

parallel



2014 N° 31 free

• Bevezető 3 24 Tánc történet •

Hézső István BOTKA LOLA, A NAGY ISMERETLEN

• Portré 4 34 Áthallások •

Herczog Noémi „MÉG A SZEMÖLDÖKÉT IS MEGKOREOGRAFÁLOM”
Interjú Lloyd Newsonnal
Königer Miklós OBJEKTÍV ALAPOKON
Beszélgetés Mattyasovszky Bencével,
a Katona József Színház adminisztratív igazgatójával
Králl Csaba KORSZAKOK TESTEI
Páros interjú Bakó Tamással és Dányi Viktóriával

39 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

„A mi munkáink az első tíz-tizenöt évben nemcsak arról szóltak, hogy mi mit szeretnénk, hanem arról is, hogy azt a mínusz negyven-ötven évet, és az abból adódó hiányt, ami a lemaradásunk volt, bepótoljuk. A mi generációknak még a szakmai hiánypótlás is osztályrészül jutott. A maiaknak nyilván megvan a saját feladatuk, éppen ezért nagyon más dolgok születnek, és ha körbenéznek, másoktól is tanulnak, mint anno mi tanultunk. Ha a táncos testeket nézem, azok is változnak korszakról korszakra. Ami a mai generáció testét belülről mozgatja, az óhatatlanul más mozgásokat vált ki, mint korábban, így a táncformák is folyamatosan változóban vannak.” – fogalmaz Bakó Tamás a vele és párjával, Dányi Viktóriával készült kettős portréinterjúban, melyet Králl Csaba készített.

„Színházban dolgozni – túl azon, hogy tudom: a tanulmányaim, a képzettségem nyomán akár sokkal jobb egzisztenciális körülményeket tudnék megteremteni magamnak, mégis ragaszkodom a döntésemhez – alapvetően arról szól a számomra, hogy szeretem ezt az érzékeny közeget, becsülöm, fontosnak tartom az ott folyó munkát. Ezek nélkül nem tudnám kezelni a felmerülő konfliktusokat. Aki színházba megy dolgozni, annak teljes lényével a művészekért kell léteznie, dolgoznia.” Mattyasovszky Bencével, a Katona József Színház adminisztratív igazgatójával Königer Miklós beszélgetett.

Napjaink egyik legnagyobb hatású koreográfusa, az ausztrál születésű, évtizedek óta Nagy-Britanniában működő Lloyd Newson. Világhírű együttesével, a DV8-tel érkezett a közelmúltban Budapestre, legfrissebb alkotásával, a *John*nal. Newsonnal új szerzőnk, Herczog Noémi készített különlegesen izgalmas interjút. „Szenvedélyesen szeretem a magasan képzett, alaposan kidolgozott mozgást, amit eddig csak képzett táncosokban találtam meg. Hétszáz ember közül választottam ki a mostani négy táncosomat; kevesebb mint egy százaléknak van meg az a képessége, amire szükségem van, és még velük is küszködünk minden egyes este.”

Portré-rovatunkban egy rendkívül izgalmas életúttal ismerkedhetnek meg: Botka Lola óriási utat tett meg a budapesti Szentpál iskolától a Weimari Köztársaság legfontosabb társulatán, a Jooss Baletten át a Chilei Nemzeti Balett megalapításáig. Hézső István hosszas kutatómunkával eredt a közel száz évet megért nagyasszony nyomába, akinek izgalmas és drámai fordulatokban gazdag sorsa mindeddig alig volt ismert Magyarországon: nyolc évvel ezelőtti haláláról a hazai sajtóban mindössze egyetlen, nyúlfarknyi híradás jelent meg, míg választott hazájában nemzeti ikonként, úttörőként búcsúztatták.

„A tét nem jelentéktelen: hogyan folytatódjon a zene? Mi lesz a három-négyszáz év alatt törvénytévé keményedett rendszerrel, a 19. század legvégéig kikezdetetlen, a 20. század közepéig pedig megszokott békével és renddel? És lehet-e egyáltalán továbbra is időtálló műalkotásokban, monumentális és »örökérvényű«, rögzített zenei gondolatokban, szépséget és igazságot magába foglaló kompozíciókban hinni? Vagy az ilyen törekvések végleg a múltban ragadtak, s a legmagasabb szintű, hivatalos zenetudomány és oktatás szerepe ma már csupán interpretáló-muzeológusok, »restaurátorok«, történészek és elméleti szakemberek képzésére korlátozódik?” – Matisz László teszi fel e kérdéseket és keresi a lehetséges válaszokat tanulmányosorozata legújabb részében.

2014. december

Herczog Noémi „MÉG A SZEMÖLDÖKÉT IS MEGKOREOGRAFÁLOM”

Interjú LLOYD NEWSONnal

A DV8 alapító rendező-koreográfusa 2012-ben járt a Trafóban a Can We Talk About This című előadással, amely erősen kritizálta az iszlám fundamentalizmust. Legújabb munkája, a John főként a gay szaunában, a meleg fürdőhagyomány modern, intézményesített terében játszódik.

Megünnepelte szeptemberben az antiiszlamofóbia napját?

Joggal félünk az iszlám fundamentalizmustól, mert az iszlámban nem volt reformáció: a dzsihádisták bármikor hivatkozhatnak a szent könyv dogmáira azokkal a muszlimokkal szemben, akik egyes kérdésekről másképp gondolkoznak. Jogos tehát a félelmünk, főleg ha történetesen nők vagy melegek vagyunk. Hét iszlámvallású országban vezettek be halálbüntetést a homoszexualitás ellen. Igaz, hogy Nigériában vagy Ugandában szintén drákóiak a törvények, mégsem szankcionálják a nem heteroszexuális kapcsolatokat halállal. A huszonöt ország közül, ahol a legrosszabb a nők helyzete, húsz iszlámvallású. Mindig elmondom, hogy természetesen semelyik vallás fundamentalizmusát nem kedvelem, ugyanakkor az sem igaz, hogy ebből a szempontból a fundamentalisták teljesen egyformák. A zsidóságban és a kereszténységben volt reformáció, az iszlámban nem. Nem lehetsz női imám (vezető), és nem lehetsz nyíltan felvállalt meleg imám, ezért az iszlám szószólói szinte egytől egyig heteroszexuálisnak mondott férfiak. Tudok egy dél-afrikai női imámról, aki jelenleg az életéért retteg. Miközben éppen ezzel kapcsolatosan a *Can We Talk About This* című előadást készítettem rengeteg rabbival beszéltem, akik pozitívan viszonyultak a homoszexualitáshoz, ugyanez volt a tapasztalatom a keresztény papokkal és vallási vezetőikkel, de nem találtam imámot, aki nyilvánosan támogatta volna a homoszexualitást. Olyat végképp nem, aki saját magát melegnek vallotta volna, hiszen ez rögtön életveszélybe sodorná. Birtokomban van egy-két olyan információ, amit titokban kell tartanom, mert ha felfedném, ki mondta őket, veszélybe sodornám az interjúalanyt. Meg is halnak ártatlan emberek, mint az a 2005-ös londoni terrortámadás alkalmával is történt. Más esetekben éppen, hogy támogatom az iszlamistákat, például, amikor tüntetnek, gondolok itt az afgán és az iraki háború ellen demonstráló tömegre. Demokratikus joguk küzdeni a brit külpolitika és az invázió ellen az említett országokban. De nem gondolom, hogy joguk van vallásukat rákényszeríteni egy demokratikus országra, amely szólásszabadságot ad nekik. Gyakran fordul elő, hogy liberálisok nem akarnak olyan kritikusan beszélni az iszlámról, mint a zsidóságról és a kereszténységről. Pedig ez a kritika nem a származásról szól, mindössze egy merev és régóta változatlan vallásról. Nem emberek bőrszínét kritizálom, csak egy fehér iszlamistát, aki azt gondolja, hogy meg kellene halnom.

Ön is kapott az előadás miatt fenyegetést?

Rengeteg emberrel készítettem interjút ehhez az előadáshoz, akik ezzel jelentős mértékű kockázatot vállaltak, én pedig a felelősséget irántuk. Hozzájuk képest biztonságban voltam. Ugyanakkor a fundamentalisták gyakran azt is támadásnak veszik, ha kérdéseket vetünk fel az iszlámmal kapcsolatban, ezért jogosnak láttunk némi óvintézkedést tenni. Fontos: nem azt állítom, hogy minden muszlim egyforma. Volt egy közvélemény-kutatás (a Centre for Muslim Studies és a Gallup készítette), amelynek során megkérdeztek ötszáz muszlim-vallású brit állampolgárt – köztük liberálisokat is, férfiakat, nőket, iskolázottakat és aluliskolázottakat egyaránt –, hogy elfogadják-e a homoszexualitást. Mit gondol, hány százalék mondta, hogy igen?

Azt mondta, liberálisok is voltak közöttük. Talán 30% volt elfogadó?

Senki se mondta, hogy elfogadható. Természetesen ez a közvélemény kutatás nem azt jelenti, hogy ténylegesen ne léteznének meleg-barát muszlimok. Még az én ismerőseim közül is többen rácăfolnak erre. A statisztika azonban



aggasztó. Egy multinacionális, multietnikus, változatos kultúrájú országban élek, ahol nem minősül hibának a különbözős: ezt meleg férfiként persze, hogy értékelem. Miért van, hogy ha a muszlimok elfogadásra vágnak, nem akarnak cserébe ugyanolyan elfogadást adni? Még arab országok is félnek az iszlamistáktól. Szóval, amikor azt kérdezi, ünneplem-e az anti-izlamofóbia napját, a válaszom: nem és azt hiszem, joggal vannak fenntartásaink az iszlám egyes aspektusaival szemben.

Mennyire veszélyes és mennyire lehet ezt a problémát kívülről, nem a közösség tagjaként felvetni?

A fő probléma az, hogy minderről nem folyhat nyílt és szabad vita. E logika mentén nőként nem beszélhetnék férfiakról, férfiként nem beszélhetnék nőkről, meleg férfiként sose beszélhetnék heteroszexuálisokról. Miért volna az iszlám kivétel? De épp az a jó a verbatimban, hogy én kihangosíthatom a belső kritika hangjait. Nem az érintettek helyett beszélek: első kézből vett élményekről számolok be. Ez ad a munkáknak hitelt, és ezért nem csak rólam, a fehér, meleg, brit középosztálybeli koreográfusról szól.

Legutóbbi előadásában, a *John*ban van egy rész, ahol elhangzik, hogy a biztonságos szex nem edukáció kérdése, hanem az attitűd megváltoztatásáé: hiszen az emberek gyakran tisztában vannak a veszéllyel, csak nem érdekli őket. Célja-e az előadásaival az attitűd megváltoztatása?

Edukatív funkciója is van a *John*nak: ismeretterjesztést is nyújtunk a heteroszexuális körökben nem túl ismert gay szaunákról, a melegek egy szexuális ismerkedési fórumáról. De annyiban meg akarom változtatni az attitűdöt, hogy remélem, ha egy meleg férfi megnézi ezt az előadást, és korábban a veszély híve volt, elgondolkodik a kondom értelméről is. Az előadás alapvetően mégsem a meleg férfiakról szól, sok nőismerősöm hasonló kálvárián ment keresztül a szeretet utáni vágytól hajtva.

Előadásában szokatlan a veszélyhez való racionális, a veszélyt nem misztifikáló viszony. A színház és maguk az alkotók is gyakran épp ellenkezőleg – a nem biztonságos szex kedvelőihez hasonlóan – igénylik a veszélyt. Főleg a romantikus művészképünkből következhet ez: csak kockázatvállalással lehet megélni az életet, amelyhez az önpusztítás elengedhetetlen. Hogy van ezzel a személyes életében?

Szerintem idiotizmus. Mi értelme nem védekezni, hiszen akkor mindenképp HÍV-pozitívak leszünk? Nem áll hozzám közel a romantikus művészkép, közel hatvan éves vagyok, negatív a HIV-tesztem, odafigyelek magamra. Küzdök az élettel, az öregedő testemmel, fémből van a csípőm, kétszer sérült meg az Achilles-inam.

Nem akarja a színpadon is megmutatni ezt a testet?

De, előfordulhat, ha személyes indítékom lesz rá. Eredetileg a *John* például az eutanáziáról szólt volna és az öngyilkosságról. Aztán egy közeli barátom meghalt, és engem is meglepett, mennyire megviselt, így fordultam végül ebbe az irányba. Kell tehát a témaválasztáshoz a személyes indíték. Visszatérve arra, milyen egy „művész”, azt is gondolom, hogy előadást készíteni épp azért jó, mert amíg a politikusok nem engedhetik meg, hogy bizonyos komplexitással beszéljenek a jelenségekről, addig én nyugodtan mondhatom, hogy idiotizmusnak találok a nem biztonságos szexet, még ha ezt sok meleg nem is szívesen hallja.

Mondhatja rendezőként, hogy idiotizmusnak tartja a nem biztonságos szexet? Lehetővé teszi ez a másik megértését? Ha ítéletet alkot a szereplőiről?

Valaki éppen azt mondta nekem, hogy ezeket az embereket ítéletalkotás nélkül mutattam be.

Igaz, az előadás nem ítéli el őket. De rájövök, megérzem például, mit gondol a nem biztonságos szexről, vagy mit gondolt az iszlamistákról: ez nem vélemény-hirdetés? A mozdulatok viszont mintha árnyalnák a kinyilatkoztatást. Volt egy újságíró, aki pont azt mondta: a *John* azért nem jó előadás a melegek számára, mert a védekezés nélküli szexet népszerűsíti: tehát nem azt kifogásolta, hogy ítéletet hirdetek, hanem úgy érezte, nem hirdetek *eléggé* ítéletet. Olyan embereket mutatok meg, akik nem kapcsolódnak túl nagy érzellemmel egymáshoz, és ezzel erősíték egy sztereotípiát. Valóban, a *John* több szempontból sem PR-kampány a melegek mellett. Ahogy a *Can We Talk about This* sem volt PR kampány az iszlám mellett vagy ellen. A lényeg az, hogy az élet komplikált. És ahogy az előzőben, úgy ebben az előadásban is megjelennek különböző gondolkozásmódok, olyanokéi is, akik úgy gondolják, intim dolog szexelni kondom nélkül. Sose találkoztál velük, szex közben sem ismered meg őket: mi olyan intim ebben? És van, aki ezt mégis intimnek találja. Nem akartam ezt az ügyet sem túl egyszerűen, lezártan feldolgozni, nem csinálok *Billy Elliot*-ot, bár a mainstreamből indultam én is. De amit most csinálok, az nem való gyerekeknek. Ez a pozíció gyakran éppen, hogy nem fekete-fehér. A társadalom nem túl elfogadó a szexuális poligámiával, pedig, és ezzel jobb szembenézni, egy férfi nem utasítana vissza egy nőt soha, ha

az felajánlaná, hogy lefekszik vele. És persze miért volnának mások a nők ebből a szempontból? Miért kényszerít bennünket hazugságra a társadalom?

