokat tekintettek meg, amelyekről az ifjú koreográfus táncbrázolásokat rögzített. Ezek közül több vázlat azonosíthatóan a hagyaték részét képezi. Ráadásul Harangozó bemutatkozása Londonban olyan sikerrel járt (kiváló táncképességének és a magyar néptáncok ismeretének köszönhetően), hogy Massine szerződtetni szeretne volna. Mivel azonban a pesti opera nem engedte el Harangozót, inkább Massine látogatott Budapestre. A műsorfüzetek tanúsága szerint 1938 nyarán ismét Londonba látogatott a koreográfus, hogy a Colonel de Basil vezette Orosz Balett előadásait lássa, s megint felröppent a szerződtetésének a híre. Ezen hírekből egy csokorra való gyűjthető össze a 2. művészlumból. Ennyi idő távlatából nem tudom eldönteni, hogy az MTI kiváló hírszerkesztői tevékenységének vagy Harangozó jó sajtókapcsolatainak köszönhető ez a hírözön, mindenesetre hatékonynak bizonyult a hírverés. Szintén erre az időszakra tehető, hogy a Magyar Királyi Operaház virágzó együttműködést alakított ki a Milánói Scalával. Ebből a baletteggyüttes és Harangozó is profitált, hiszen egyrészt odakint bemutatták a magyar repertoár számos darabját, másrészt Harangozót felkérték két táncmű koreografálására is. Ezek közül az egyik a *Miraggio* névre hallgatott és a *Csárdajelenet* átdolgozása volt (1939. február 1.), a másik pedig a *Polovec táncok* bemutatója a Scalában (1940). Az olasz újságok ez utóbbi premier kapcsán arról írnak, hogy mennyire eredeti Harangozó koreográfiája, amely – amennyiben a Magyarországon ismert változatból indulunk ki – gyakorlatilag még látványában is a Fokin-féle eredeti produkció utánérzése, erősebben fogalmazva másolata.

Közben, 1938. április 10-én Alexander von Swaine¹², a neves táncos matinéja zajlott le az Uránia Színházban, amelyre az előadó két koreográfiát kért Harangozótól. Jól látható tehát, hogy a koreográfus nemzetközi hírneve egyre nőtt. De visszatérve a *Talán holnap!* bemutatójának nemzetközi fogadtatásához: a 2. művészlbum 33. oldalán egy cikk található a The Detroit Free Press 1937. május 14-i számából. Egészen hihetetlen ma, hogy egy koreográfia híre ilyen messze jusson el. . . . A másik, elemző forrás a korábban már idézett Cyril W. Beaumont *The Complete Book of Ballets* című, 1937. novemberi első kiadása, amelyben a jeles angol szerző így ír a táncjátékról a 1006-07. oldalon: „A *Talán holnap!* egy jól megtervezett propagandabalett, amely azzal a szándékkal jött létre, hogy a közönség még békeidőben készüljön fel egy esetlegesen eljövendő háború terror-eseményére. Azt hiszem, hogy ez a balett az első, amely gáztámadásról szól. Ez az érdekes produkció mind Budapesten, mind külföldön érdekes lehet, ahol egyébként a külföldi sajtó képviselői sokszor és sokat írtak róla.”

A magyar balettélet egyébként 1937-ben jelenik meg először érdemben a brit szakirodalomban, a *Design for Ballet* című, ugyancsak Cyril W. Beaumont jegyezte kötet révén. Erről hazai sajtótudósítás is van a Harangozó-hagyatékban¹³. Azt vélelmezem, hogy ebbe a kötetbe vagy Harangozó 1937-es első angliai tartózkodása hatására kerülhettek bele magyar koreográfiák színpadképei (ekkor ismerkedhettek meg személyesen is Beaumont-nal), vagy maga az Operaház küldte el az anyagait, esetleg Oláh Gusztávnak lehetett része a fotók kijuttatásában. Természetesen mindez mára kideríthetetlen.

A *Talán holnap!* című produkció tehát minden kétséget kizáróan Harangozó Gyula egyik figyelemre méltó, de a nagyközönség számára kevésé ismert alkotása volt. Remélhetően a jövőben kerülnek elő dokumentumok a műről, és ez lehetővé teszi még alaposabb megismerését.

Készült az OTKA K81672 számú kutatás keretében

^[11] Az Orosz Balett legendás táncosa és koreográfusa (1895-1979)

^[12] Német táncművész és koreográfus (1905-1990)

^[13] 2. művészlbum 49. oldal (recto) 4. jelzet – minden adat nélkül

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

24. világzene és perifériái

Az alábbiakban nem egy zenei műfajról, hanem egy ambivalens érzeteket keltő címkéről lesz szó, melyet tanácsstalanságból, vagy jobb híján ragasztgatunk furcsa zenei képződményekre. Viszont itt az improvizatív zene perspektíváit illetően legalább annyira pregnáns példák is adódhatnak, mint amilyen a népzene vagy a jazz – talán épp gyűjtőfogalmunk megfoghatatlanságának okán. Továbbá a divatos „világzene” meghatározás mellett azért sem mehetünk el szó nélkül, mert – ahogy neve is jelzi –, a kulturális globalizáció igen érzékletes képződményével lehet dolgunk.

