

parallel



2016 **Nº 34** free

• Bevezető 3

32 Tánc történet •

Hézső István VOLT EGYSZER EGY BALETT-KLUB
A Budapesti Balettbarátok Klubja történetéről

• Portré 4

Szentgyörgyi Rita „ A SZÍNPAD EGY JÁTSZÓTÉR”
Beszélgetés Keresztes Tamással

Halász Tamás SOSEM FOGOK HAMLETET JÁTSZANI
Beszélgetés Méhes Csabával

Králl Csaba A HASONLÓSÁG KÜLÖNBÖZŐSÉGEI
Beszélgetés a bodylotion co-dance alkotóival

• Műhely 28

Antal Klaudia A RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZ POLITIKUSSÁGA
Káva Kulturális Műhely - MU: 3050 gramm

38 Áthallások •

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA
28. spirituális viszonyok

Matisz László A SZEMLÉLŐDÉS LENYOMATA
Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel

46 Átjáró •

Paksi Endre Lehel LOÏE FULLER DÉDUNOKÁI

51 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

„Azért kell néha mélyre ásni magunkban, hogy meg tudjuk idézni azokat a lelki indukációkat, amelyek ilyenkor hatnak az emberre. Azt szokták mondani, hogy a színész átlényegül, kibányássza magából azt, amit éppen ott a színpadon látni kell. Ez nem feltétlenül van így. Amit meg kell élnem egy szerepben, az összerakódik a szöveg, az író, a rendező, a partnerek által. Ha mondjuk sírnom kell, valószínűleg nem pont abból a lelkiállapotból állítom elő, ami a szereppel rokon.” – Keresztes Tamás színművész vall így új szerzőnk, Szentgyörgyi Rita portréinterjújában, mely számunk nyitóbeszélgetése.

Méhes Csaba pályájának bő három évtizedéről, műhelyekről, találkozásokról, újrakezdésekről vall a vele készült életút-beszélgetésben: „Minden művész abból van, abból él és alkot, amit pályája során felszív magába, és erre akkor van lehetősége, ha például az oktatás minél szélesebb palettát kínál. Valószínűleg igaz az a nézet, hogy a pantomim egy eszköz, de – mint látható – megélhet önmagában is, van létjogosultsága, önálló műfajként. Akkor van baj, ha önmaga körül forog. Tudni kell tálalni, és látni kell a lehetőségeit és a határait.”

Az Arany Virág-Hadi Júlia alkotópárosra már 2014-es Lábán-díjuk előtt évekkel felfigyelhettünk. A fiatal táncos-koreográfusokat – természetesen – kettős interjúban ismerhetik meg, beszélgetőtársuk Králl Csaba volt – „Ma jellemzően nagyon sok táncos választja azt, hogy nem táncos előadást csinál. Lehet, hogy ez trend, de nem baj, mert a trend nem szitokszó. A bevett előadó-művészeti helyzetek folyamatosan feszegetve vannak, oldódnak a művész és a néző közötti határok, egy előadás ma akár pedagógiai platform is lehet. A fiatalokat ez érdekli. Vannak nagy tradíciók, lehet azokat is művelni, tökéletesíteni, lehet az is egy izgalmas irány, de sokszor olyan, mint a Szépművészeti Múzeum. Nem sok köze van a mai valósághoz.”

A Műhely-rovatban ugyancsak új szerzőnk, Antal Klaudia tanulmányát olvashatják, aki a részvételi színház politikusságát elemzi, egy konkrét előadásból kiindulva: „Fontos ismérve, (. . .) hogy nem a színpadon létrejövő dialógus, hanem a színpad és a nézők közötti párbeszéd a lényeg. A résztvevőkkel való interakciónak – például kiscsoportos foglalkozásnak – a célja nem egy konszenzuális, a többség által helyesnek vélt megoldás megtalálása a közös problémás ügyeinkre, hanem sokkal inkább az egymással vetélkedő, vagy akár egymást kölcsönösen kizáró alternatívák megmutatása. A részvételi színház tehát sosem üzenetével, hanem a színházi esemény megtörténtével gyakorol hatást.” Hézső István tánc történeti írásában szemtanúként beszél el egy még soha meg nem írt történetet, a Budapesti Balettbarátok Klubját. A pár évig működött kör anekdotázó kedvvel bemutatott históriájával egy örökre letűnt, gyakran mélyen anakronisztikus közeget ismerhetnek meg, mely világok határán működött, elhivatott, értő rajongók közösségeként.