Nehéz helyzetben van a darabban szereplő John is: intim kapcsolatra vágyik, maga se tudja, miképpen, de amikor rájön, hogy meleg, a meleg-közösségben nem monogám kapcsolatokba botlik elsősorban. A társadalmunk szükségszerűsége-e, hogy a szexuális irányultság egyben determinálja azt is, hogy monogám vagy poligám kapcsolatokra van nagyobb esélyünk, attól függetlenül, mire vágyunk?

Nem nagyon hiszek a monogámiában. Csak azért, mert sok nő azt hiszi, hogy a párja nem csalja meg, én a legtöbb ilyen nőismerősöm párjáról tudom, hogy igenis megcsalja. De persze ki tudja az igazságot arról, hány heteroszexuális férfi csalja meg a társát? Erről nem beszélünk. A monogámia-tűrés elsősorban szerintem nem meleg-hetero, hanem férfi-nő kérdés. Elsősorban a férfiak tűrik nehezen a monogámiát, bár óvatosnak kell lenni az általánosítással. Beszéltem többekkel, akik meleg szaunát üzemeltetnek: néhány helyen megpróbáltak beindítani lesbikus-szaunát is, de nem működött. Az is érdekes kérdés, hogy miért nincsenek heteroszexuális szaunák, ahol szintén szabadon lehetne szexelni? Van persze néhány ilyen hely a világon, de nem sok. Miért? Kifejezetten a gay szaunák felhasználóira voltam kíváncsi, mert izgalmasnak találok, hogy ezeken a helyeken nem tudod, ki ül melletted: a bíró, vagy a tolvaj. Egalitáriánus helyek, mindenki meztelen, nem az irodában vagy a Jaguárjukban látod ezeket az embereket: megszűnnek a látható társadalmi különbségek. Hozzá kell tennem: a *John* nem reprezentál semmit, a név is egy „Akárki” neve, a leggyakoribb brit férfinév, bár az interjúalanyomat is így hívják. Ez a történet csak öt random ember személyes sztorija.

John hétköznapi. De a táncos, aki játssza, különleges képességekkel rendelkezik. Minden DV8-előadásban fontos a „nem tökéletes” minőség, az „esendőség” a „nem sztenderd” vélemény, mozgás vagy épp akcentus megmutatása, hogy a néző egyenlőnek érezhesse magát azokkal, akik a színpadon vannak, és magára ismerhessen: nem gondolt még arra, hogy ne táncosokkal, hanem civilekkel mutassa meg ezeket a személyes történeteket? Olyan emberekkel, akiknek ez tényleg személyes története, tehát önmagukat adják a színpadon?

Ez egy izgalmas kérdés. Gondoltam már rá, a gond csak az, hogy engem leginkább a fizikalitás érdekel, mármint a magasan képzett, magát testileg is cizelláltan kifejezni képes táncos. Az igazi John például felvetette, hogy szívesen eljátszaná saját magát az előadásban, de azt válaszoltam neki, hogy ahhoz, hogy tudja, amire nekem szükségem van, három évig kellene képeznünk, majd még öt évig kellene dolgoznia keményen naponta, hogy elérje a kellően professzionális szintet. A meghallgatást olyanoknak tartottuk, akik nagyon komoly táncos képzettséggel rendelkeznek, és még így is nagyon nehezen találtuk meg Hannes-t (Hannes Langolf). De az autenticitás valóban lényeges kérdés: igen, szeretem, amikor az előadásban megszólal az igazi John hangja, de kérdés, hogy a közönség előtt mi hat *igazabbnak, hitelesebbnek*. Az eredeti, vagy a megformált? Az előadásaimba a verbatim műfajnak köszönhetően épül be az autenticitás. De szenvedélyesen szeretem a magasan képzett, alaposan kidolgozott mozgást, amit eddig csak képzett táncosokban találtam meg. Hétszáz ember közül választottam ki a mostani négy táncosomat; kevesebb mint egy százaléknak van meg az a képessége, amire szükségem van, és még velük is küszködünk minden egyes este.

Pontosan milyen háttérrel bírjon, milyen képzésből érkezzen az ideális táncos?

Intelligensnek kell lennie. Alapvető, hogy képes legyen sokféle műfaj és stílus elsajátítására, nem ragadhat egyetlen képzés, például a klasszikus táncok keretei között. Az előadás kezdeti fázisában sokat kell improvizálni, utána képesnek lenni egy nagyon kötött koreográfia elsajátítására - még a szemöldökét is megkoreografálok. Kell, hogy hitelesen mondja a szöveget, és az is segít, ha kedves ember.

Újabban a nem anyanyelvű DV8-néző tekintete valószínűleg cikázni kénytelen a felirat és a színpad között. Egyre több szöveget használ, sok az akcentus – ha már szó esett a „tökéletlenség” megmutatásának vágyáról –, és gyors a beszéd. Abszolút, és ez nyilvánvalóan gyakorlati nehézséget okoz, de a headset sajnos megfizethetetlenül drága. Szeretem a szavakat, és kombinálni akarom őket a mozgással. Legalább húsz évig kizárólag mozgással foglalkoztam, és most úgy érzem, valami mást kell csinálnom. A szöveg lehetővé teszi, hogy még rafináltabb mozgásra leljek. Hiszen olyan mozgást kell találnom, ami legalább olyan részletes, cizellált, mint az emberi beszéd. Sok táncársulat kizárólag ötven-hatvan mozdulatból álló szótárral dolgozik (tipikus példa erre a balett). Nagyon hosszú egy DV8 előadást megcsinálni, dolgozunk a szöveggel és a mozgással – ez dupla olyan hosszú idő, mint amit egy átlag előadásra kellene szánni. A hat hónap próbát megelőzi kilenc hónap anyaggyűjtés: interjúk szerkesztése papíron, audión, majd sok hét workshopolás, és csak ez után következik maga a hat hónapos próbaidőszak. Úgy castingolok, mint egy filmrendező: kiválasztom a megfelelő embereket; fontos számomra, hogy az adott előadáshoz megfelelő táncost találjam meg, nem akarok állandó társulatot. De például a John-t játszó Hannes velem van nyolc éve, Elmira is a *John*ból (Elmira Goro) és a zenei felügyelőm, Gabriel (Gabriel Castillo). Maga az előadás is mindig hosszú utat jár be. Legalább féléves nemzetközi turné után visszük haza bemutatni, és a turné során érik, gyakran változik is, sokat dolgozunk rajta estéről estére. Fél év is eltelik, mire a brit kritikusok elé kerül.



Königer Miklós OBJEKTÍV ALAPOKON

Beszélgetés MATTYASOVSKY BENCÉVEL, a Katona József Színház adminisztratív igazgatójával

Miből doktoráltál?

Jogi doktorátusom van, ami még a személyi igazolványomban sem szerepel. Sohasem foglalkoztam professzionálisan joggal, már az egyetemi éveim alatt is színházban dolgoztam, s amikor befejeztem a tanulmányaim, már tudtam, hogy maradni is fogok ezen a területen. Ezért sosem használtam ezt a címet. Nagyon sok embert ismerek a színház területéről, akik végzik a munkájukat, s azzal párhuzamosan próbálják végezni a tanulmányaikat, aztán örökre elúszik a dolog, mert a színház egész embert kíván a hétvégéken is, ünnepnapokon is. Nem lehet csak úgy kiszakadni a vizsgaidőszakok idején a napi rutinból. Megjegyzem: én sem öt év alatt jártam ki az egyetemet. De fontos a tudat, hogy lett egy papírom, amely segít elkerülni a kényszerhelyzeteket és segít, hogy tényleg addig tudjam ezt a munkát végezni, amíg valóban örömet okoz. Ezért vágtam bele aztán a Pénzügyi és Számviteli Főiskolán folytatott tanulmányaimba is 2009-ben, ahol gazdálkodást, menedzsmentet tanultam. A szakdolgozatomat színházi marketingből, kommunikációból írtam.

A patinás hangzású nevedről – akik nem tudnák, a teljes neved Mattyasovszky-Zsolnay Bence –, nekem elsőre nem a keramikus Zsolnayak, hanem a hajdani nagyszerű sanzonénekesnő, Zsolnai Hédi jut eszembe.

Pedig az előbbi a helyes megnevezés: Zsolnay Vilmosnak két lánya volt. Az egyiket egy Sikorsky nevű úrhoz adta hozzá, a másikat egy Mattyasovszkyhoz, s nem akarta, hogy a Zsolnay név elveszzen, mert az üzlet már éppen „beindult”, ezért megállapodott a vejeivel a közös névhasználatról. Így aztán a leszármazottak vagy Sikorsky-Zsolnay, vagy Mattyasovszky-Zsolnay néven lettek anyakönyvezve. Ennek alapján gondolom, hogy Zsolnai Hédinek nem volt köze a családkhoz.

Elkanyarodva a Mattyasovszky-vonalhoz: már a némafilm korszakban működtek jeles névrokonaid, például a nemzetközi porondon is ismert magyar színésznő, Mattyasovszky Ilona, aki Pesten kezdte pályafutását, majd Berlinben játszott számos német filmben. Ismerős a név?

Mivel már gyerekkoromtól nagyon érdekelt a színház, rengeteg olyan művész van, akinek a neve a ma átlagemberének már nem mond semmit, én viszont hallottam róla. De Ilonát eddig nem ismertem...

Ez nem meglepő, hiszen ma Magyarországon talán, ha tíz embernek mond valamit a neve. Én Berlinben élek, s ott is fedeztem fel őt, nem itthon. Miben nyilvánult meg a gyerekkori vonzódásod a színházhoz? Szeretnél volna színész lenni?

Volt olyan, és jártam színész-iskolába is: Bubik Istvánnak és Döme Zsoltnak volt egy színész-gimnáziuma, oda jártam. Az ott eltöltött egy év pont arra volt elég, hogy szembesüljek vele: nekem ez nem való. Mi családilag ritkábban jártunk színházba – édesanyám inkább opera-rajongó –, saját magamtól kaptam rá a műfajra, az általános iskolai éveim végétől, aztán több osztálytársamat is rászoktattam a dologra. Középiskolában pedig megcsináltuk Shakespeare *Vízkeresztjét*: én voltam Malvolio, az alakításomért pedig díjat kaptam a gimnáziumunk színjátszó fesztiválján. Érdekeség, hogy ugyanekkor a női díjat Pelsőczy Réka kapta. Ekkor gondoltam azt egy pillanatra, hogy színész leszek, s ekkor mentem el Bubikék akkor induló iskolájába is. Ennek a kalandnak még nyoma is lehet valahol, mert egy televíziós forgatócsoport kijött a felvételre és interjút készített velünk,



felvételizőkkel. Bejutottam, szembesültem, döntöttem, eljöttem. A vonzalom megmaradt, s ebből következett aztán, hogy színházba mentem dogozni, de már színészi ambíciók nélkül.

Igaz az, hogy ez a te pályafutásod egy ruhatárban kezdődött?

Részben igen. Előbb, 1995-ben, elkezdtem dolgozni a Radnóti Színház értékesítési osztályán félállásban, még az egyetem második évében, aztán ehhez jött a nézőtéri meg a ruhatárosi munka esténként. Nagyon szerettem volna nem csak napközben, hanem este, a „lényegnél” is jelen lenni. Öt évig dolgoztam értékesítőként, szerettem dolgozni a sikerért, de ahhoz, hogy közöm legyen a színház gyakorlatához, fontosnak éreztem, hogy este is rendszeresen ott legyek. Volt, hogy diákcsoportok jöttek az előadásokra – emlékszem, akkoriban ment a Ványa bácsi, amire rengeteg osztály érkezett – és nekem, mindkét minőségemben rengetegszer sikerült orvosolnom a rendetlenkedő diákok okozta konfliktusokat.

Meddig dolgoztál a Radnótiban?

2000-ig az értékesítésen, és 2001-ig (akkor már egy másik színházból visszajárva) a nézőtérén.

Ezekben a kezdeti években (is) nélkülözhetetlen lehetett számodra a mély, a színház iránt érzett szerelem...

Színházban dolgozni – túl azon, hogy tudom: a tanulmányaim, a képzettségem nyomán akár sokkal jobb egzisztenciális körülményeket tudnék megteremteni magamnak, mégis ragaszkodom a döntésemhez – alapvetően arról szól a számomra, hogy szeretem ezt az érzékeny közeget, becsülöm, fontosnak tartom az ott folyó munkát. Ezek nélkül nem tudnám kezelni a felmerülő konfliktusokat. Aki színházba megy dolgozni, annak teljes lényével a művészekért kell léteznie, dolgoznia.

És kapsz te ebből vissza valamit? Érzel kölcsönösséget?

Persze, és ez sok mindenen múlik. Például azon, hogy ki az ember főnöke, de nekem ebben szerencém volt, mert mindig olyanok mellett dolgoztam – Bálint András, Zsámbéki Gábor, vagy most Máté Gábor – akikkel jól tudtam együttműködni, jó volt a kapcsolatom és időről-időre jelezték is, hogy fontosnak tartják a munkámat. Ez egy lényeges kérdés, mert általánosságban megfigyelhető, hogy a „másik oldal” hajlamos a nem művészi munkát végző színházi emberek szerepét könnyűnek, jelentéktelennek gondolni. Én személyesen ilyesmivel szinte sosem találtam magam szemben.

Mit jelent neked a külföld? Ha jól tudom, több szakmai tanácskozáson is részt vettél a közelmúltban.

A Katona József Színház külföldi kapcsolatrendszere, jelenléte a kezdetektől nagyon erős, ebbe én beleszóppentem 2001 őszén, amikor oda kerültem. Ekkor már tizenhat éve a legtöbbet utazó magyar prózai színháznak számított a társulat és ezt én nagy szerencsének tartom. Bár a vendégjátékok száma némileg csökkent, de még 2006 és 2010 közt is rengeteg meghívást kaptunk, ezek bonyolításában, az operatív munkában aktívan részt vettem. Az utóbbi időben egyre több szakmai-elméleti konferencián veszek részt, néha előadóként is, mint amikor 2011-ben, Berlinben a Freie Universitát meghívásának tettem eleget és kulturális menedzser hallgatóknak adtam elő. A Katona tagja egy nemzetközi színházi szervezetnek, a Mitos21-nek, s ez egy olyan szakmai hálózat, amelynek keretén belül különböző tematikák mentén cserélünk rendszeresen eszmét például a marketingről, menedzsmentről. Ezek a találkozások nagyon hasznosak, mert sok ötletet tudunk innen beépíteni a színház működésébe.