A címke a kilencvenes évektől kezdett elterjedni, amikor nyugati zenei szakírók, promóterek, lemezkiadók felismerték, hogy futótűzként kezd terjedni valami egzotikus és eklektikus zenei divat, melyben leggyakrabban valamiféle harmadik világbeli folk-beütéssel, és egyéb nehezen azonosítható irányzatok egybeolvadásával kellett szembesülniük. (Címkékre elsősorban nekik, és a magamfajta író-féléknek van szüksége, hogy a zenéről legyen mit mondani a nyitott és kíváncsi közönségnek, akiknek amúgy minden magyarázkodás nélkül egyszerűen csak vonzó vagy taszító egy-egy új, szokatlan produkció.) A helyzetet némiképp bonyolította, hogy a szaporodó, besorolhatatlan opusokkal jelentkező ismeretlen formációk iránt meglepő közönségigény is kezdett mutatkozni. Bár a folkzene mérsékelt sikere már az ötvenes évektől Amerikában felbukkanó blues-, country-, protest song-előadók – például Muddy Waters, John Lee Hooker, Johnny Cash, Pete Seeger vagy a kivételes hatását Bob Dylan – által nem volt újdonság, az említettek lévén amerikaiak, ez csak természetes volt (hisz már évtizedek óta azt szoktuk meg, hogy ők diktálnak, mivel ott történik minden először a könnyűzenében).

Ezúttal azonban úgy tűnik, Amerika most csak egy lesz a sok közül.

A továbbiakban bármi, azaz minden műfaj, irányzat, stílus – illetve azok sajátos kombinációja – szóba jöhet, melyekre az előző fejezetekben külön kitértünk: a klasszikus zenétől a popig.

A legenda szerint Mozart in Egypt volt a címe annak a hanglemeznek, melyre a teljes zavarodottság jegyében a *world music* meghatározást először alkalmazták – már nem tudni, kik. A felvételen Mozart-művek és tradicionális arab műzene bizarr elegye hallható, melynek szélsőségesen vegyes fogadtatása nem különösebben meglepő. A francia-arab ötletgazda produkciója zajos tetszést és heves viszolygást egyaránt kiváltott a különböző habitusú európai publikumokból. Egyesek a zene felszabadulását, a kultúrák és korszakok közötti falak leomlását méltatták, mások üres, ám hatásvadász feltűnési hóbortról és súlyos ízléscicamról beszéltek a produkció hallatán.

Bármelyik oldalon is van az igazság, az effajta kísérletek a következő évtizedekben is folytatódni látszanak, mivel meghallgatásra, vagyis közönségigényre találtak. A manapság használatos címke pedig, bár praktikusnak tűnik, valójában semmit nem árul el egy ismeretlen zenéről – hacsak annyit nem, hogy valami furcsa keverék.

Egyébként, már jóval a fent említett példát megelőzően, a hetvenes, nyolcvanas években is léteztek olyan zenék, melyeket nem tudtunk hová tenni, semmilyen skatulyába nem passzoltak, de akkoriban még senkit nem zavart egy kicsit bővebb műfaji vagy stílusbeli meghatározás. A korai, még címkézetlen világzene is egyfajta fúzió volt, de nem csupán ismert műfajok egyszerű kombinációja – melyeket mindenki gond nélkül be tud azonosítani –, hanem csak stíluselemek, esetleg stilisztikai utalások együttes jelenléte, melyek legfeljebb fűszerezték, vagy szokatlan asszociációkkal ruházták fel a műfajokon kívüli zenét. Az ilyesmi kortárs-klasszikus szerzőktől, jazzmuzikusoktól és progresszív rock-zenészekről sem volt idegen. A besorolhatatlanság inkább abból adódott, hogy az ilyen formációk szándékosan kerültek a közismert zenei sztereotípiákat is; szokatlan hangszerelésben vagy hangszer-összeállításban játszottak, a kompozíciós formákhoz sem ragaszkodtak mereven, vagyis általában a zene akadémikus szabályszerűségeit kevésbé tartották be.