Matisz László a közelmúltban, könyvformában is megjelentette a Parallel oldalain közölt tanulmány sorozatát: *A hangok vonzása és taszítása* huszonnyolcadik fejezetében a zene spirituális viszonyairól ír. A művészet, mint a legérzékenyebb és legérzékletesebb emberi jelenség, a mindenkori jelenről szól – melyben születik –, és benne a világban zajló változások tendenciái sejlenek át.” Tanulmányához minden ízében kapcsolódik szerzőnk Dukay Barnabás zeneszerzővel készített interjúja: „ (. . .) nem a daraboknak van külön életük, hanem azoknak, akik a darabokat hallgatják. Szerencsés eset, ha tényleg csak hallgatják, de sokkal gyakrabban valami olyasmi történik a hallgatóval, hogy az elhangzó darabba belevetít valamit – persze önmagából. Majd mindezt úgy interpretálja, mintha a saját, önmagáról alkotott vízióját hallotta volna ki a darabból, amely így nem más, mint egy projekció visszatükröződése.” Paksi Endre Lehel művészettörténész tanulmánya, melyet az Átjáró-rovatban olvashatnak, izgalmas határterületre kalauzol el. Szerzőnk azt vizsgálja, hogy az újabb digitális képfeldolgozó- és előállító technológiák milyen kreatív, azaz magára a technológiára is visszahatással bíró alkalmazásai valósultak meg a közeli múltban, a térben mozgó emberi test látványának alakításában.

Idei egyetlen, egy év kényszerszünet után megjelent lapszámunk bevezetőjének végén reményünket fejezzük ki, hogy lapunkat hamarosan újból, rendszeresen kézbe vehetik majd. Vagy: egyáltalán...

Boldog újévet!

2016 december

Szentgyörgyi Rita „A SZÍNPAD EGY JÁTSZÓTÉR”

Beszélgetés KERESZTES TAMÁSSal

Egyszerre légies és groteszk színpadi jelenség. Melankóliája a zenebohócokkal rokonítja, dinamikus mozgása a legváratlanabb stílusbravúrokra teszi alkalmassá. A kisemberek szorongását, a lét elviselhetetlen káosztól belülről hozza olyan már-már emblematisz szerepeiben, mint a „Ledarálnakeltüntem” Joseph K-ja, Woyczek, „A végítélet napja” állomásfőnöke. Harmincnyolc évesen Gogol címzetes fogalmazójának mentális és fizikai utazását formálja kivételes színházi élménnyé. Az „Egy örült naplója” Keresztes Tamás összművészeti performansa, a teret, a hanghatásokat is maga hívja életre.