Egy évvel azután, hogy a Katonába kerültem, éppen elindult egy több éves, komplex nemzetközi projektünk. Zsótér Sándor rendezte meg Euripidész *Bakkhánsnő*kjének háromnyelvű változatát, a *Getting Horny*-t az Észak-Görög Nemzeti Színházzal és a Finn Nemzeti Színházzal koprodukcióban. Az előadásban két magyar színész játszott, Rezes Judit és Nagy Ervin. Ez a kis létszámú (összesen tizenkét fős) gárdával készült projekt, uniós támogatásból kifejezetten arra a célra jött létre, hogy Európa nagyvárosaiban, fesztiválok keretében utaztathassuk. Zsámbéki ennek az előadásnak turnémenedzserévé tett meg engem, ez egy pluszmunka volt az alapfeladataimon túl. Tulajdonképpen ekkor tanultam meg a turné-feladatokról mindazt, amit később, ennél jóval nagyobb létszámú produkcióknál tudtam már gond nélkül alkalmazni, a repülőjegy-vásárlástól a vám-ügyintézésig. Amikor, évekkal később a harminc fős *Ledarálnakeltüntem*-turnékat szerveztem, akkor ebből a tapasztalatból tudtam építkezni.

Jól beszélsz angolul, ez gondolom, sokat segít a mindennapi munkádban. Mennyire látod problémásnak a nyelvtudás hiányát a hazai színházi világban?

Nagyon sok színész – hiába tanul nyelvet a Színművészetin – gondolja azt, hogy neki a későbbiekben arra nem lesz már szüksége. De pont a turnékon tapasztaltam, hogy a fiatalok, a nálam fiatalabbak közt már jó páran vannak, akik beszélnek nyelveket – ez pedig óriási segítséget jelent, mert sok apró terhet vesz le a turnészervező válláról. Másrészt tapasztalom, hogy ha nyugati országban járunk, a technikusok, díszítők közt mindenki beszél legalább annyira angolul, hogy el tudja végezni a munkáját egy külföldi társulattal, nekünk viszont mindig tolmáccsal kell utaznunk, vagy ez a feladat is ránk, turnészervezőkre hárul.

Hogy néz ki egy napod a színházban?

Fél tíz-tíz körül szoktam beérni – ez azért fontos, mert tízkor már kezdődik a délelőtti próba, ha bármi elintézni való van a rendezővel, a színészekkel, a műszakkal, akkor erre még a kezdés előtt sor kerül, mert a próba délután kettőig tart. A próba időtartama alatt tudok dolgozni az általános működési ügyeken, a havi játékrenden, a készülő produkcióhoz kapcsolódó ügyek intézésén. Az én munkaköröm mindent érint, ami nem művészi-alkotói kérdés vagy feladat, és a működtetéssel-működéssel kapcsolatos. Részben, vagy egészben hozzám tartozik az értékesítés, a marketing-kommunikáció, a műszak munkájának és a színház egész működésének logisztikája, koordinálása. Nagyon intenzíven dolgozom együtt a gazdasági igazgatónkkal, Dely Katalinnal, hiszen az összes területnek van gazdasági vonatkozása, ami az ő területe. A szobánk is közös. Nézzünk egy hétfőt: beérkezem az említett időben, egyeztetünk Máté Gáborral, ha szükséges – bár mi általában e-mailben szoktunk kommunikálni, gyakran még éjfél körül is, vagy reggel nyolckor. Minden hétfőn tízkor értékesítési értekezletet tartunk, ezen az összes értékesítő és a kommunikációs munkatársak részt vesznek, ez jó egy órát tart. Utána a saját ügyeimmel tudok foglalkozni kettőig, majd hosszabban egyeztetünk Máté Gáborral – aki a próbát követően már igazgató, addig viszont rendező, vagy színész – vele egy-másfél órát dolgozunk, aztán már az ekkor megbeszélt ügyekkel tudok foglalkozni: a napközbeni elfoglaltságom 5 körül ér véget. Az én munkám kötetlen, úgyhogy reggel hétkor is fel kell vennem a telefont és intézkedni, meg este tízkor, vagy még később is. Ezen kívül vannak egyedi események, amikor késő estig bent kell lennem, illetve az ügyelet hattól, amin négy kollégával osztozunk. Nekem ez havi tíz-tizenöt estét jelent, olyankor már nem is megyek haza.

Vannak kedvenc színészeid a társulatból?

Nem szabad, hogy legyenek, ez a jól végzett munkám egyik alapfeltétele. Igazságosságra kell törekednem és szeretem a munkámat objektív alapokra helyezni. Egy színházban úgyis annyi szubjektum van: ha nem így járnék el, az nagyon sok felesleges konfliktushoz vezetne.

A te munkádban mit jelent egy premier?

Most, amikor beszélgetünk, három bemutatóra készülünk párhuzamosan (a Sufniban a *Petra von Kant*, a Kamrában Peter Weiss *Marat-Sade*-ja, a nagyszínpadon pedig *A két Korea újraegyesítése*), a jövő héten van mind a három, úgyhogy most a főpróba-időszak zajlik. Ilyenkor természetesen rendkívül intenzív munka folyik a színházban, napi két próba, vagy egy próba és egy előadás, esetleg egy hosszú és egy normál próba. A mostani rendhagyó helyzet, nem nagyon volt példa még arra, hogy három napon belül három bemutatót tartunk. Ez a színház minden munkatársának, így nekünk, vezetőknek is sok munkát jelent, a készülő produkciók körül mindig van megoldandó probléma.

A bemutatók közönsége jelentős részben protokoll-vendég: kritikusok, szakújságírók, színházi szakemberek, a színház munkájában részt vevő, azt segítő személyek, művészek, szponzorok. A mi munkánk ilyenkor a protokoll-listák frissítése, egyeztetése a titkársággal, a meghívók kiküldése, a visszajelentkezések fogadása, a jegykiosztás. A premier estéjén a beengedést, ültetést koordináljuk, fogadjuk a vendégeket, beszélgetünk velük, hiszen ez egy társasági esemény is.

A színházi emberek, akikkel beszélgettem rólad, mind a legnagyobb szeretettel és megbecsüléssel emlegettek.

Nagyon örülök neki. Nézd, a Katona igazi ereje a társulatiságon alapszik. Mi százhuszan az év háromszáz napján együtt vagyunk, együtt dolgozunk és elismerjük egymás munkáját. Számomra ugyanúgy fontos például a műszaki kollégáim munkája, mint amennyire érzem, hogy a művészi oldal is becsüli azt, amit mi csinálunk. Kiegyensúlyozott a helyzet a színházban, nem érezni rivalizálást, a működés szabályrendszere pedig nem kerekedik felül a művészi munkán úgy, mint ahogy azt nem egy nyugati társulatnál is megfigyeltem.

A Katona mindig is az alulfinanszírozottabb színházak közé tartozott, ezért gyakran előfordul, hogy olyan munkákat is el kell végeznünk, ami nem vág a szigorúan vett feladatkörünkbe. Volt vendégjáték – pont Berlinben, Fekete Ernő *Mennyekbe Vágtató Prolibusz* című estje – ahol én kezeltem a hangbejátszásokat, a kellékeket, de ez a dolog lényege, hogy a közegben, amit szeretsz, rendben legyen minden, a néző azt kapja, amit vár, hogy kihozzuk adott körülmények közt a maximumot. Egy ilyen helyzetben nem játszhatom el a díszkíséretet. A színház egy komplex dolog, benne természetesen a művészi munka, az általa adott élmény a legfontosabb: de azon, hogy a néző a jegyvásárlás pillanatától a szünetben megivott kávéval, a kényelmes székével, a hangulattal, a körülményekkel is, a távozása pillanataíg elégedett legyen – ezen nekünk, a működésért felelős munkatársaknak folyamatosan dolgoznunk kell.

...és egy utolsó pillanatfelvétel: a színház – a pénztár, az étterem-kávézó és az emléktárgybolt kombinátja - zsúfolásig megtelt. Elöttem egy finom, tartózkodó eleganciával öltözött, idős hölgy kerül sorra. Halk szóval kérdezi a szigorúan csinos pénztáros hölgyeket: „vidékről jöttem, szeretném megnézni a mai előadást. Kaphatnék egy szakmai jegyet?”

A háttérből előlépő Mattyasovszky Bence ráismer a kérdezőre, s mosolyogva válaszol: „ez teljesen természetes, művésznő.”



Getting Horry (Az Európai Színházak Uniójának produkciója, rendező: Zsótér Sándor, 2002)
Nagy Ervin és Nikos Kapellos



Getting Horry (Az Európai Színházak Uniójának produkciója, rendező: Zsótér Sándor, 2002)
Rezes Judit, Jarmo Kolehmainen, Nagy Ervin és Wanda Dubiel

Králl Csaba KORSZAKOK TESTEI
Páros interjú BAKÓ TAMÁSSal és DÁNYI VIKTÓRIÁval

Portré-rovatukban ezúttal olyan, a független területen dolgozó-alkotó táncművészek szólalnak meg, akik a civil életben is párt alkotnak. Két megnyerő egyéniség, két kevésbé kacsaringós pályaszakasz – egy szakma. Egyikük nagy idők nagy tanúja a Budapest Tánciskola őskorától az idestova már nyolc éve megszűnt Off Társulatig, másikuk a mostanság igen népszerű alkotótársi együttműködések talán legagilisabb motorja.

Egy olyan családban, mint a tiétek, ahol mind a ketten tánccal foglalkoztok, mennyire része a szakma a privát hétköznapiaknak?

Dányi Viktória: Nagyon. Megy a szakmázás a konyhaasztalnál, és azon kívül is. Bőségesen kimerítjük ezt a témát, sőt, sokszor ez az első, s csak azután jön minden más.

Bakó Tamás: Annyira közösek azok a dolgok, amelyekben a munkánk során benne vagyunk, hogy teljesen természetes, hogy otthon is átbeszéljük őket. De abban az értelemben nem plántálódik át a magánéletünkbe, hogy a szakmai játszmákat a magánéleti játszmákban is újrajátsszánk.

És a sikerek, vagy az esetleges kudarcok, ezek mennyiben lehetnek közösek? Megoszthatók-e egymással, átválthatók-e egymástól?

BT: Ahogy ismerem magunkat, mind a ketten szerényen tekintünk arra, hogy mi a saját sikerünk, és azt gondolom, feltétel nélkül támogatjuk egymást. Ami a saját magunk bizonytalanságából fakad, hogy akkor most mennyire érvényes és jó, amit csináltam, azt a másik nagyon meg tudja erősíteni. Ennyiben tehát biztos, hogy hazajön velünk a szakmánk.

DV: Egy területen dolgozunk, s bár a munkáink nagyon különbözőek, mégsem gondoljuk azt, hogy konkurenciái lennénk egymásnak. Olyan nincs, hogy én féltékeny lennék Tamás sikereire, és ez viszont is így van.

Ha visszapörgetjük az időt, milyen emlékeitek vannak a gyerekkorotokból az első szerepléseitekről?

BT: Az első „nagy fellépésem” akkor volt, amikor az osztályfőnököm eljött hozzánk családlátogatásra általánosban. Ott ültem egy asztal mögött a kanapén, beszorulva az anyukám és a tanár néni közé, és hallgattam, ahogy beszélgetnek rólam. Nagyon menekülhetnékem volt ebből a helyzetből, aztán egyszer csak nem bírtam tovább, fölpattantam az asztalra, kötél táncosként végig egyensúlyoztam a kávéscsészék között és kimenekültem a szobából.

DV: Nekem egy ovis esemény volt a legelső, amikor egy anyák napi ünnepségen váratlanul bepattantam szerepelni nővéremék csoportjába, amiért ő nagyon megharagudott rám. Hogy táncos legyek, az sokkal később jött, tizenévesként. Anyukám balettre járatott, vittek mindenfelé, egy kis Balettintézet, egy kis Jeszenszky, egy kis Barta Dóra, de jártam Péter Mártához is, meg kortárs táncolni Hód Adrihoz délutánonként a Goliba. Így jutottam el Iván (Angelus Iván, a BUTI alapítója – a szerk.) iskolájába, és itt volt meg először az az aha-érzés, hogy nem mások miatt, mert ezt várják el tőlem, meg nem is rutinból, merthogy jó mozogni, de én igenis ezzel szeretnék foglalkozni.



BT: Tiniként én is jártam egy ideig délutáni táncórákra, aztán valaki ajánlotta Iván iskoláját, ami akkor még igazából táncstúdióként működött, de a házibemutató-rendszer már létezett. Egy ismerősünk szólt, hogy kellenének fiúk a lányok mellé az egyik darabba, én pedig beugrottam. Megvolt a bemutató, majd Iván odajött, hogy jövőre indul egy képzés, és ha kedvem van, jöjjenek. Ennyiben maradtunk. Aztán év közben egyszer csak csörgött a telefon, hogy azonnal menjek, mert itt van Malou Airaudó a Pina Bausch társulatából – akiről persze fogalmam se volt, hogy kicsoda –, s mivel egy fiú sem volt az óráin, Iván, akit tudott, mozgósított.

A suliba bekerülve az első pillanattól úgy éreztem, hogy Iván partnerként tekint rám. Még jóformán el sem kezdődött a tanév, de már föltette a kérdést, hogy döntsem el, ki és mi akarok lenni. Nem az volt, hogy majd évekig tanulok, és akkor esetleg lehet belőlem valami, hanem az első naptól művésszé kellett válnom. Ez így egy totál radikális személyiség- és identitásváltás volt.

A Cseréptörés 1. előadása

DV: Tizenéves lehettem, amikor volt egy tehetségkutató, amire az akkori tanárom csinált egy rövid szólót. Akiiket kiválogattak, egy exchange-program keretében Kínába utazhattak két hétre, ahol a darabot is bemutatták. Nekem sikerült kijutnom, viszont amikor elkezdtem a szólómat, akkor vettem észre, hogy eltájtoltam magam a színpadon. Csak egy negyeddel kellett volna elforgatni a dolgot, de már nem tudtam változtatni rajta, a rontás pedig rettenetesen belém égett. Azt az örömet, hogy a színpadon milyen jó lenni, és előadóként mekkora szabadságom van, a Goliban éltem át először.

A Cseréptörés 2. előadása

A Budapest Tánciskolában már az első pillanatban mélyvízbe dobják a diákokat, nemcsak táncosként, de alkotóként is rendszeresen helyt kell állniuk. Ez hogy érintett titeket?

BT: Számomra ez egy ilyen is-is élmény volt. Nekem a nyilvánosság eleve nehéz terep, még a mai napig is küzdelmes színpadra lépnem.

A Cseréptörés 1. előadása

Komolyan?

BT: Igen, csak lehet, hogy nem látszik. A *Cseréptörés 1*-nek, amit még a MU Színházban láttam, volt egy folytatása, a *Cseréptörés 2*, rögtön az első tanév közepén. Elkezdtük a sulit, és Iván egyből ránk zúdította ezt az egészet, mi pedig nyilván abból dolgoztunk, ami bennünk volt. Magát a munkafolyamatot és az előadás sokszínűségét rendkívül élveztem, de hát szó szerint lógott a gatyá a hátsó fertályomon, mert megfelelni ennek az egésznek, pláne egyetlen fiúként, szinte a lehetetlenséggel volt egyenlő.