Hogy miért zenéltek így egyesek, annak többféle, és nagyon is érthető indoklása lehet: ösztönösség, szabadságvágy, különböző stílusok, zenei dialektusok iránti vonzalom, esetleg valamiféle tematikus irányműveltség, melyben a zene csak másodlagos szerepet tölt be, például versmegzenésítés, vagy egyéb performance-szerű önkifejezés a zenélés ürügyén is adhatott erre okot. Az ilyen készítetű kísérleti zenész – akinek mellesleg eszébe sem jut, hogy ő az lenne –, mivel nem szabályokhoz, pláne nem iskolában tanított kompozíciós-hangszerelési elvekhez igazodik, hanem ösztöneit, illetve intuitív készítetéseit követi, gyakran valóban képzetlen, amatőr (ami nem zárja ki, hogy az illető kiváló képességű autodidakta legyen), aki csak saját zenéjét játssza, amit szeret, s amit ebből adódóan hitelesen tud is játszani. Ezekben az esetekben – mondanom sem kell – az improvizáció ösztönösen adja magát, meghatározó része lesz a zenének. Leggyakrabban valamilyen rejtett érték irányába elkötelezett fiatalok próbálkoznak ily módon, nem is sikertelenül. Ugyanis ha a módszer mértéktartó, következetes és egy körülírható koncepció mentén halad, kerülve az öncélú, csupán érdekesnek mondható, de üres és ízléstelen megoldásokat, akár izgalmas is lehet.

A formabontó zenei megoldások gyakran eredményeztek emlékezetes produkciókat is, az olyan innovatív formációkról nem is beszélve, melyek évtizedekre szóló megtermékenyítő hatást gyakoroltak – mint például a kimagasló képességű muzsikusból álló Oregon együttes, vagy a norvég szaxofonos – mellesleg autodidakta – Jan Garbarek különleges zenei kalandjai, de ide sorolhatjuk a leghíresebb gitárvirtuózok, John McLaughlin vagy Paco de Lucía, sőt, talán a Weather Report zenekar semmihez sem hasonlítható fúziós produkcióit is. A sort hosszan folytathatnánk latin-amerikai, arab, indiai és más etnikumhoz tartozó nevekkel. . . Az említett muzsikusból és társaik messze a world music „feltalálása” előtt arattak revelációszerű sikereket, szabálytalan, kevert stílusú, műfajokon kívüli műveikkel, jelentős, új alternatívát nyitva az improvizatív zenének.

A címkék általában több éves késéssel kerülnek az újszerű, de hasonló módon létrehozott produkciókra, vagyis akár a fenti példákban említettek is a világzenéhez tartozhatnának, ha létezett volna akkoriban a szóban forgó zenei kategória. Csakhogy a hivatásos címkézők óvatosságból, esetleg saját érdekeiket védve jobbnak vélték, ha a túl igényes instrumentális zenéket inkább nem sorolják a születésétől kezdődően egyre kommerszebb irányba álló world music műfajhoz; megkímélendő a nagyobb közönséget a „nehezebben emészthető” hangszeres zenétől, melyet – noha hasonló koncepcióval készült – később inkább az artisztikusabb *ethno-jazz* megjelöléssel láttak el.

Ezzel az ügyes – amúgy találó címkével (főleg a sokakat riasztó „jazz” szóval) – sikerült teljes mértékben elkülöníteni, pontosabban rétegenévé minősíteni a műfajoktól független hangszeres-, ha úgy tetszik világzene legszínvonalasabb irányzatát.

Legtöbbször a formabontó zenék is egy alpműfajra épülve alakulnak át valami egyedivé és megismételhetetlenné. A legelterjedtebb, amikor népzenei, illetve egy-egy etnikum zenéjének jellegzetességeit tükröző (vagy annak hatását keltő) műzene adja az alaphangot. Triviális, amikor a zenekar saját népzenejének megtermékenyítő hatására, illetve az alpműfajt továbbgondolva – az ismeretlen népzeneészek készítetéseire emlékeztetve – új tartalmat tesznek hozzá saját zenei örökségükhöz. Így keveredhet a népzenebe mai, populáris, rockzenei, vagy távolról jazzre is emlékeztető hangszerelési megoldás vagy improvizatív betét. Progresszívebb készítetű muzsikusból a kortárs komolyzene bátrabb (szabadzenei, atonális stb.) megoldásaival is mertek élni, ezzel is hangsúlyozva a népzene időtálló szellemiségét, korszakokat átívelő suggesztivitását. A főleg Európában, de később máshol is egyre inkább terjedő gyakorlat sok izgalmas és jelentős új zenét is eredményezett az ezredforduló körüli évtizedekben.