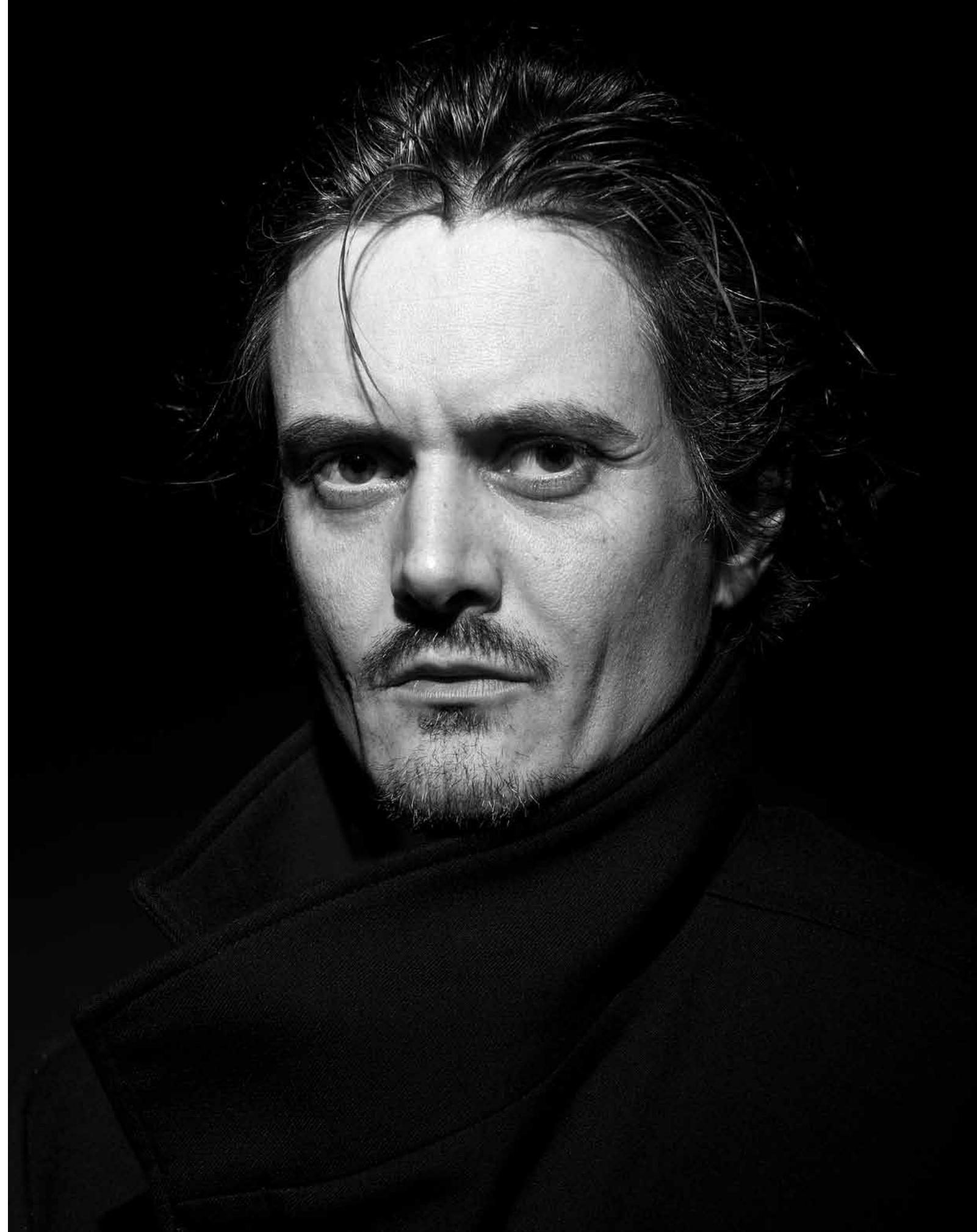
Orlai Tibor producertől szabad kezet kaptál arra, hogy elkészítsd a magad verzióját az *Egy örült naplója*-ból. Milyen koncepcióból indultál ki Bodó Viktor rendezővel?

A forgatható díszlet és a looper szerkezet ötlete született meg először. Félelmeim voltak, hogy amint elkezdünk próbálni, a hangfelvevő eszköz nem lesz kompatibilis az előadáshoz, idegen tárgyként lesz jelen. Szerencsére nem így történt. Kákonyi Árpád zeneszerző, zongorista végig felügyelte a hangetűdöket, zenei absztrakciókat. Kezdetben a feladat súlyát, nagyságát éreztem. Belekerültem Gogol fura világába, leginkább azzal voltam elfoglalva, hogy megértsem Popriscsin mondait. Gazdag, változatos, nagyon hullámozó az *Egy örült naplója* a figura lelkiállapotát illetően. A realisztikusabb megoldások helyett vágytam arra, hogy szabadjára engedjem az asszociációkat. Bodó Viktor rendezői szemléletének is ez felel meg. Valami zsigeri megérzésből születtek az olyasféle asszociációk, mint amikor a biliből előhúzok egy mikrofont.

Örült helyett ámokfutót, fantasztát játszol, aki labirintus-szerűen belegabalyodik a saját maga által kreált világba. Popriscsin mintáló abban az értelemben, hogy élete zaklatott pillanataiban bárki megkattanhat. Mindenki számára ismerős lehet a sok elfojtottság, az őszinte megnyilvánulást létrehozni nem tudásból fakadó frusztrációk. Amikor az ember magában beszél meg, hogy mit kellett volna mondani egy adott helyzetben, utólag okos, pufog magában. Szinte kézzel foghatóan érezni sokaknál a mindenféle sérelmet és abból származó dühöt. Nagyon sok Popriscsin futkos az utcán.