A Cseréptörés 2. előadása

DV: Nekem az mindenképpen pozitív volt, hogy figyelnek ránk és bármit csinálsz, az megnézésre, kiértékelésre kerül. Elsőként mindenkinek kellett készítenie egy szólót, s bár elég szégyenlős voltam, sokaknak nagyon tetszett, amit csináltam, még a Trafóban is felléptem vele, amin én lepődtem meg a legjobban. Az iskolai évek alatt aztán úgy alakult, hogy többnyire mások darabjaiban szerepeltem, nem igazán volt igényem saját darabokat kreálni, és hát nem is bíztam kellően magamban ahhoz, hogy vezető szerepet vállaljak. Nem esett jól ez a felállás, inkább zavart, mintsem inspirált akkoriban, viszont kísérletezni, kötöttségek nélkül dolgozni mindig is kedvemre való volt.

A Cseréptörés 2. előadása

A BUTI elvégzése után, mint oly sokan a végzős diákok közül, ti is szerencsét próbáltatok külföldön. Milyen tervekkel vágtatok neki az útnak?

BT: Én igazából el sem végeztem az iskolát, mert belecsöppentem egy más dologba. A BUTI akkori formájában még nagyon képlékeny volt, de Iván mindig is szorgalmazta, hogy vegyünk részt külföldi kurzusokon, hogy lépjünk ki a nemzetközi táncszíntérre, úgy, ahogy ő is tette a nyolcvanas években, amikor a Trabantjával Berlinbe, Párizsba is eljutott.

Harmadikos koromban, a bécsi nyári tánckurzuson aztán a rendezvény művészeti vezetője, Ismael Ivo kiválasztott, hogy legyek tagja frissen alakuló társulatának. Azonnal felhívtam Ivánt, hogy mitévő legyek, aki – és ezt félig viccesen, félig komolyan a mai napig a fejemhez vágja, hogy hiba volt – kis gondolkodás után elengedett. Ivoval egy évet dolgoztam Stuttgartban, ott volt a bázis, de aztán megkapta Weimarban a koreográfusi posztot és tovább állt, a társulat meg szétszéledt. Ivo után az olasz Marco Santi együtteséhez kerültem, aki a Stuttgarti Balett táncosa volt és egy pici társulatot szervezett maga köré. Két évig voltam nála, de mivel a kapcsolatom ez idő alatt is szoros maradt az iskolával, a BUTI-ba visszatérve rezidens lettem, majd idővel óraadóként belefolytam a tanításba is.

A Cseréptörés 2. előadása

DV: Én a Goli elvégzése után ott maradtam egy ötödik, úgynevezett szabad évre is, mert még nem nagyon tudtam eldönteni, hogy merre menjek. Kicsit jártam külföldre, részt vettem egy-két válogatáson, az egyiken Forsythe odajött, hogy bármikor mehetek hozzá tréningezni, ha arra járok, ami nagyon jólesett, tengtem-lengtem, utazgattam – aztán valahogy a London Contemporary Dance Schoolra esett a választásom. Időt akartam nyerni, mert tizennyolc évesen még fogalmam sem volt, ki vagyok, és mit szeretnék csinálni. Londonban belecsöppentem egy oly intézménybe, ahol újra elsős voltam, nagyon vegyes képzettségű diákok közé, ahol kezdő és önállótlan táncosként voltam kezelve, amikor a BUTI-ban már hozzászoktam ahhoz, hogy viszem, tolom, csinálom a saját dolgomat, mert ez a feladatom. Erre még rájött az az angol stíl, hogy minden pozitív és minden happy. Azt éreztem,

képtelen vagyok még két évet ebben a suliban eltölteni, előadóilag is szerettem volna fejlődni, nemcsak a tánctechnikámat fejleszteni. Hazajöttem. Senki nem tudott rólam semmit, kezdő táncos voltam, és akkor Réti Anna szólt, hogy Pataky Klári keres még egy lányt a készülő darabjába – ez volt a *Nagyon jól vagyok, Iszi ne keres!* –, ami a lehető legjobbkor jött.

A Cseréptörés 2. előadása

Megnéztem, táncosként Pataky Klári darabjaiban szerepeltél a legtöbbet. Az ő koreográfiai világa egészen más, mint amilyen munkákban te most szerepet vállalsz. Miért volt számodra kihívás ezekben a darabokban táncolni?

DV: Klárinak nagyon hálás vagyok, hogy pályakezdőként, ismeretlenül felkarolt, mert még az sem volt, hogy kinézett volna magának, hiszen csak egy ajánlás alapján döntött. Amiért rendkívül szerettem vele dolgozni, az a tánc technikai része. Erről ugyanis pontosan tudtam, hogy még csiszolnom kell, és azt hiszem, nála rengeteget tudtam fejlődni. A táncról való gondolkodásmódunk, az totál más. De itt kezdtem el előadóként nyiladozni, mert a koreográfiai technikailag és fizikailag is erős kihívást jelentettek.

A Cseréptörés 2. előadása

Rajta kívül kit említenél még, aki meghatározó volt ebben a kezdeti időszakban?

DV: Gál Esztert. Nem is feltétlenül a kész művek miatt, bár azok is közel álltak hozzám, hisz ő előadásszintre emelte ezekben a munkákban a kontakt improvizációt, hanem mint pedagógus, akinek egyszerűen imádtam az óráit. Eszter nagyon érti, amit tanít, és azt is, hogyan kell tanítani, a foglalkozásai mindig tele voltak felfedezésekkel, rácsodálkozásokkal, hogy mi minden tud a táncból megszületni.

A Cseréptörés 2. előadása

Tamás, a te pályád annyiban mindenképpen eltért Vicáétól, hogy nálad két társulat, az Off és az Artus stabilan meghatározott szinte évtizedeket. Melyik miért volt fontos számodra?

BT: Az Off azért, mert a táncosi öntudat megtalálásában játszott kiemelkedő szerepet. Ahogy Vica is említette, az önálló kreatív munka az elejétől kezdve nagyon meg volt támogatva a BUTI-ban, hogy ne csak pusztán táncosként, hanem alkotó-előadóként gondoljunk magunkra. Ez Adriennél (Hód Adrienn, a későbbi Off Társulat vezetője – *a szerk.*) már nagyon korán megmutatkozott. Volt egy szuper duettünk Adrival, Bach-zenére, amit Szabó Gyuri is kiszúrt magának, így már rögtön az elején kívülről is meg lett támogatva a dolog. Fiatalok voltunk, együtt akartunk nyomulni, bár bizonyos értelemben iskolások maradtunk még, hiszen a BUTI volt az otthonunk, a bázisunk – Iván hagyta, hogy ott dolgozzunk –, miközben persze már nagyon is felnőttnek és függetlennek gondoltuk magunkat. Onnantól kezdve azonban, hogy az iskola kiment alólunk, döntenünk kellett – és az együtt maradás mellett döntöttünk. Nem érdekelt minket a pénz, mert annyi biztos családi háttérünk azért volt, hogy megengedhessük magunknak, hogy azt csináljunk, amit akarunk. Elterveztük, hogy híres társulat leszünk, idemegyünk meg odamegyünk, ami egy szinten meg is történt, hiszen az Off a lehetőségekhez képest azért elég szépen kifutotta magát.

Az Artushoz való kötődésem Goda Gábor személyén alapszik, aki annak idején még tanított is bennünket a Goliban. Nekem nagyon meghatározóak voltak az ő foglalkozásai, másrésről meg láttam a rendezéseit, a *Gyöngykánont* például, az egyik kedvencemet, így már akkor azt éreztem, hogy mindenképpen benne szeretnék majd lenni valamikor a munkáiban. Gábor kontakt improvizációt tanított nekünk, sokat táncoltunk együtt az óráin, megismertük egymást emberileg és fizikailag is, de nagy hatással volt rám az intellektusa is. Először csak segédkeztem az Artusnál, talán a *Noé-trilógia* valamelyik részénél, aztán egyre inkább bevonódtam a közös munkába és társulati tag lettem.

A Cseréptörés 2. előadása

Mennyire igényelted előadóként, hogy az alkotófolyamatból is kivedd a részed?

BT: Ez szinte elvárás volt Adrinál és Gábornál is. Adrinál persze kicsit másképp, mert azok táncos darabok voltak, ahol természetes, hogy beleszövődik a darabba, ahogy a testünkből, mozgásunkból építkezünk. Gábor színháza másról szól, ott nincs meg ez a szerves kapcsolat a testen keresztül, viszont megvalósul másképp, a közös beszélgetéseken, az együtt gondolkodáson, a forrásanyaggal való foglalkozáson és a kreatív munkán keresztül, amikor a megadott témát vizualizáljuk, és elkezdjük képekké, jelenetekké formálni.

A Cseréptörés 2. előadása

Vica, téged sem elsősorban az önálló munkáidról ismernek, hanem olyan projektekről, amelyeket egyszerre több alkotó jegyez, gondolok itt a Bloom!-ra vagy a *Nyúzzatok meg!* stábjára. Miért alakult ez így? Nem kerested az egyéni lehetőségeket?
DV: Miután elvégeztem a sulit, csináltam egy darabot (*Blue Nude – a szerk.*) Vass Imrével és Torda Katával az Artus Stúdió galériájában – ez volt egyébként az első NKA-s pályázatom és meglepőmód kaptam is rá pénzt –, ahol mindannyian alkotótársak voltunk, de én voltam a séf. Ám még ekkor is megvolt bennem a bizonytalanság főnökként, végig stresszelt ez a helyzet, nem tudtam kényelmesen belehelyezkedni.

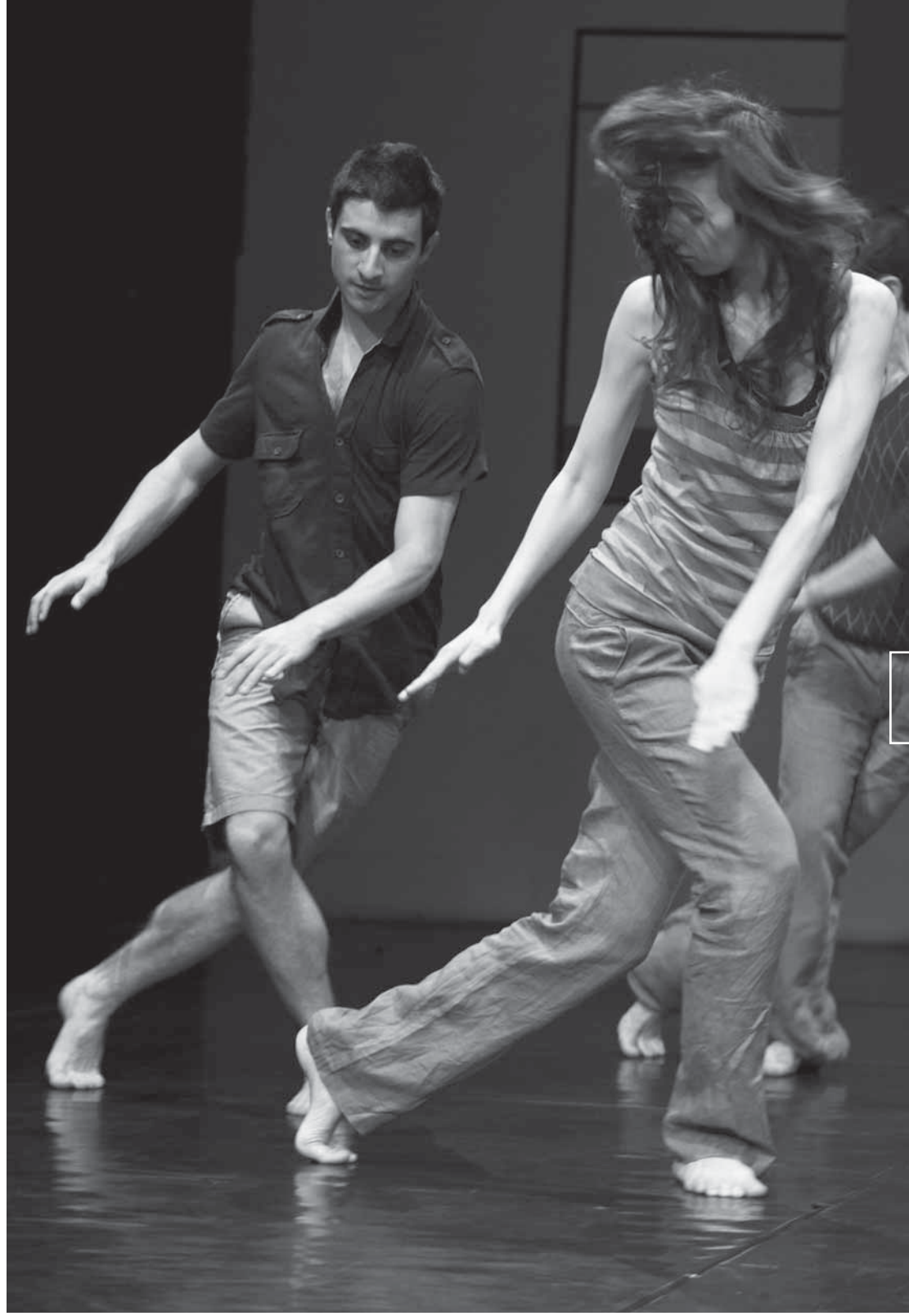
A Cseréptörés 2. előadása

Organizálni, csapatot verbuválni viszont kifejezetten testhez áll, ezt le sem tagadhatod, hiszen mindkét alkotói tömörülés létrejöttében elévülhetetlen érdemed volt.

DV: A Bloom!-nál a nemzetközi szál onnan jött, hogy Igor és Moreno (Igor Urzelai és Moreno Solinas – *a szerk.*) Londonban az osztálytársaim voltak,



Company ST - Gal Eszter Együttese: *TREK*
Bakó Tamás, Gal Eszter



Bloom: *City*
Dányi Viktória, Moreno Solinas

és ott nagyon egymásra találtunk. Hülyéskedtünk is a fiúkkal, hogy jó lenne majd együtt dolgozni valamikor, aztán miután elvégezték a sulit és a Műhely Alapítványnál sikerült megcsípnünk egy pályázati lehetőséget, Molnár Csabival és Sebestyén Timivel kiegészülve tető alá került a projekt. De a Bloom!-nál is az volt bennem, hogy oké, hogy én hoztam össze a csapatot, rettentően ódzkodtam attól, hogy a vezetője legyek. Aztán arra a konszenzusra jutottunk, hogy én leszek a vészjelző, ha valami nagyon nagy gáz van, egyébként meg mindenben közösen döntünk. Demokratikusan.

És ez működött?