A migrációs folyamatok felgyorsulásával azonban a nyugati világban egyre több afrikai, arab, ázsiai muzsikusból is megjelent, akiknek eszük ágában sem volt új hazájukban kultúrájukat is integrálni – életmódjukkal ellentétben. Inkább olyan helyi partnerek után néztek, akik szívesen vállalták az „egzotikus” zenék népszerűsítését a nyugati világban. Ennek köszönhetően hamarosan egyre több érdekes, kevert stílusú zene született; jobb esetben legalább egy, az adott nép zenéjét kiválóan ismerő és hangszerével vagy énekásával anyanyelvi szinten megszólaló zenekari taggal erősített formáció által. Gyakoribb azonban a rosszabb eset, amikor csupán az egzotikus hangszer, illetve annak avatatlan, műkedvelő megszólaltatója miatt gondolják, hogy a távoli kultúra – talán, mint érdekesség – megidéztek, persze az egyéb, kedvenc zenei készítetésekkal beoltva.

A jelenség terjedni kezdett, divattá vált, és egyre kevésbé volt képes hiteles és professzionális zenei keretek között maradni. Az emigráns vendégzenészek vagy azok leszármazottai pedig kisvártatva belátták, hogy a nyugati világban a siker nem a zene eredetiségén, hitelességén múlik, hanem a nézőszám, a promóció, vagyis a befektetés-megtérülés pénzügyi relációján. A produkciókat utóbbi szempontok szerint kénytelenek voltak nyugatosítani: egyrészt egzotikumát kiemelni, másrészt hatáskeltő jellemzőit, például a zene dinamikáját növelni, hogy érdekesebb, esetleg „buli-kompatibilisebb” legyen.

Ám abból, hogy egy zene érdekes, még nem következik, hogy értékes is; azaz egy szórakoztató este pillanatnyi közérzetjavító hatásán túl is igény támadna rá. Arról a zenéről pedig, mely másnapra feledésbe merül, nyugodtan kijelenthetjük, hogy valójában érdektelen.

Az új évezred első évtizedében már – mintha törvényszerű lett volna – inkább populáris irányba kezdett rendeződni az izgalmas, szerteágazó megoldások tömkelegét kínáló világzene. Így, a kulturális globalizáció közepette, főleg a popzene lett a sokszínű nép- és etno-zenei hatások közös nevezője. A zenekarok többségében néhány eredeti népi instrumentum mellett, jellemzően modern dobok, elektronikus hangszerek, főleg gitárok és az elmaradhatatlan keyboardok szóltak. A dalokat ugyan eredeti dallammal és nyelven éneklék, a kíséretben, vagy néha egy-egy rövid szólóban felvillanhat valami egy ősi hangszer varázsából is, de a produkció egészét egy egyszerű harmónia mellett lüktető groove, s néhány ismert popzenei formula uralja.

A legnépszerűbbek természetesen a sok ütőssel megszólaló latin-, arab- és afro-pop formációk, melyek önfeledt táncolásra készítetik a publikumot. A nagy bulik pedig manapság nem rekednek elszigetelt klubok vagy kisebb-nagyobb fesztiválok kordonain belül, vagyis a sztárság már nemcsak amerikai vagy európai popzenészek kizárólagos privilégiuma. Sőt, a harmadik világból kiemelkedő sztárok státusza, nem egykönnyen cserélhető vagy pótolható egyénisége egyelőre stabilabbnak is tűnik, mint nyugati kollégáiké. Sok közülük igen figyelemre méltó énekes-hangszeres talentum, akikért joggal aggódhatunk a nyugati popipari-üzleti feltételek miatt, mivel többségük – néhány kivételtől eltekintve, mint például a szenegáli Youssou N'Dour, vagy Issa Bagayogo Maliból – már rég nem szülőföldjén él.

A főleg karibi-latin, észak-afrikai és kisebb részt közel-keleti arab, valamint közép- és nyugat-afrikai populáris világzene mellett még számos etnikum – kevésbé népszerű – népzeneje, illetve népzenei adaptációja is megkapta a szóban forgó címkét. Külön kategóriát képvisel az észak-afrikai sivatagi népek helyenként autentikus hatású desert blues-zenéje, melyhez olykor olyan nyugati világsztárok is vendégként csatlakoznak, mint a híres amerikai blues-gitáros Ry Cooder vagy az élő rock-legenda, Robert Plant. A banánérlelő latin irányzatoktól külön számon tartott zenei világ a dél-amerikai indiánoké, mely legalább hagyományörző művelőinek köszönhetően még képes az eredeti népzene hatását kelteni. Továbbá fontos, hogy megemlítsük a meglepően izgalmas török zenét, valamint a balkáni népek, különösen az ott élő romák rendkívül változatos és vitális zenéjét is. Ez utóbbi etnikum Indiától Andalúziáig (a kissé kiszigerelt flamencóval bezárólag) hódít a vérükben lévő egyedi temperamentumuknak köszönhetően. Jelentős világzenei hatás a szintén kissé szétszóródott szefárd leszármazottak, illetve szefárd-zsidók balkáni és egyéb európai kultúrákkal keveredő zenéje.