Nyilván személyes tapasztalataid is vannak a mellőzöttségről, vagy amikor úgy érezted, nem vesznek komolyan, vissza kell fojtani magad.

Hogyne, én is megéltem hasonló helyzeteket. Gyerekkoromban sokszor voltam valami miatt bizonyos közösségekben kissé kiközösített. Most is eléggé kölykös alkat vagyok, általános iskolában is az lehettem a többiekhez képest. Talán emiatt engem találtak meg a dominánsabb társak, ha éppen arra vágytak, hogy valakit kiközösítsenek. Később sok barátság is született ezekből a kapcsolatokból. Popriscsinhez azt az élményt kell előbányászni vagy felmutatni magamból, hogy mindenki arra vágyik, hogy szeressék. Az utcán sétálva sok unszimpatikus embert látok, akikhez nem szívesen szólnék, mert barátságtalanok, mogorvák, félelmet akarnak sugározni. Sokszor elgondolkodom rajta, hogy ez valamiféle védekezés a részükről. Annakra örülnének, ha szeretnék őket. Popriscsin is ilyen.





Épp bőrrel megúszni, normálisnak maradni egy abnormális világban, megőrizni az integritásunkat, nagy feladat. Mennyire befolyásolja a közérzetedet, hogy képes legyél kontroll alatt tartani a gondolataidat, ne merülj el a lehúzó, negatív erőkben?

Az Egy őrült naplója is ezeket a kérdéseket feszegeti. Az a különös helyzet áll elő, hogy attól, hogy nekem van egy ilyen előadásom, az kiszakít, leköt, bele tudok menekülni, így sokkal könnyebb épp ésszel megúszni a létet. Csodálatos helyzete az életnek, hogy lehetőségem van elszakadni a földhöz ragadt gondoktól.

Jó néhány kollégád hallatja a hangját a színpadon kívül is. Miért nem ambicionálod a nyilvános ügyek melletti kiállást?

Nem vagyok olyan alkat, nem is állna jól nekem tömegekhez beszélni. Közben értékelem azokat a törekvéseket, amelyek arra szolgálnak, hogy ne maradjunk csendben, mint a birkák. Fontos, hogy az ember gondolatai hallhatóvá váljanak. Magamat arra tartom alkalmasnak, hogy előadásokkal szóljak az emberekhez. A színház közösségi élmény. Ha valamiféle katarzís történik a színpadi és a nézőtér tájkján, óriási élmény, hogy nem egyedül éli meg az ember, hanem több század magával. A másik lényeges küldetése egy-egy előadásnak, hogy gondolatokat is feléresszünk az emberekben.

Többször leírták már rólad, hogy műfajod az akrobatikus burleszk, egyszerre vagy artista, gegman, chaplini bohóc. Ezzel az arzenállal jöttél a világra?

Már az óvodában is mondtam a szüleimnek, hogy színész akarok lenni. Emlékszem olyanra, hogy körbeülnek a gyerekek, a kezemben szivacskalapács, találomra valakinek a fejére koppintok, és ezen mindenki nagyot nevet. Ez amolyan bohóctréfának felelt meg. Elemi erővel tud hatni, amikor a bohóc orrán a piros gömbbel csinál egy bohócos gesztust, majd cinkosan kipillant a közönségre, hogy ugye láttátok, és folytatja.

A *nagy Sganarelle* és *Tsa* zenebohóca, a *Pinokkió* megelevenedett fabábuja, a *Godot-ra várva* vénséges szolgája, *Lucky* vagy éppen az *Amadeus* gyermeki Mozartja: megannyi beszédes mimikával, marionett-szerű mozgással, mechanikus mozdulatsorral kivitelezett szereped. Hozott anyag nálad a mérhetetlen flexibilitás, hajlékonyság?