DV: Részben igen, de aztán tök másképp alakultak dolgok. Az elején, a szervezés terén még én voltam az aktív, a kreáció végére viszont kiderült, hogy babát várok, ilyen értelemben tehát kicsit változott a felállás. Már a *City* is eléggé töredezett kreáció volt, hiszen egyszerre maximum két hetet voltunk együtt, aztán mindenki szétszóródott, és ment a dolgára. De igazából a *Közel a végnél* jöttünk rá, hogy ez a csapat így, hosszú távon nem tartható össze. Anno a bébi kapcsán még poénkodtunk is, hogy abban biztos tehetségem van, hogy összehozzak és megszüljek valamit, mert valóban, a *Nyúzzatok meg!*-projekt is tőlem indult. Közeledett egy pályázati határidő, és megkérdeztem Molnár Csabit meg a *Közel a végben* már velünk dolgozó Vadas Zsófia Tamarát, hogy nincs-e kedvük közösen csinálni valamit – és volt. Jók ezek a közös projektek, de azért mindenkiben ott van az, hogy szeretnénk megőrizni a függetlenségünket. A *City* óta pedig egész egyszerűen ódzkodunk attól, hogy társulati formában működjünk. Ráadásul most már én is egyre kíváncsibb vagyok magamra, mit tudnék egyedül, önállóan, a saját elképzeléseimből megvalósítani.

Tamás, ha táncosként magam elé képzelek, azonnal a kontakttánc jut rólad az eszembe. Ez valahogy nagyon megtalált téged, szinte a részeddé vált. Mikor kezdtél el kontakt improvizációt tanítani?

BT: Említem már, hogy Goda tanított minket a BUTI-ban kontakt improvizációra, őt Gál Eszter követte, majd miután ő is elment, kontakttánár nélkül maradt az iskola. Nem az én ötletem volt, hanem a diákoké, ők ajánlottak Ivánnak, aztán tettünk egy próbát, és igent mondott. Úgy tűnik, beváltam, mert hat éve már, hogy a kortárstánc-technika mellett kontakt improvizációt is tanítok a suliban.

Mi a jó a kontaktban? Miért jó táncolni? Mi teszi számodra különlegessé?

BT: Több dolog is. Az egyik talán az, hogy a kontakt a posztmodern táncok, technikák mellett egy komoly evolúciós lépcsőfok, egy negyvenéves történet, mégis a mai napig nagy hatással van az egész kortárs tánc kultúrára. Ez a dolog tánc történeti aspektusa. Aztán a másik, a kontakt gyakorlati része, hogy én mint táncos, hogyan élem meg ezt a technikát, mit érzek, miközben táncolok. Nagyon erős az önélmény. Folyamatos fizikai kontaktusban vagyunk mással, de tulajdonképpen önmagunkkal is, mert a másik testén keresztül önmagunkat is folyamatosan érzékeljük. Az egész egy nagyon szabad cselekvéssorozatban fogan meg úgy, hogy nem pusztán az érzékeinken keresztül kommunikálódik és csapódik le, hanem markáns fizikális élmény is társul hozzá. Egy furcsa, hibrid állapot a kontakt, mert akkor még ott van a nagyon földies minősége is a dolgoknak, továbbá az improvizáció beláthatatlansága, hogy tudom, mit csinálok, de nem tudom, hogy mi fog történni a következő pillanatban.

Ami még érdekes, hogy sokan abból a körből, akik együtt dolgoztunk vagy dolgozunk, most sokszor az együtt tanítást, a co-teachinget mint új, kreatív formát választjuk, ami egyébként mindenhol kezd egyre inkább bevett gyakorlattá válni. Már nemcsak a színpadon próbálunk közösen, vagy a művészi munkákban, projektekben vagyunk együtt, hanem a tanításban is az együtt tanítást választjuk. Az egyik ilyen kezdeményezés a Lipka Péterrel közösen vezetett Nyitott tér, a másik a Tánczóna, ez a két műhely van jelenleg, ahol ezekkel az új tanítási módszerekkel kísérletezünk.

Pedagógusként hogyan látod, mennyiben más ez a generáció, mint a tiétek volt?

BT: Azt érzem, hogy függetlenebbek, mint mi voltunk, miközben nagyjából ugyanazt az utat, vagy nagyon hasonló utakat kell bejárniuk táncosként. A mi munkáink az első tíz-tizenöt évben nemcsak arról szóltak, hogy mi mit szeretnénk, hanem arról is, hogy azt a mínusz negyven-ötven évet, és az abból adódó hiányt, ami a lemaradásunk volt, bepótoljuk. A mi generációnknak még a szakmai hiánypótlás is osztályrészül jutott.

A maiaknak nyilván megvan a saját feladatuk, éppen ezért nagyon más dolgok születnek, és ha körbenéznek, másoktól is tanulnak, mint anno mi tanultunk. Ha a táncos testeket nézem, azok is változnak korszakról korszakra. Ami a mai generáció testét belülről mozgatja, az óhatatlanul más mozgásokat vált ki, mint korábban, így a táncformák is folyamatosan változóban vannak.

A svéd táncesztétának, Mårten Spångbergnek van erre egy szellemes megközelítése. Spångberg szerint a modern tánc időszaka a hús és az izom tánca volt, a posztmoderné a csontoké, a posztmodern utáni korszak pedig a diskurzus tánca, ahol gyakran már a testtől is eltávolodik a színpadi gyakorlat. Ehhez képest persze azért mindenféle keveredések és visszaáramlások is folyamatosan zajlanak, de hogy a korszakoknak testei vannak, az elég izgalmas megállapításnak tűnik.



Hézső István BOTKA LOLA, A NAGY ISMERETLEN

Napjainkban gyakran halljuk, főleg politikusaink szájából, hogy minden magyar számít... A közelmúlt alakjai is? Azok is, akikre már csak néhányan emlékeznek itthon, vagy jóformán senki? Botka Lola ebbe az utóbbi körbe tartozik: hazánkban nem sokat táncolt, sorsa Chilébe sodorta, s ott öregbítette a magyar táncművészet hírnevét.

Botka Budapesten született 1910-ben, tánctanulmányait az akkor divatos *ausdruckstanz* egyik budapesti iskolájában kezdte, Szentpál Olga növendékeként. Az 1920-as évekre a mozdulatművészet gyorsan követőkre talált Magyarországon: a Németországból indult mozgalmat modern, kifejező és ízig-vérig „centrál-európai” táncnak is nevezték. A Szentpál Táncsoport a több mint 30 (!) hazai *ausdruckstanz*-iskola és műhely közül talán a legjobb volt. Ahhoz, hogy pontosan megértsük, honnan indult el és hova érkezett Botka Lola, nélkülözhetetlen, hogy felvázoljuk a korszak táncművészeti és társadalmi hátterét.

Az 1900-as évek elejére a régi klasszikus balett kifáradt, kiüresedett, legalabbis Németországban. A XX. század elején több úttörő táncművész is felbukkant (az egyik legjelentősebb közülük Isadora Duncan) akik valóságos forradalmat hirdettek eredeti művészetükkel. Duncan volt az első, aki érdemi filozófiai háttérrel harcot indított a klasszikus balett ellen. A *másfajta*val kísérletezés, a német táncművészetben óriási szerepet játszó magyar Lábán Rudolf tanai fokozatosan elterjedtek és mind számosabb követőre találtak. Ő már nem elégedett meg a szokványos művészi táncot oktató iskolák tananyagával. Ha valaki tehetségesnek bizonyult, mint ahogy a fiatal Botka Lola is, ebben a közegben új perspektívát talált. 1930 fontos évszám Botka életében: ekkor, a harmadik német tánckongresszuson látta meg őt Lábán és hűséges követője, tanítványa, a német Kurt Jooss, aki akkorra már önállósította magát (1923-ban jelentkezett első koreográfiájával, a *Cyclops* című szökövel, melyet Bartók zenéjére készített), s számos társulatot és iskolát is alapított. Itt kell megemlítenünk a híres Jooss-Leeder iskolát és annak táncmetódusát, mely többé-kevésbé követte a Lábán által kikísérletezett mozdulatművészeti irányt, s Hamburgtól Berlinig és Essentől a környező országokig is elterjedt. Ismerték Bécsben, Prágában és Budapesten – különösen utóbbi helyen volt nagyon felkapott. Lábán Svájcban az első világháború előtt és alatt tanította a szabad táncot. A legendás Monte Veritán (az „Igazság hegye”) nem csak ezt, hanem az úgynevezett „natúr életfilozófiát” is hirdette. A szabad tánc itt leginkább a szabadban találta meg a megfelelő hátterét, már amikor az időjárás is megengedte. A tánchoz élő zene szólt (legtöbbször csak egy kézidob). E kolónia az első világháború utolsó éveiben is a béke szigete tudott maradni. Muszáj megemlítenünk Lábán talán leghíresebb tanítványát, Mary Wigmant, aki a Dalcroze-iskola ritmuskésztséget fejlesztő és javító diplomájával érkezett a Monte Veritára, ahol bohém, majdhogynem őshippi életfelfogásban élt a Lábán-közösség – amit a konzervatív svájci polgárok egyre sandább tekintettel néztek: vegetariánusok voltak, nudisták, akik igyekeztek minél többet a szabad ég alatt gyakorolni... Azok számára, akik hagyományos polgári közegekből érkeztek ide, mindez igen szokatlannak bizonyulhatott, s akkor még nem is említettük a szabad szerelmet hirdető s intenzíven gyakorló Lábánt, akinek magyar virtusát számos növendéke veszélyesen vonzónak találta. Mindezzel csak azért foglalkozunk itt részletesen, mert ezzel is megvilágíthatjuk mester és növendékei szövevényes viszonyrendszerét és a fellépő feszültségek okait. Lábán növendékei közül választott magának élettársakat, s mindez okozhatta például ő és Wigman erőteljes távolodását – az esztétikai kifogások mellett...

A modern táncot Közép-Európában többnyire a Lábán szárnyai alól kibújt táncosnők tanították, szinte kizárólag nőknek, pedig magánál a mesternél a férfitáncosok dominanciája volt jellemző: gondoljunk csak mozgáskórusaira, melyekhez, ha kellett, ötven, de akár ötszáz férfit is alkalmazni tudott. Ezek túlnyomó része laikus volt – ahogy az amatőröket akkoriban Németországban hívták. Lábán iskoláiban mindenesetre nagyszámú fiatalember találta meg az általa keresett tánc-diszciplinákat. Köztük volt a német Jooss is, akiből a huszadik század egyik legfontosabb, és igen sikeres koreográfusa vált, aki itt folytatott tanulmányai alatt találkozott barátjával, partnerével, Siguurd





Botka Lola 1934 nyarán, Stockholmban

Leederrel, akivel aztán saját iskolát és társulatot alapítottak.

Az első német tánckongresszust 1927-ben, Magdeburgban tartották – nem mellékesen Lábán ötletére –, akkor még csupán háromszáz résztvevővel, akik közt táncosok, pedagógusok, kritikusok egyaránt felvonultak. Az eseménynek volt egy komoly szépséghibája: azon az akkorra már igen ismert Mary Wigman nem vett részt, mert addigra a viszony közte és egykori mestere között olyannyira elmérgesedett, hogy Wigman inkább kihagyta e fontos találkozót. A német táncsajtóban addigra pedig már terjedőben volt az a „nem igazolt” hír is, hogy Lábán bizonyos populista eszmék híve lett – mozgáskórusai e gyanúnak táptalajul is szolgáltak. Wigman ekkorra kialakult világképe szerint elitistának bizonyult.

A második, 1928-ban, Essenben – immár ezer résztvevővel – megrendezett kongresszus főszereplőjének már Kurt Jooss számított, aki sikerrel tudta rábeszélni Wigmant, hogy társulatával jöjjön el oda. A német *ausdruckstanz* nagyszónya – joggal – az érdeklődés középpontjába került, pedig fellépett a programban Lábán társulata, a Deutsche Tanzbühne is. E találkózón nem csak táncelőadásokat lehetett látni, hanem – sokszor nagy vitákat kavará – elméleti programok is várták az érdeklődőket. Jooss igen izgalmas előadást tartott (*Táncszínház, vagy színházi tánc?*), mely alaposan megosztotta hallgatóságát. E kongresszus kivételes jelentőségű momentumja volt Lábán bemutatója, melynek során megismertette a széles nyilvánossággal hosszú évek alatt kikísérletezett módszerét, a táncjelírást (kinetográfia).

A következő (immár ezernégy száz meghívottal megnyíló) kongresszusra 1930-ban, Münchenben került sor, melyen az 1926-ban alapított Szentpál Táncsoport is bemutatkozott: a társulat táncosai közt ott volt Botka Lola is. Az esemény fényét emelte, hogy fővédnökségét a német írófejedelem, Thomas Mann vállalta el. Külön kiemelendő, hogy e kongresszuson már nem csupán német, de több, környező országból érkezett vendégek is részt vettek, így osztrákok, csehek, lengyelek. A hatalmas rendezvény szervezetség tekintetében már messze alatta maradt a korábbiaknak: káosz és szervezetlenség jellemezte. Az is előfordult, hogy két társulatot ugyanarra a helyszínre és időpontra diszponáltak. Voltak társulatok – mint a magyar vendégek is – akik csak az utolsó percben lehettek biztosak benne, hogy felléphetnek a programban. Szentpálékat – akárcsak a többi külföldi fellépőt – a Gärtnerplatzi színházba programozták be, ahol két darabbal, a Bartók-zenére készült *Isten bárányával* és az *Útkereszteződés*szel léptek fel. A Der Tanz recenziése azonban csak a második táncműről írt, dicsérve a társulat technikai tudását, de ugyanakkor azt is hangsúlyozta, hogy annak tagjai mennyire eltérő iskolán nevelkedtek, még a mozdulatművészeti stíluson belül is. Itt, ezen a fesztiválon fedezte fel Lábán és Jooss a feltűnően szép és kitűnő technikájú Botka Lolát. Még egy magyar táncosnő karrierje kezdődött el ekkor Münchenben; Bauer Lilláé, akinek rövid táncos pályafutása összefonódott a Jooss-együttessel. Bauer Lilla ugyanis később abbahagyta a táncot, miután férjhez ment Buday György grafikusművészhez, akivel Londonban telepedtek le. Lábán és Jooss megegyeztek abban, hogy talán szerződöttni kellene mindkettőjüket.

A tánckongresszus befejezése után jó egy évvel jelentkezett Botka Lola Jooss esseni társulatánál: itt kiderült, hogy a káoszban valahogy megfeledkeztek róla. E nem éppen elhanyagolható epizód lett a táncosnő pályája új szakaszának döcögős kezdete. Jooss végül igent mondott, de csak úgy tudta szerződöttni őt, hogy az új tag fizetését egy táncosnő fizetésének átcsoportosított feléből gazdálkodták ki – legalábbis az első időkben. E lépés meglehetősen feszültséget okozott az együttesben: Ulla Söderman pedig nyilván nem örült annak, hogy gázsija feléről le kellett mondania. Botkát táncari feladatokra szerződöttették – érdekes, hogy egy ilyen abszolút demokratikus struktúrájú társulatban is voltak szólótáncosok és kartáncosok. Botka vélhetően így is örült a nem várt szerződésnek: még ha akkor nem is sejtette, milyen hihetetlen kalandra vállalkozik e könnyelmű döntéssel.