Európa azonban nemcsak az ott élő romák és szefárd népek által képvisel jelentős helyet a világzenei tablón. A Balkánon élő népek, egyebek között a görögök, albánok, macedónok, bolgárok, valamint északabbra haladva a romániai és különböző dél-szláv etnikumok is varázslatos – gyakran aszimmetrikus lüktetésű – népzene-kultúrát őriznek, melyeknek kissé átdolgozott variánsai komoly sikereket aratnak etno- vagy világzenei fesztiválokon. Az utóbb felsorolt népeknek – európai, vagyis nyugati létük dacára –, eddig sikerült megvédeni népzenejük lényegi vonásait az angolszász popkultúra gátlástalanul terjedő hatásától, de autentikus megszólalásról az ő zenéjüket illetően is csak ritkán beszélhetünk. Emiatt, vagyis zenéjük kissé feldolgozott jellege miatt tartatnak számon – jobb híján – világzene-címkével megjelölve.

Az európai világzene figyelemreméltó szereplői továbbá a magyarok is. Bartók Béla és Kodály Zoltán hazájában ez talán nem is annyira meglepő. A két 20. századi magyar géniusz rendkívül jelentős népzenei értékmentéssel – konkrétan: gyűjtéssel – alapozta meg zeneszerzői életművét, melynek nem kis hányada a Kárpát-medence népzene- és népdal-kincsének adaptálása volt. Az általuk megkezdett gyűjtőmunkát később számos honfitársuk folytatta, a hetvenes években pedig, megszállott fiatalok által, új lendületet is vett az értékmentés. Az autentikus hatású, főleg erdélyi magyar nép- illetve parasztzene – lelkes városi fiataloknak köszönhetően – rendkívül népszerűvé vált, sőt, mozgalommá terebélyesedett, melynek igazi közege a kiterjedt – s már nemcsak Magyarországon ismert – táncház-hálózat lett. Vagyis a magyarok is évtizedekkel a világzene születése előtt játszottak eredeti, vagy az eredeti szellemiségét idéző, népzenei ihletésű muzsikát.

Ezek után joggal merül fel a kérdés: vajon ésszerű-e a különböző népzene-alapú, eredeti vagy popos irányba ferdített zenéket promóciós célból összemosni, és egy semmitmondó címke alatt egyivásúként jegyezni?

Tovább bonyolítja a world music értelmezését az a tény, hogy a címke nem csupán népzene-alapú produkciókat takar. Ugyanis egy-két évtizede több ezer éves távol-keleti, vagy délkelet-ázsiai kultúrákat is hírbe hoznak a világzenével. Elsősorban a rendkívül kifinomult indiai klasszikus zenekultúra hatása, hangzása keveredik gyakran valami mással; nem ritkán legalább egy autentikus zenész közreműködésével is.

A legismertebb példát a szitárművész-legenda, Ravi Shankar más műfajok irányába tett kiruccanásai adják. Feltételezhető, hogy Shankar világhírnevéhez nagyban hozzájárult az a tény, hogy nyíltan és tisztelettel viszonyult nyugati kollégáihoz, illetve más műfajok, kultúrák felé. André Previn, Jean-Pierre Rampal, Yehudi Menuhin, Philip Glass sőt, George Harrison is partnere volt egy-egy közös produkció erejéig, melyek sajátos elegyét képezték az indiai és a nyugati zenének.

Nem mellesleg az indiai zene évezredes varázsa, elképesztően gazdag harmóniarendszere és ritmusvilága már sok évtizede izgatja a nyugati improvizatív műfajok legigényesebb muzsikusait. Előfordul, hogy Indiában, első kézből folytatnak ez irányú tanulmányokat, de gyakoribb, amikor indiai muzsikus integrálódik nyugati zenészkörökben. A szitár mellett indiai fafúvós-hangszerek-, hegedű-, sarod-, nem utolsósorban pedig tabla-játék is feltűnik olykor egy-egy európai vagy amerikai etno-jazz vagy world music-produkcióban.

Délkelet-Ázsia másik, világviszonylatban is jelentős hatása Indonéziából, a gamelán együttesek zenéjéből ered. Az egyedi skálákra épülő, sokféle, különlegesen hangolt ütös és húros hangszereken megszólaló, cirka másfélezer éve létező zene leginkább 20. századi nagymesterek – Debussy, Bartók, Britten, Messiaen, Cage és mások – műveibe oldódott bele, de egyes rock-zenekarok zenéiben is visszaköszön az egzotikus csengés-bongás.

Végül muszáj szólnunk arról az újabb irányzatról is, mely leginkább a korábban említett Mozart in Egypt című kísérlettel rokon: ez a *crossover* cím alatt emlegetett zenei kreáció, mely nem más, mint többnyire európai klasszikus és valami egyéb zene ötvözete. (Bár sokan bármely más műfaj

keresztvezését is ide sorolják.)

Vájt fülűek számára talán az ilyesmi a „legveszélyesebb” kaland. A képződmény motivációja ugyanis nem, vagy sokkal kevésbé a közönség alázatos kiszolgálása, sokkal inkább (erőszakos) meghódítása. Az a muzsikus próbálkozik ezzel, aki klasszikus előképzettségének dacára a könnyebb műfajok felé sodródott – tehetség híján, vagy külső körülmények kényszeréből –, de nem mond le ifjúkori zenei orientációjáról. Illetve olyan zenész is tehet ilyen kitérőt, aki – bár felkészült klasszikus zenész – valami másra, újra, a könnyű műfajokra fogékony, és sokkal szélesebb közönség körében elérhető sikerre vágyik. Ezzel a késztetéssel nem könnyű kompromisszumos megoldást találni, leginkább attól remélik a kísérletezők a sikert, ha a jazz-, rock-, vagy popritmusba kényszerített darab már eleve, eredeti formájában is népszerű. Az eredmény azonban, a legjobb esetben is megosztó – főleg ha a keresztezett műfajok közönsége között alig van átfedés; például klasszikus és pop viszonylatban.

A világzene természetesen messze nem ennyi, mint amiről eddig szó esett. A címke alatt számon tartott zenékről és ezek periférikus irányzatairól könyvtárnyi irodalom és hanganyag létezhet, persze az etnikai vagy népi tartalmak, valamint a hozzájuk keveredő egyéb műfajok elemzésével és hangzó illusztrációival együtt. Ezúttal csupán a leggyakoribb, esetleg legjellemzőbb kombinációkat érintettük.

A téma végtelen sokszínűsége miatt nem is létezhet olyan ember, akinek a világzene általában kedvenc műfaja lehetne, legfeljebb annak egyes variánsai. Azok a háttér-szakemberek, akik valamilyen oknál fogva mégis zenei műfajt emlegetnek world music címszó alatt, bizonyára a legnépszerűbb vonulatra gondolnak: etno-zenei alapú popzenére, mely a világ bármely népének zenéjéből meríthet, és bárhol a világon érdekes és sikeres lehet. Az egzotikum pedig – melynek megítélése nézőpont kérdése, vagyis relatív –, felhígítva, megcukrozva nemcsak nagy dózisban fogyasztható, de még tömegigényt is lehet rá teremteni.

Az egyéb zenei kombinációkról a szakemberek is sejtik, hogy kockázatos, bizonytalan kimenetelű eredményt szülhet. A „veszély” abban rejlik, hogy a világzene valamely műfaji összetevője másodlagos, azaz csupán szemfényvesztő, felszínes szerepre kárhoztatik, ezáltal inkább zavaró tényezővé válik. Ugyanis az eklektika csak akkor lehet igazán elfogadott, ha annak minden összetevője indokoltan, és nagyjából azonos súllyal érvényesülve van jelen egy művön belül. Így lehetséges, hogy új, harmadik értelmet nyerjen, mondjuk egy – kettő vagy több műfajra épülő – produkció. Léteznek ilyenek a világzene berkein belül, de sajnos sokkal kisebb arányban, mint a felszínes, öncélú, csupán az érdekességet erőltető zenei kreációk. Az efféle aránytévesztés pedig azt eredményezi, hogy az eklektikus vagy formabontó zeneszám valamennyi összetevője hiteltelen marad, a produkció egésze pedig kulturális környezetszennyező, jobb esetben csak felejthető. (És lássuk be: nehezen elképzelhető, hogy valaki ugyanolyan mértékben lelné örömet Mozartban és az arab műzenében, egy zeneszámon belül.)

Örülhetnénk esetleg mi, vagyis a közönség is a zenész által kezdeményezett „művészi szabadságnak”, ám becsapnánk magunkat (ahogy egyes zenészek így csapják be közönségüket). Tudniillik az igazi szabadság a zenében nem a kész műfajok szeszélyes variálgatásában rejlik, hanem a hangok, harmóniák, ritmusok, vagyis az alapösszetevők szabad, kreatív és újat teremtő alkalmazásában – akár ismert műfajokról, akár teljesen kötetlen, valódi *szabadzenéről* van szó. A más zenékből vett idézet és a más műfajokkal megvalósuló fúzió is indokolt lehet egy kompozíción belül, de csak ha értelme, üzenete van.