Párizs, 1932 nyara. A Nemzetközi Táncarchívum nevet viselő szervezet, melyet a dúsgazdag svéd arisztokrata, Rolf de Maré alapított – létrehozva egy folyóiratot és tekintélyes szakkönyvtárat – a Théâtre de Champs Élysées-ben nemzetközi koreográfiai versenyt rendezett, melyre a Jooss-társulat is meghívást kapott. Botka ekkorra már a társulat elfogadott és megbecsült tagja volt. Az esseni együttes itt mutatta be a *Zöld asztal* című előadását, műfaját tekintve „haláltáncot”. A háborúellenes, erősen politikus, a pantomim eszközeivel élő darab, a fiatal Jooss zseniális koreográfiája elnyerte a verseny első díját. A közönség felállva, tombolva tapsolt és zengett a kórus: *aux Lausanne, aux Lausanne!* (Lausanne-ba, Lausanne-ba!): a svájci városban ekkor épp egy nagy várakozás övezte, nemzetközi lefegyverkezési konferencia zajlott. A nyolc képből álló remekmű talán legtöbbet elemzett, vitatott jelenete az első, egyben utolsó, az *Urak feketében*, melyben elegáns férfiakat (diplomátákat?) látunk a címadó asztal körül. A karikírozó maszkot viselő karakterek hevesen gesztikulálva vitatkoznak, vádaskodnak, míg egyszerre egyikük pisztolyt fog társa fejéhez. Mindeközben Fritz Cohen hangulatos, könnyelmű, tangó-ritmusú zenéje szól. A frakkos urakat gyakran játszották a társulat táncosnői, így Botka Lola is. A darab központi alakja a kezében kaszárt tartó Halál, melyet maga Jooss táncolt felejthetetlenül (kicsit a lübecki evangélikus templomban ábrázolt haláltánc-jelenetből merítve ihletet). A darab végére a kaszás az összes alakot elviszi, kivéve a háborúból profitálót, akit életben hagy.

A tizennégy tagú zsűri nehezen hozott döntést, de a legmagasabb pontszámmal Jooss nyerte meg a koreográfiai versenyt. A grémiumban ott ült a Grand Mademoiselle, Carlotta Zambelli, a párizsi operaballett élő múltja, aki kénytelen volt beleegyezni a testületi döntésbe. Zsűritag volt maga Lábán, aztán Gabriel Astruc, a híres impresszárió, aki először hozta nyugatra a Gyagilev-ballettet. A világhírű francia festő, Fernand Léger is a grémium tagja volt, akiből a díj átadása után kitört az „igaz francia”: keserű újságcikkben sajnálkozott, hogy miért pont egy német együttest érdemesítettek az elismerésre, s nem találtak egy francia társulatot!

A szakkritika, a különböző érdekcsoportok magyarul próbálták a zsűri döntését: a modern táncot képviselő esseni csoport diadalával a modern tánc győzött, Joossék pedig egy csapásra a figyelem középpontjába kerültek. Botka, mint az események részese, tudósítást küldött az eseményről haza,

KÉT VILÁGJÁRÓ MAGYAR LÁNY

A világhírű Jooss ballettel két magyar táncosnő járja évek óta a világot: *Bottka Lola* és *Bauer Lilla*.

Bottka Lolát az eszeni tánckongresszuson látta táncolni Jooss és rögtön leszerződtette. Bauer Lilla pedig pesti tanulmányai után Jooss angliai iskolájában tanult táncolni, így lett a ballet tagja.

Pesti vendég szereplésük alatt beszélünk a világotjárt táncosnőkkel. Ragyognak az örömtől, hogy itthon vannak.

— A világ minden táját bejártuk, — mesélik — sok szépet láttunk.



Bauer Lilla, a Jooss-ballet egyik magyar sztárja
(Angelo foto)



... itthon, a szülei vel

(Pálházy foto)

Most például Californiában voltunk egy hónapi szabadságon, újév napján a tengerben fürödtünk. Hollywoodban Marlene Dietrich világa mellett laktunk. Persze nagy örömmel fogadtak bennünket a hollywoodi magyarok.

Privátéletre bizony nincs időnk. Nagyon sokat dolgozunk, utazunk, néha egy-egy városból csak a pályaudvart, a szállodát és a színházat látjuk. Előadás után vacsorázunk, kimaradásról szó sem lehet, sokat kell aludni, hogy jó kondícióban



Bottka Lola, a Jooss másik magyar sztárja
(Angelo foto)

— A Jooss-balletben majdnem minden nemzet képviselve van és ez az internacionális társaság a legnagyobb barátságban és testvériszeretben él együtt. Szeretjük a vándoréletet, de a legnagyobb öröm mégis az, amikor a Keleti-pályaudvarra fut be a vonatunk és itthon a »mama főztje« vár ránk. A sok kedvenc ételtől egy kicsit mindig meghízunk Pesten.

— És mi van a szerelemmel? Hiszen olyan rövid ideig vannak egy-egy városban...

Messzenézõ szemmel felelnek:

— És mégis... nem sokára férjhez megyünk...

Faragó Baba

legyünk. A nap legnagyobb részét a próbák és a táncórák töltik ki.

— Az év legszebb két hónapja az, amikor a Jooss-ballet finanszírozójának, *Elmenhirst* földbirtokosnak »Művésztelepén« tanulunk. A művésztelep, Dartington Hall, a tenger partján fekszik. Csupa táncos, színész, festő és író él itt. A Jooss-balletnek külön háza van ezen a paradicsomi szépségű telepen. Itt tanuljuk be az új műsort, amellyel aztán tovább táncolunk a világban.



... itthon, az édesanyjával

(Pálházy foto)

A ZÖLD ASZTAL

Ballet 8 képben.

Irta : *Kurt Jooss* Zenéjét szerzette : *F.A. Cohen*
Jelmezeket tervezte : *H. Heckroth*
Álarcokat készítette : *Willy Soukop.*

I.kép	Urak feketében	V. kép	Árulás
II. „	Bucsu	VI. „	Lebuj
III. „	Csata	VII. „	Holtak menete
IV. „	Menekültek	VIII. „	Urak feketében

<i>Halál</i>	Rudolf Pescht
<i>Zászlótartó</i>	Ernst Uthoff
<i>Öreg katona</i>	Angelo Rovida
<i>Asszony</i>	Elsa Kahl
<i>Öregasszony</i>	Botka Lola
<i>Fiatal katona</i>	Hans Züllig
<i>Fiatal lány</i>	Bauer Lilla
<i>Hadi szállító</i>	Otto Struller

Urak feketében, katonák és asszonyok Atty van den Berg, Elsa Kahl, Paquerette Pathé, Louise Solberg, Erika Hanka, Herta Thiele, Ulla Söderbaum, Kossa Gábor, Edward Harrington, Angelo Rovida, Otto Struller, Ernst Uthoff, Hans Züllig, Evert Compaen, Rolf A. Schulte.

A háború eseményeinek koreografikus megelevenítése. A középkori „Haláltáncok” szellemében hozza színpadra a háború pusztító hatalmait.



A legendás előadás jeleneképe és szereposztása a Jooss-társulat 1937-es, budapesti vendégjátékának műsorfüzetében. A szereplők közt a három magyar: Botka Lola mellett Bauer Lilla és Kossa Gábor neve

a Pesti Napló számára. A lap 1932. július 26-i számában megjelent írásából idézünk: „A párizsi táncolimpiáson kifütyülték a németeket (nem a Jooss-társulatot, hanem egy másik együttest – *a szerk.*), mert Wagner-zenére táncoltak”. Ez a mondat önmagában jól jellemzi a hangulatot. A társulatot valósággal megrohanták az impresszáriók: Joossnak lett saját ügynöke Párizsban és New Yorkban – egész Nyugat-Európában turnézta, különösen Skandináviában és Hollandiában voltak népszerűek (itt ajánlom figyelmükbe a Botka Loláról Stockholmban készült, a tanulmányt illusztráló képeket). 1933-ban Hitler hatalomra került Németországban, ezzel megkezdődött a politikai és faji üldözés, mely a Jooss-együttest is súlyosan érintette. Senki ne gondolja, hogy a náciknak nem voltak meg a maguk szakértői, akik a színház és tánc terepét ismerték, s szolgai módon kicsikarták az újabb és újabb rendelkezések végrehajtását. A társulatnak öt zsidó származású tagja volt, közülük Fritz Cohen zeneszerző lett az első számú céltábla. Joossék 1932 és 1933 ősze közt rengeteget turnézta Európában, majd egy bérelt buszon Hollandiába menekültek (a társulat vezetője szabadkőműves kapcsolataitól értesült róla, hogy ő is rákerült a Gestapo listájára), s Maastrichtben táboroztak le. Egy ideig úgy tűnt, hogy többet nem kell aggódniuk, és újra normális módon működhetnek: kapnak próbatermet, nyithatnak iskolát – azonban az idő előrehaladtával egyértelművé vált, hogy ezek csak üres ígéretek. Angliai turnéjuk során vett sorsuk szerencsés fordulatot. . .

A dúsgazdag arisztokrata Elmhurst-házaspár művészkolóniát tartott fent festők, írók és zenészek számára: ők hívták meg Joossékát, hogy telepedjenek le Dartington Hallban. Elmhursték beváltották azt az ígéretet, amivel a társulatot Hollandiában hitegették: lett próbatermük és iskolájukban immár zavartalanul taníthatták a Jooss-Leeder táncmetodikát, melyet az idők folyamán százhusz növendék sajátított el. A tananyagban már korábbtól szerepelt a klasszikus balett is: ez pedig a korábbi német tánckongresszuson szinte kiátkozást váltott ki, s különösen Wigmant dühítette – róla azonban el kell mondanunk, hogy 1929-ben, Lábán 50 éves jubileumán már megenyhülten ismerte el hajdani mentorának, mesterének érdemeit. A két tábor, mester és tanítvány növendékei azonban továbbra is ellenségesen tekintettek egymásra.

Joossék Dartington Hallból még szabadabban folytathatták a nemzetközi turné szervezését, így 1934-ben Budapesten is felléptek, a Király Színházban. Második magyar turnéjukra 1937-ben került sor a Royal Színházban. Ekkor a Színházi Élet számolt be a két világhíró magyar lányról – ekkor, Botka mellett már Bauer Lilla is rendes tag, akit Jooss a Dartington Hallból szerződtetett az együttesébe. A valóságban még két magyar tagja volt a társulatnak: Czöbel Liza és Cossa (Kossa) Gábor. Nem szabad elhallgatnunk az 1936-os intermezzót: a Jooss-társulat a nemzetközi sikerek és a számos nemzetközi turné ellenére hónapokra leállt. Így Botka és kollegái kénytelenek voltak más művészi lehetőségek után nézni. Ezért Botka visszament Németországba, Duisburgba, ahol a helyi operában balettmesteri és koreográfusi feladatot vállalt. Itt egy estén játszott három művel bizonyította koreográfusi tehetségét. Stravinsky *Pulcinella* című balettjét zseniálisan állította színpadra, mesterien megoldva a commedia dell’arte karaktereit. Az est második műve Gluck *Don Juan*jának verziója volt (ezt Lábán is elkészítette, s ő maga táncolta a mű címszerépét). Botka e balettben Donna Elvira szerepét játszotta el. Az est záródarabja az *Esti csárdás* volt, Kodály zenéjére.

E ponton magyarázat szükséges, hogyan volt lehetséges, hogy a „szökevény” Jooss társulatának egyik tagja betehette a lábát a náci Németországba. 1936 a berlini olimpia éve volt: Hitlerék kedvező képet igyekeztek mutatni a külföld felé: átmenetileg enyhült a letartóztatási hullám, alább hagyott a nem tetsző elemek, zsidók és politikai másként gondolkodók vegzálása. Mindez természetesen csak az olimpia időszakában volt érvényes, a pokol azt követően újból teljes gőzzel szabadult el. A nácik – legalábbis hatalmuk első éveiben – valósággal körbeudvarolták Stravinskyt, Gluck jól feküdt és Kodállal sem volt különösebb bajuk még. Botka azonban idővel érzékelte, hogy mennyire megromlottak körötte a viszonyok, minduntalan beleszóltak a szerződésekbe, repertoárba, alkalmasint még a tánclépésekbe is. Jobbnak látta hát mielőbb visszatérni Angliába.

A Dartington Hall-beli években rengeteg volt a turné, 1933 és 1940 közt többször vendégszerepeltek az Egyesült Államokban és Kanadában is. Szegény Botkát egyszer a hírhedt és rettegett, New York-i Ellis Islandon – ahová emigránsok milliói érkeztek – még az is megesett, hogy orosz kémnek nézték és visszatartották. Végül a társulat menedzsere „váltotta ki”. 1940-ben hosszú dél-amerikai turnéra ment a társulat, s bemutatkoztak természetesen Chilében is. Olyan sikerük volt, hogy a helyi egyetem felkérte Botkát, Ernst Uthoffot (az együttes egyik alapítóját) és Rudolf Peschtet, hogy tartsanak kurzusokat. Ezek pedig olyan népszerűek lettek, hogy az egyetem vezetése felajánlotta nekik, szervezzenek meg egy táncfakultást. Az ajánlatot elsőre nem tudták elfogadni, de a képzés 1941-ben beindult, s végül a hármak Chilében maradtak.

Az oktatás olyan jól haladt, hogy az egyetem messzemenő támogatásával, 1945-ben megalakult a Chilei Nemzeti Balett, az ország első, hivatalos és állandó balettegyüttese. Bemutatkozásul Delibes *Coppéliáját* választották. A nagy sikerű estet követően azonban nem volt mindenki olyan nagyon segítőkész: a Santiagói Városi Színház például nem engedte be őket, így be kellett érniük egy kimustrált kültekli mozi épületével: ez volt legalábbis az együttes hivatalos játszóhelye. A fiatal együttes repertoárja fokozatosan bővült. 1948-ban, amikor Jooss brit alattvaló lett, meghívták a mestert, aki betanította nekik számos előadását, így *A zöld asztalt*, a *Nagyvárost*, a *Bál a régi Bécsbent*. Jooss örült a meghívásnak, hiszen a társulat a kezdetektől az ő szellemi örökösének vallotta magát. El kell mondanunk, hogy Joossra nehéz idők jártak a háború vége felé, alaposan megbánhatta, hogy Angliában maradt, mert 1944-45 telén internálótáborba zárták, mint ellenséges idegent. Több ezer német menekült sorsa lett ez, pedig legtöbbjük baloldali és zsidó származású volt.

Uthoff egyik legnagyobb sikerét Carl Orff *Carmina Buranájának* színpadra állításával aratta új hazájában, melyben részt vett az egyetem hallgatóiból szervezett zenekar és kórus is. A mű évtizedekig szerepelt aztán a társulat repertoárján. Fontos megemlítenünk a *József legendát* (Richard Strauss

zenéjére), melyben Botka Lola élete egyik legfontosabb alakítását nyújtotta, Putifárné szerepében. *A tékozló fiú*ban csábító szirént táncolt. Botka és Uthoff Chilében összeházasodtak, a táncosnő lett a balettagyüttes egyik balettmestere, a másik Pescht, s a táncosnő új férjével vezette az együttest, mely fokozatosan egyre ismertebb lett a kontinensen. Eljutottak Buenos Airesbe is, ahol a hírneves Teatro Colónban többször is felléptek, s itt Uthoff balettigazgatói ajánlatot kapott. Botka technikai tudását és sokoldalúságát a hazai és nemzetközi kritika egyaránt elismeréssel méltatta, s ő koreográfusként is megmérette magát. 1949-ben színre állította az *Éjféli csárdást*, azaz felújította 1936-os művét. A bemutatónak volt egy további magyar vonatkozása is, hiszen abban fellépett „elveszett emberünk”, Zsedényi Károly, a neves balettművész is. Ő, a Szegedi Nemzeti Színház addigi balettmestere 1948-ban hagyta el Magyarországot. Azt sajnos már nem lehet tudni, hogy Zsedényi éppen útban volt az Egyesült Államokba, vagy kifejezetten Chilébe akart-e bevándorolni? Az előbbi felvetést erősíti, hogy nevét később többször olvashattuk az amerikai Dance Magazine hirdetéseiben, mint egy jónevű tánciskola tanáráét. . .

Felmerül a kérdés: mennyire maradt magyar Botka Lola? Vajon miért nem jött később haza? A válasz erre: a férj, a társulat és a gyerekek. Házasságukból két fiú született: András és Michael – az utóbbi ugyancsak a balett-táncosi hivatást választotta, s az 1970-es években a New York-i Joffrey Ballet táncosa volt. Botka nyilván tudhatta, hogy a lerombolt, megosztott Európában milyen nehézségekkel kellett volna szembenéznie. Volt nyilván még, akivel levelezett, s feltehetően Zsedényi is felvilágosította a hazai eseményekről, így például a hazai mozdulatművészeti iskolák bezárásáról.

1964-ben a Chilei Nemzeti Balett nagyjelentőségű turnén vett részt New Yorkban, ahol nagy szakmai és közönségsikert arattak: a Dance Magazine igen pozitív kritikát jelentetett meg az együttesről. Tudjuk, hogy Botka mennyire segítőkész volt, messzemenőleg támogatva a nemzetközi hírnévnek örvendő magyar táncművész, Nagy Iván kinevezését a nagy rivális, az 1958-ban megalakult Santiago Balett élére – Nagy ezt az együttest két ízben is vezette. Érdekes, hogy 1992-ben e társulat és nem a Chilei Nemzeti Balett vendégszerepelt a Magyar Állami Operaházban.

Írásom végén pedig korrigálnom kell egy fontos hibát: a dr. Dienes Gedeon szerkesztette *Magyar táncművészeti lexikon* Botka Loláról szóló, általam írott szócikkébe pár pontatlan adat került be, nem egészen az én hibámból. A lexikonban ez áll: meghalt „Bp. 2006.nov.” Amikor megtudtam, hogy Botka 2006-ban, Santiagóban halt meg, azonnal jeleztem ezt a főszerkesztő özvegyének: a szócikkem leadásakor dr. Dienes Gedeon még élt. Aztán hosszú ideig nem hallottam a lexikon felől. Mikor nyomtatásban megjelent, láttam meg a téves adatot, amely bizonyosan nem tőlem származott. Botka egyik fia levelezésünkben, még 2006 előtt azt írta: „szerencsére anyánk még él”, sőt, „very upbeat”. S ha már itt tartunk, még egy bosszantó hiba ugyanonnan, de az már csak az enyém: a Jooss-együttes második budapesti vendégjátéka 1937-ben nem a Belvárosi, hanem a Royal Színházban zajlott.

Zárásul pedig még valami: Nagy Ivánnal, nem sokkal Pártay Lilla balettjének, az *Aranyecset*nek bemutatója előtt megegyeztünk, hogy leülünk, s elmond nekem mindent, amit Botkáról tud – nyilván fontos dolgokat – hiszen a nagy különbség dacára jó barátságban lehettek. E beszélgetésre sajnos, Iván tragikusan váratlan, 2014. februári halála miatt már nem kerülhetett sor. . .

Botka Lola óriási utat tett meg a budapesti Szentpál iskolától a Weimari Köztársaság legfontosabb társulatán át a Chilei Nemzeti Balett megalapításáig. Még ha karrierjéről sok személyes, fontos művészeti információt nem is tudtam szerezni, összegző tanulmányommal remélem, kicsit sikerült oszlatnom a teljes ismeretlenség homályán. . .

Felhasznált irodalom:

Patricia Stöckeman: Etwas ganz Neues muth nun entstehen – Kurt Jooss und das Tanztheater K. Kieser Verlag, München, 2001

Anna és Hermann Markard: Jooss Dokumentation

“Kurt Jooss – Leben und werk” a Museum Folkwang Essen kiállítása, 1985

Walter Sorell: Mary Wigman – Ein Vermächtnis

Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven

Valerie Preston-Dunlop, Susanne Lahusen: Schrifttanz – A view of German Dance in the Weimar Republic

Dance Books, London, 1990

Lábán Rudolf: Táncnak szentelt élet

Tánc történet (sorozatszerkesztő: Fuchs Livia)

L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2009

Valerie Preston-Dunlop: Rudolf Laban - Man of Theatre

Dance Books Ltd., Binsted Hampshire, 2013

Fuchs Livia: A tánc forradalmárai - Vendégszereplők 1898 és 1948 között

Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2004

Köszönetemet fejezem ki Fuchs Livia tánckritikus-tánc-történésznek, Königer Miklós gyűjtő-kurátornak (Berlin) és az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma munkatársainak kutatásaimhoz nyújtott segítségükért, illetve András Uthoffnak és Michael Uthoffnak a hasznos és korábban még nyilvánosságot nem kapott adatok közléséért.



Botka Lola 1934 nyarán, Stockholmban

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

25. komoly kortárs

Ha művészi vonatkozásban és komolyan értelmezzük a *kortárs*, pláne kortárs improvizatív zene meghatározást, megeshet, hogy egy roppant kényes határterületen, ráadásul kakofonikus hangzavarban találjuk magunkat. Az emberek nagy része messze elkerüli ezt a közeget, de ha páran mégis odatévednének, azok többsége is kisvártatva távozik (jó, ha nem menekül). Csupán néhány kíváncsi, vagy bizalommal és empátiával viseltető lélek marad a hangzavaros senkiföldjén, akik tanácstalanul szemlélik, hogy a határ két oldalán lévők – vagy ide-oda téblábolók – már sok évtizede képtelenek megegyezni; jó ideje már egymásnak hátat fordítva, tudomást sem véve a másiktól, néha sértődött magányba süppedve próbálnak kiszólni a hangzavarból. A 20. század végéhez közeledve ráadásul valami furcsa, világvége-hangulat is rányomta bélyegét az aktuális zenére, miáltal még néhány új, markánsan sötét és pesszimista tónus is megjelent korunk zenéjében (például a *dark jazz*, vagy néhány elidegenítő hatású elektronikus zenei stílus).

Pedig a 21. század elejére a sokak számára riasztó „kortárs” megjelölést elkezdték szelídíteni, azaz szó szerint értelmezni, még szakmán belül is. Vagyis kortárs az, aki a jelenben, esetleg egy-két emberöltőnél nem régebben alkotott, s valamiféle művészként került a köztudatba; függetlenül attól, hogy milyen műfajból, akár könnyű-, akár komolyzenészként. Ez a felfogás talán közönségsbarátnak tűnhet, de napjaink zenéjét illetően legtöbbünknek alig van sejtése arról, hogy mire váltunk jegyet: könnyűre vagy komolyra, modernre vagy posztmodernre, improvizatívra vagy megkomponáltra, hagyományos, akusztikus hangszereken vagy elektronikusan gerjesztett hangokon megszólalóra, tonálisra vagy atonálisra, formabontóra vagy csak valami rég bevált, de új köntösbe öltöztetett produkcióra.

Nos, az ominózus határterületen leginkább az imént sorolt dilemmák közt vívódtak a kortársak. Vita már alig van ezekről a kérdésekről – mintha beleuntak volna –, kissé eltúlzott individualizmus, artisztikus elhatárolódás annál inkább.

A könnyű, vagy csak annak bélyegzett műfajok muzsikusai viszonylag egyszerűbb módon találnak saját, személyre szabott irányt. Legtöbbjük alkatából adódóan, vagyis természetes késztetéséből választ testhezálló műfajt, irányzatot, stílust (bár az sem szokatlan, amikor a műfaj választja a muzsikust), s vívódás nélkül fogadja el a neki jutó szerepet; tudva és normálisként felfogva a mai zene sokszínűségét, akár műfaji besorolhatatlanságát is. A könnyebbnek számító műfajok világméretű elterjedésén pedig nem érdemes fanyalogni, viszont bármely álláspontból kötelező tudomásul venni, bizonyos feltételekkel tisztelni is – nem megfélemlítve arról a tényről, hogy az idesorolt műfajok alapvetően improvizatív készítésekből erednek.

A zavar a komoly, vagyis a közmegegyezés értelmében magas művészethez sorolt oldalon nagyobb. A legtöbb – képzettségét tekintve is – művész ugyanis, főleg ha nem csupán előadó, hanem alkotó, tehát ambíciói szerint zeneszerző, minden olyan alkotói felfogástól idegenkedik, s mindent könnyűműfajnak minősít, amelyben az esetlegességnek, a bizonytalan kimenetelű véletlennek, azaz a rögtönzésnek is szerepe lehet; egyéb vitatott esztétikai, formai, szerkezeti, módszertani szempontokról nem is beszélve. Zavarukat még inkább fokozza az a – ma már szembetűnő – megosztottság, mely a radikálisan új irányok hívei és a tradíciókövetők (vagy átértelmezők) között alakult ki. A választás kényszere pedig több, mint száz éve(!) – a dodekafónia megjelenése óta – egyre erősebben gyötri a legmagasabb szinten képzett és amúgy tényleg komoly muzikusokat.

A tét nem jelentéktelen: hogyan folytatódjon a zene? Mi lesz a három-négyszáz év alatt törvénné keményedett rendszerrel, a 19. század legvégéig kikezdehetetlen, a 20. század közepéig pedig megszokott békével és renddel? És lehet-e egyáltalán továbbra is időtálló műalkotásokban, monumentális és „örökérvényű”, rögzített zenei gondolatokban, szépséget és igazságot magába foglaló kompozíciókban hinni? Vagy az ilyen törekvések

végleg a múltban ragadtak, s a legmagasabb szintű, hivatalos zenetudomány és oktatás szerepe ma már csupán interpretáló-muzeológusok, „restaurátorok”, történészek és elméleti szakemberek képzésére korlátozódik? A legszorgalmasabb, bizonyos aspektusból legtehetségesebb, s nem csekély hányadukat tekintve legdecensebb zenészekről, ezzel együtt mégiscsak meghatározó alkotókról, vagyis a ZENE jövőjéről van szó.

A komolyzenei berkekre, illetve az innen származó zeneművekre bő száz éve – és ma is – jellemző tétova megosztottság (talán már megtörtség is) egyik lehetséges magyarázata a legfelsőbb szintű képzésben keresendő. A legkézenfekvőbbnek tűnő gyanúnk, hogy kényszeres maximalizmus, és időközben lényegtévesztővé vált, beszűkült vagy mereven konzervatív mentalitás jellemzi ezt a fontos területet.

Természetesen a komoly hangszereknek és alkotóknak is van eredendő alkata, személyisége, akár karakteres egyénisége is, melyek érinthetik művészi irányultságukat és értékrendjüket. A gonosz feltételes módot az indokolja, hogy a felkészülés éveiben a fiatal művészelőttel sokszorosan van kitéve a veleszületett alkati irányultság és eredendő érzékenység ellen ható erőknek. Az elsajátítandó, óriási mennyiségű tudásanyag mellett ugyanis a megtanulhatatlant, azaz a született készséget is olyan szigorral kéri számon tőlük, mintha az evidencia lenne. Ráadásul a készség miatt elvárt technikai tudás mértékét valahol a „minden idők legtokéletesebbje” szintjén szokás megjelölni, elképesztő mennyiségű időt felemésztő – gyakran a lélektelenségbe átsapó – manuális gyakorlásba hajszolva a fiatal muzsikust, bőven a saját felfedezései (vonzalmainak és ellenérzéseinek kiismerése) előtt. Ha a növendék a zeneakadémiai képzés, majd az egyre ambicionáltabb doktori iskola éveiben is a kívánalmaknak megfelelően teljesít, félő, hogy addigra végérvényesen háttérbe szorul minden eredendő, természetes késztetése. Sok, jó családból való, tehetséges fiatalnak kell megfizetnie az efféle, saját személyiségét megbéklyózását jelentő árat azért, hogy jobb esetben pódiumművész, perfekt előadó, esetleg csak szimfonikus zenekari tag, vagy tanár lehessen (amúgy szokás szerint pedagógiai felkészültség nélkül is).

Ám a művészi zeneoktatás fellegváraiban nemcsak az interpretáló művész-aspiránsok vannak kitéve az imént vázolt veszélyes tortúrának, hanem az alkotóművészi, ad absurdum zeneszerzői karriert dédelgető fiatalok is. Tőlük talán még inkább elvárják a négy- vagy több száz év alatt felgyűlt szerkezet-, forma- és összhangzattan, valamint egyéb elméleti és gyakorlati tudás perfekt elsajátítását. Csakhogy mire egy ilyen átfogó, minden részletre kiterjedő felkészültség és begyakorlottság teljesül, félő, hogy az eredendő motiváltság kreatív erői jócskán elapadnak a művészlélekben – bár kétségtelen, hogy egy ifjú, tisztelttudó zenetudós kiképzése sem teljesen haszontalan.

Az aggodalmat főleg az okozza, hogy a legtöbb felsőszintű képzés során, a rendkívül érzékeny, összetett, és rejtett tartalmakat magába foglaló zeneművészet – ha úgy tetszik: költészet –, tisztán esztétikai és spirituális összetevői, azaz belső lényege nagy mennyiségű száraz, szakmai kérdéssé, hovatovább: adattá szűrül. És akkor még arról a csöppet sem lényegtelen tényezőről nem is beszélünk, hogy mindeközben a fiatal művész hogyan, mikor és hol találhat rá arra a megtermékenyítő hatásra, mely a jelenre, a világra, az élet dolgaira reflektáló zene megtalálására, megkomponálására vagy médiumszerű átadására készíthetné.