Tény, hogy az improvizációnak látszólag tág tere nyílik a világzenében. Ám az esetek nagyon nagy részében ez a lehetőség kihasználatlan marad; pontosabban egyszerű, egy-két harmóniás és sematikus hangszerszólókra korlátozódik – hacsak nem professzionális és innovatív etno-jazz-zel van dolgunk. Mindenesetre a nagy nemzetközi jazzfesztiválok szervezői régóta bizalmat szavaztak a world music szinte bármely vonulatának, mely így a rendezvények megszokott programpontjává vált.

Mint azt már korábban tisztáztuk, a zene a világ állapotára reagál, annak átfogó változásait képezi le. És a sokat szidott vagy törvényszerűnek vélt, de akár üdvözölt globalizációt mi más tükrözné pontosabban, mint a végtelen lehetőségeket ígérő világzene?

Matisz László KÉNYSZER NÉLKÜL...
Beszélgetés KRULIK ZOLTÁNNAL

Legtöbben zenekarvezető-gitárosként ismerik, pedig sokkal inkább zenészerző, dalszerző (azaz dalszövegíró is), aki a hetvenes évek eleje óta építi egyedülálló zenei világát. Kizárólag belső készítése – ízlése, értékrendje, szellemi irányultsága – alapján dolgozik, azaz ír, komponál, választ partnert vagy vállal szereplést, felkérést. Zenekara, a három évtizede működő Makám egyszerre következetes és bármikor megújulni képes formáció, mely a divatoktól, trendektől, politikától független kevesek egyike. A hazai avantgárd úttörői, élvonalbeli jazzmuzsikusok, folkzenészek és a legkiválóbb népdalénekesnők egyaránt partnerei. Újabban azonban – szintén értékmotivált – szólóprodukcióival is gondolkodásra készíti a hallgatóságát; például legutóbb, az eddigi egyetlen Petri-versmegzenésítéseket tartalmazó dalokkal...

Kezdjük a pillanatnyi helyzettel.

Mindig valami forrongás van...

Előfordul, hogy véletlenül, vagy szívességi alapon mellékszereplőként csöppenek egy helyzetbe, melyben kisvártatva nyakig merülök – főleg, ha kiderül, tőlem csöppet sem távolálló tematikáról, vagyis produkcióról van szó. Most például bábszínháznak, János vitéz előadáshoz kell zenét és dalokat írnom. Ehhez viszont túl kell jutnom a sanzonos világon, amiben jó ideje vagyok, s ami az elmúlt időszakban teljesen lekötött. Jelenleg a Petri- és egy Weöres-verseket tartalmazó lemez végső lezárása van napirenden; s amíg ezek nem kerülnek kiadásra, nem tudok tőlük szabadulni.

Közben persze a Makámot is fönnt kell tartani (menedzser nélkül), hogy legyenek koncertek; egyebek mellett azért is, mert ebből élek.

Szólóprodukcióid?

Szólókoncertre sajnos nagyon kevés lehetőség van – ez viszonylag új szerep, amit még meg sem szoktam igazán, bár egy-egy kivételtől eltekintve általában ilyenkor is van mögöttem egy zenekar.

Tehát így működöm: egyik szerepkörből a másikba...

Egyébként az interjú miatt kerestem elő egy régi hangfelvételt; improvizatív zenét játszottunk rajta olyan muzsikussal, akik annak idején Szabadossal zenéltek, én pedig bátorkodtam ebben a társaságban zongorázni. Vagyis az ilyen, vagy ehhez hasonló próbálkozásaimmal egészíteném ki a – Makám '84-es indulása óta – személyemről kialakult képet.

Aki követi a tevékenységedet, feltehetően két irányt érzékel: egy hangszeres, részben etno-, de valamelyest improvizatív készítményt, és egy – amúgy sok éve jellemző – vokális, lekerekítettebb dallamvilágot képező, dalok formájában érvényesülő koncepciót. Hogyan, milyen megfontolások mentén váltottál?

A sors hozta, pontosabban egy felkérés eredménye, hogy egy ideje dalokat írok. Lovász Irénnel készült az első ilyen Makám-lemez, Skanzen címmel. A produkciónak óriási sikere volt, másfelől meg jöttek a vádak, hogy megtagadtam az addig ránk jellemző zenét – ami nem igaz.