A zene elsősorban emberek által válik megismerés tárgyává – ma is. Vagyis az emberi tényező nem hagyható figyelmen kívül, ha a jelen vagy a jövő zenéjének anomáliáit, illetve azok hátterét próbáljuk megérteni. Nemcsak a megfoghatatlan korszellemnek, hanem az egyes lelkek alkotta faktorcsoportok közötti állandó változásnak, a jelenkori újrendeződésnek is kulcsszerepe van abban, hogy mit mutat a művészet, miről szól a zene. A „hivatalos zene” pedig feltehetően még mindig kicsit nagyobb arányban részesíti előnyben a konzervatív beállítottságú és szorgalmasabb talentumokat. Ők viszont, vagy inkább az olykor közjük keveredő, szabadabb felfogású társaik már nem képesek feltétel nélkül minden hangot szabályosan képezni – s nemcsak ifonti lázadásból. Szellemi erők már az iskolákon kívül is létezhetnek, és ezek hatása, befolyása egyre kontrollálhatatlanabb lesz. Az igazi művészlelkek pedig az eleven és teljes létezést akarják megragadni, feldolgozni, megmutatni – a maguk módján. A kreatív erők pedig már jó ideje feszegetik a zárt szentélyek kapuit, belülről és kívülről egyaránt. Az improvizatív, azaz felszabadultabb műfajokat (és muzsikusokat) – még ha könnyűnek találatnak is – már nem lehet simán komolytalannak és feledésre ítéltetett divatnak minősíteni; főleg, hogy a 20. század közepétől új, meggyőző és hiteles alkotói módszerek létjogosultságát és azok művészi erejét is bizonyítják.

A 21. század első évtizedeiben azt a szomorú tényt vagyunk kénytelenek rögzíteni, hogy a komoly, művészi zene születése, megjelenése, valaha még izgalommal várt, ünnepi jelentőségűnek számító bemutatása ma már nem esemény, és – már nemcsak emiatt – nem is kulturális tényező. Az új zenéről szinte nem is tudunk, alig hallható, de ennek már sokféle köztudott, a szakmán kívüli oka is van. Az előzmények, azaz a múlt század fontosabb szellemi-művészeti összefüggéseinek feltárása, töréspontjainak ismerete nélkül ez aligha lenne világos. Zenetörténeti szempontból sokféle stílusirányzat módszeres számbavétele következhetne most, az impresszionistáktól a neoklasszicistákig, vagy a későbbi aleatoriatól a repetitív vagy minimál zenéig, de a lényeg talán egyszerűbb módszerrel is feltárható. Ma már, bizonyos távolságból szemlélve a szóban forgó száz évet, a művészi zenét csupán két markánsabb vonulatra is redukálhatjuk.

A korábban részletezett „zenei viszonyok” mellett, a 20. század kultúr- és társadalomtörténete, feldolgozhatatlan tragédiái – talán nem is annyira meglepő módon – épp a művészi zenét zilálták össze, vagy viselték meg leginkább; és legalább olyan mértékben, mint az egyes emberi lelkeket. Egyáltalán nem lehet véletlen, hogy a meghatározó erejű bécsi klasszikusok végső kibontakozásának is tekinthető, a hangnemeket elhagyó Schönberg-,

Alban Berg- vagy Webern-zene minden, addig megszokott hangzó békét megbontott. A dodekafónia, majd az elképesztően precíz és átfogó rendszert képező szeriális zene, vagyis a legjelentősebb művészeti metamorfózis pedig a tizes-harmincas évek(!) között bontakozott ki. A hangokká transzponált diagnózis és prognózis nem csupán pontos volt, de ma is átható szellemi alapvetésnek is tekinthető.

Mindegy, hogy a világban végbement változásokat vagy annak hiteles művészi lenyomatát vesszük, igazi művész ezen események után már nem szólalhat meg, nem írhat, nem ábrázolhat úgy, mint annak előtte. . .

A zenei expresszionizmusnak is nevezett schönbergi dodekafónia – szellemi-filozófiai és lélektani szempontjai mellett – legalább három zenei fundamentumot hagyott, melyekre a jövő muzsikusai építhettek.

Elsőként az európai hangrendszeren belüli új lehetőségek megnyitását emelhetjük ki, melyben a kompozíció, a zene rendkívül tudatos, mégis tradíciókban gyökerező megszerkesztettsége a végtelenre, vagyis az univerzumra nyíló perspektívát kapott.

Másodikként a zenei tartalom és gondolatok olyan irányú felszabadítását említhetjük, mely a legszabadabb, és később már improvizatív módszerekkel alkotott zene mélyből fakadó (tudattalanba kényszerített) intuitív erőit mozgósította. Schönberg bizonyára nem is gondolt arra, hogy a hangnemek megmerevedett kereteit átszakítva, a zene elemi energiái szabadulhatnak fel a későbbi free jazz, egyes avantgárd, majd a század utolsó negyedében színre lépő experimentális művészek által. Utóbbiak ugyanis nem azért rögtönöznek atonálisan, mert nem tudnának hangnemek keretein belül (ami egyébként nagyságrendekkel egyszerűbb), hanem azért, mert Schönberg és tanítványai évtizedekkel korábban bebizonyították, hogy tizenkét hang variációs lehetőségei sokkal komolyabb spirituális erőket képesek felszabadítani.

A harmadik kiemelendő fundamentum pedig a zene tartalmi-esztétikai szempontjainak reformja. A 20. század elején, a közelgő gazdasági és társadalmi válságok előszelében egyre kevésbé hatott őszintén a zene későromantikus, majd szépségével tündöklő impresszionista hangvétele. A világ már nem olyan volt, mint amiről az andalító melódiai és egészhangos harmóniaiak meséltek. A művészet legfelelősebb és legérzékenyebb képviselői a közelgő tragédiák árnyékában sokkal fontosabb tartalmat próbáltak a gyönyörködtetés helyett megragadni: az igazságot – tűpontos (analizáló és szintetizáló) szerkesztettséggel, érzékletesen, s ha kellett, kíméletlenül, nem titkolva az egyén állapotát fenyegető mélypontot, a depressziót sem.

Az effajta művészi merészség persze a közönségvesztés kockázatával járt, mivel minden korban nyilvánvaló volt az a tény, hogy a többséghez, a tömegekhez tartozás egyszerűbb mentalításra is kényszerítette az egyént, aki bizonyos dolgokról nem kívánt tudni, közelgő fenyegetettségéről pláne nem szívesen gondolkodott, saját, egyéni felelősségének mérlegeléséről nem is beszélve. A közönség-, vagy inkább tömegvesztés pedig törvényszerűen be is következett, azóta is tart, végérvényesen marginális állapotba kényszerítve így az igazi, felelős művészetet – azon belül leginkább a zenét.

A 20. század első harmadában születő komolyzenének azonban volt egy másik, szintén máig ható, az előbbivel egyenrangú alternatívája, pontosabban: többféle megközelítési elvet, módszert magába foglaló, alapjában véve azonos mentalitású törekvése is. Ez a vonulat nem akart művészeti forradalmat véghezvinni: visszatekintő vagy hagyományfolytató irányja miatt konzervatívnak is vélhetnénk – különösen a radikális dodekafóniához viszonyítva. Ám még ez esetben sem beszélhetünk konzervatív irányultságról.

A lényegét érzékletesebben közelíthetjük meg, ha továbbra sem bibelődünk a zenetörténet által számon tartott különböző analóg, átfedésben létező vagy egymást követő stílusirányzatok leltározásával. A nagyjából azonos komolysággal, elhivatottsággal, és főként a hasonló „zenei evolúcióra” hagyatkozó alkotók is sorra megkapták a maguk címkéit, ami természetesen önmagában semmiféle minőséget nem jelent. Precízen összeállított kérdéseket tartalmazó felmérő ívek nélkül is lehet már annyi tapasztalatunk, vagy csak nyitott füllel is következtethetünk arra, hogy fontos muzsikusok, érzékeny zenehallgatók – vagyis kortársaink –, mely 20. századi zene hatását neveznék meg, mint valóban meghatározó jelentőségűt. Ilyenkor nyilván nem stílusokon vagy művészeti korszakokon gondolkodunk, ahogy a jó tanuló diákok, hanem lételemünkké vált, konkrét zeneművek és alkotóik neve villan a tudatunkba azonnal. S mivel a tehetséges muzsikusok többsége is esendő (másokhoz viszonyítva nem kisebb arányban önző, hedonista, szórakozni-gyönyörködni vágyó) lélek, sokkal kevesebben mondanák Schönberg és tanítványai nevét, mint az jelentőségüknél fogva logikus lenne. A többség viszont annál lelkesebben említené például Puccini, Ravel, Gershwin, Orff egy-egy művét, illetve az előbbiekkal azonos súllyal jazz- és rock-zeneszeket, filmzeneszerzőket, és más örökzöldek komponistáit, vagy inkább előadóit.

A 20. század visszatekintő-hagyományfolytató művészei közé sorolhatók azonban azok a génuszok is, akik – még ha nem is teljesen érintetlenek a schönbergi revelációtól – egészen más (impresszionista, folklorista, neoklasszikus) művészi megközelítéssel is meghatározó irányt szabtak az új zenének. Elsősorban Debussy, Bartók és Sztravinszkij azok a szerzők, akik tradicionális értékekre alapozva voltak képesek megkerülhetetlen hatást gyakorolni az utánuk következő művészgenerációk egész sorára – akár más műfajokat is megtermékenyítve.

Az említett szerzők a régi formákat (programzenék, színpadi művek, concertók stb.) legalább keretszerűen megtartva, és a hangrendszer radikális megreformálása nélkül is új, karakteresen egyéni és szuggesztív zenei irányt nyitottak – külön-külön, a maguk érzékenysége, értékrendje szerint. Debussy által az összhangzat, a zenei atmoszféra gazdagodott jelentősen, Bartók a tiszta népzenei ihletettség, a klasszikus zenében addig soha nem hallott ritmuskezelés és harmonizálás miatt vált meghatározó alkotóvá, Sztravinszkij pedig a nagyon invenciózus dallamfűzés és karakteres, drámai hangvétele által került a 20. század legnagyobb hatású szerzőinek sorába. A kezdeti idegenkedés viszonylag hamar – még életükben – mélységes

tiszteletre és mestereknek kijáró elköteleződésre váltott (persze csak szűkebb művészkörökben), mely manapság is egyértelműen tart.

Az előző évszázadokban meghatározó, főleg német-osztrák zeneszerzők közül egyedül talán a kivételes Gustav Mahlert említhetjük, aki közös, szellemi kapcsolódási pontot jelenthet a múlt és a 20. század legfontosabb szerzői között – ideértve a Schönberg köré szerveződő irányt is. Viszont az utóbb említett három génusztól származó szellemi örökség olyan új, szokatlan elemeket, tartalmakat is hozzá tudott tenni a zenéhez, mint az ösztönösség, az akár barbárságig is terjedő (primitív) őserő, a tradicionális népi kultúrák (naiv) tisztasága vagy a természeti energiák erejének-szépségének érzékeltetése. Összességében az eleven létezés kivételessége és megismételhetetlensége, az élet és halál természeti törvényszerűségének tisztelete, az alázatot is magába foglaló vitalitás fontossága kapott általuk nagyszerű, örökérvényű zenei megfogalmazást – némiképp szemben a depressziót érzékeltető (valamelyest az irodalmi egzisztencializmussal is analóg) dodekafon zenével.

A zenében, pláne az azt minősítő értékítéletekben nincsenek etalonok, abszolút mércék (azok legfeljebb egyes zenepedagógiai felfogásban létezhetnek). Az általam szubjektíven kiemelt három-három alkotó nevével fémjelzett két, 20. századi fő zenei irány felosztása sem tekinthető faktumnak. Bár mindkét oldalhoz logikusnak tűnő érvek mentén sorolhatnánk még számos, jobbnál jobb szerzőt; a nevezettek tanítványait, követőit, vagy csak velük szellemi közösséget vallókat, a szubjektív szempontokat nehéz lenne cáfolni. Jelen esetben: a tágabb – vagy köznapi – értelemben vett esztétikai és spirituális közelítést. Lehet, hogy mások egyéb, például zeneelméleti, tartalmi, filozófiai szempontok szerint más felosztásban, más alkotók kiemelésével határoznák meg a 20. század első felének máig ható zenei erővonalait. Ezzel eddig nem is lenne különösebb gond.

A baj ott kezdődik, amikor ez a szubjektív, és természeténél fogva szabad művészeti ág egyszer csak „hivatalosan” klasszikusnak minősítettik. Amikor egy életmű tematikus feldolgozása a kreativitást kezdi beszűkíteni, figyelmen kívül hagyva azt aényt, hogy a klasszikussá avanszált alkotó valaha magányos úttörő volt, kortársai által különcnek minősítve, gyakran a teljes értetlenség közepette. A „klasszikus” minősítést eleve átjárja valamiféle mereven értelmezett konzervativizmus, mely szerint a zene elsősorban szaktudás kérdése lenne, s melyet leginkább egyféleképpen lehet jól művelni.

A 20. század igazán jelentős zeneművészeit ez utóbbi felfogás elutasítása fogja össze. A két fő irányt meghatározó három-három génusz példája is – egyebek között – ezt a mentalitást, vagyis a szellemi függetlenség és alkotói szabadság fontosságát igazolja. Tisztelőinek, követőinek többsége pedig hamar belátta, hogy nem a „szakirány”, hanem a szellemi irány itt a lényeg. Emiatt is tapasztalhattuk azt, hogy például Webern vagy Bartók nem csupán komoly szerzőket vont a bűvkörébe, hanem egyéb műfajok – ugyancsak komoly – muzsikusait is; főleg az improvizatív zene területén.

Az improvizatív zenével szembeni, konzervatív felfogásból származó averziót egy elterjedt tévhit is táplálja, mely szerint: az efféle zene nem maradandó, s mint olyan, esélytelen arra, hogy örökérvényűvé váljon – ahogy azt régi korok mesterműveitől megszoktuk. De mint azt már tisztáztuk, az improvizatív zene nem egyenlő a kizárólag rögtönözve megszólaltatott művészi szeszélllyel. Vagyis az improvizatív módszerrel alkotott, akár rögtönzés által is kompozícióba rendeződő zenét – az adekvát szerkezetet és formát állandóan közelítő természeténél fogva – nem törvényszerűen fenyegeti a feledés, az enyészet veszélye. Bár az is tény, hogy így – bizonyos szempont szerint: elaprózódva –, a mértékadó klasszikusok (vak) tiszteletében ragadva, ma és a jövőben egyre kockázatosabb lesz „klasszikussá” avatni bárkit is.



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin 2014 **N^o 31**

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Herczog Noémi, Hézsö István, Königer Miklós, Králl Csaba, Matisz László

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (címlap, 11., 17. oldal), Ben Hopper (5., 8-9. oldal), Szilágyi Lenke (14-15. oldal), Dusa Gábor (20-21., 23. oldal)

A címlapon Cuhorka Emese látható

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: Babarczy-Di Pol 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 utánzásuk jogszabályba ütközik és büntetőjogi felelősséggel jár.

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

Köszönet a fotókért (14-15. oldal) a Katona József Színháznak, valamint az archív fotókért (25-26., 33. oldal) és dokumentumokért (28-30. oldal) az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek .

Külön köszönet a segítségért a Trafó – Kortárs Művészetek Házának és Laborczy Editnek.

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

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

1916sq