Egyébként dalok régebben is voltak a pályafutásom során, például a Makám és Kolinda formációban (ebben Dabasi Péter írta a dalokat), vagy még korábban, a Szilágyi Attilával alkotott duóban, melyben saját versmegzenésítéseinket énekeltük. Több huszadik századi magyar költő között ekkor, vagyis '74-ben készültek az első Petri-adaptációim is; ezek közül egy hallható az új lemezen. Tehát dalokkal kezdtem, majd kisvártatva, de egyértelmű szándékkal következett az instrumentális időszak, előbb a C.S.Ő. nevű formáció, majd a Makám által. Lantos Iván, a Kolinda



oszipos tagja is ebbe az irányba ambicionált az „Inkább ma egyben, mint holnap tizenegyben” című hangszeres – valóban 11/4-ben készült – darabom hallatán. Azóta is ezt gondolom a legjobb számomnak; még Sári László is felfigyelt rá. Lantostól akkortájt kaptam egy Oregon-albumot, ami azon túl, hogy meghatározó élmény volt, még az is kiderült róla, hogy ugyanabban a hangszer-összeállításban játszanak, mint mi, a már működő C.S.Ö. zenekarunkkal. Ez utóbbi formációnak pedig egyenes folytatása volt a Makám, Szőke Szabolcs gadulka-játékával kiegészülve. Az Oregon-élmény után volt még egy erős hatás: a repetitív vagy minimal zene, főleg Steve Reich művei, melyek tagadhatatlanul nyomot hagytak a mi zenénkben is. Az első, ’88-ban készült lemezünkön hallható néhány repetitív darab.

A fiatal muzsikuskok ma (néhány kivételtől eltekintve), miután megtanulták a szakmát, projectet kezdenek tervezni, vagyis becéloznak valamit, ami sikeresnek és jól jövedelmezőnek ígérkezik. A te történetedben viszont, mintha kizárólag az eredendő zenei vonzalom lett volna a választott irány...

Soha nem érdekelt a pénz. Mostanság persze más a motiváció, mint húsz éve, de azóta a Makám vállalhatatlan kompromisszumok nélkül „önerőből” vált ismert és aktív zenei tényezővé. Nem mondom, hogy nyílegyenesen, volt a zenekar három évtizedes történetében legalább három-négy hullámvölgy, de valami csoda folytán mindig sikerült felállni. Az sem mellékes, hogy általában előre éreztük, hogy merre tovább: a balkáni világ, az indiai hatás, vagyis általában mindaz, ami ma világzeneként ismert, az elsők közt jelent meg a zenénkben.

A sok éve készült, nem szokványos skálákra, eltolt vagy aszimmetrikus ritmusokra írt számaimat ritkán hallgatom újra, de ha valami okom van erre, magam is meglepődöm, hogy miket írtam...

Grencsó István megjelenésével vett új lendületet a zenekar instrumentális korszaka, aki az ő markáns, avantgárdhoz közelítő saját zenei késztetését készségesen rendelte alá a Makám szolidabb, akusztikus hangzásvilágának. Viszont általa, illetve a Szabados-szcénát képviselő karakteresebb muzsikuskok közötti kölcsönhatásnak köszönhetően egyre jobban bevonzott engem is ez az izgalmas, etno-alapon működő szabadzenei felfogás. Így keveredtem bele a korábban említett, sok remek fúvóssal megszólaló improvizatív zenei formációba.

Másfél évtizede azonban énekesnő, vagy -nők vannak a színpad közepén...

...igen, vagyis több hangszeres szólista sincs már azóta a zenekarban, például Szőke Szabolcs, Grencsó, Szalai Péter és mások is távoztak, de akik maradtak, vagy jelenleg is a Makám tagjai, következetesen képviselik az eredeti szellemiséget, de már egy énekesnő mellett. Egyébként határozottan szeretem ezt a formát és egyáltalán a dalt, mint kihívást is. És amikor kiderült, hogy ha írok egy lemezre tíz számot, és ez megjelenik, sőt, másodszor is, harmadszor is, azt mondtam magamban: ez jó – rájöttem, hogy ez nekem megy, ráadásul mindenféle kényszer nélkül...



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2014 N^o 30

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Gajdó Tamás, Gara Márk, Králl Csaba, Matisz László, Péter Petra

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (címlap, Rózsavölgyi Zsuzsa és Krulik Zoltán portréja), Florian Rainer (5. o.), Hevér Zsófia (előadás fotók: 14-15., 19. o.)

A címlapon Kun Attila látható

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: Babarcsi Dalma

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány
OKM lapnyilvántartási szám: 2.9./1437-1/2006.
Megjelenik: 500 példányban
Fotóink, írásaink és grafikáink önálló szerzői jogi védelem alatt állnak.
Engedély nélküli másolásuk, felhasználásuk és utánpótlásuk jogszabályba ütközik és büntetőjogi felelősséggel jár.

A Parallel megjelenését támogatta: Nemzeti Kulturális Alap Folyóirat-kiadás Kollégiuma.

Köszönet az archív fotókért (20., 22., 24 - 25 - 26., 29., 32 - 33. o.) az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek.
Külön köszönet a segítségért Laborczy Editnek.

A Parallel előző számai olvashatók a www.mu.hu weboldalon

MU Színház
1117 Budapest
Körösy József utca 17.
Telefon: 209 4014, 209 4015
szinhaz@mu.hu, www.mu.hu

1916sq