Valahonnan jön, valószínűleg van hozzá érzékem. Különösebben nem tanultam vagy dolgoztam rajta. Egyszer leírták rólam, hogy higanymozgású vagyok, azóta rám ragadt ez a titulus, amit nem igazán szeretek. Igazság szerint nem elsősorban a mozgásra építem a szerepeimet, hanem a lelki motivációkra. Eszközként nyúlok a mozgáshoz, a szerepeimre készülve enyhén bohóckodva próbálgatom a testtartást, a mozdulatokat, amit nem úgy kell elképzelni, hogy a tükör előtt állok és nézegetem magam. Akárhogy is vesszük, a színpad egy játszótér, ahol különböző emberek bőrébe bújunk és eljátsszuk, hogy azok vagyunk.

Civil közegből jöttél. Édesapád hivatásos katona volt, édesanyád óvónő. Gábor öcséd szintén a művész pályát választotta, sound designer, zeneszerző. Milyen értékrendet hozol otthonról?

A szüleimnek hányattatott gyerekkora volt, szegénységből, családi konfliktusokkal terhelt közegből jöttek. Nagyon fiatalon egymásra találtak, apám húsz, anyám huszonkét éves volt a születésemkor. Viszonylag biztonságos egzisztenciát jelentett akkoriban apám katonai fizetése, már nem volt mindennapi probléma, hogy lesz-e este vacsora, de továbbra is szegények voltunk. A múlton való felülemelkedés értékét örököltem a szüleimtől, akik tiszta, becsületes, tartással bíró emberek.

Gyerekszínészként kezdted a pályát Debrecenben.

Édesanyám bejött egyszer a szobámba egy újságcikkkel, hogy felvételt hirdetnek egy kéthetes színjátászó táborba, amire jelentkeztem. Utána megkérdezte tőle Porcsin László, a tábor vezetője, hogy volna-e kedvem csatlakozni a társulatához. Így kerültem negyedikes általános iskolásként az Alföld Színpadhoz. Később szerepeltem a Pinczés István rendezte *Légy jó mindhalálig*ban, amiből 125 előadást játszottunk. Aztán a drámatagozatos Ady Endre Gimnáziumba jártam. A Debreceni Színház és a gimnázium között volt egy megállapodás, így engem is elhívtak statisztálni meg kisebb szerepekre. Amikor nem vettek fel a Színművészetire, az akkori igazgató, Lengyel György felajánlotta párunknak, hogy leszerződtet minket. Bedobtak a mély vízbe, komolyabb szerepeket is kaptam, mint d’ Artagnan a *Három testőr*ben vagy Moirron az *Álszentek összeesküvés*ében. Debrecenben ismertem meg a színház varázsát.

Gondolom, csalódásként élted meg, hogy háromszor is sikertelenül felvételiztél a Színművészetire. Miben látod az okát?

Éretlen lehettem, még nagyon kölyök voltam, és eléggé izgultam is. Mindháromszor az első rostán estem ki, nem sikerült megmutatni magamat a rendelkezésre álló öt-tíz percben. Negyedik alkalommal már nem izgultam, mert tudtam, milyen jó szerepek várnak rám Debrecenben. A csillagok is valahogy jól álltak akkoriban. Nem sokkal a felvételi előtt kellett beugranom a Novák Eszter rendezte *Tóth Feri* előadásba a Bárkában Szikszai Rémusz helyett. Korábban már Debrecenben is beugrottam ebbe a szerepbe.

Milyen meghatározó emlékeket őrzöl az egyetemi évekből?

Fontos és okosan gondolkodó tanárokkal találkoztam az egyetemen. Hegedűs D. Géza volt az osztályfőnököm, tőle is sokat tanultam, többek között azt, hogyan kell gondolkodni, elolvasni egy színdarabot. A legnagyobbszerűbb vendégtanárokat hívta meg, Zsámbéki Gábort, Zsótér Sándort, Benedek Miklóst, Bálint Andrást, Mundruczó Kornélt, Bodó Viktort. A színészet egy szakma, amit lehet művészként művelni, de a szakmai részeit nem az osztálytermekben, hanem a színpadon lehet megtanulni. Közel tíz évig álltam színpadon a Színművészeti előtt, bizonyos szakmaiságnak a birtoká-ban voltam már, és azóta is sok mindent magamra szedtem. Nagyszerű hivatás, mert amíg az embernek kedve van hozzá, egyúttal tanulja is.

Még egyetemistaként kerültél a Katona József Színházba, Bodó Viktor vendégnek hívott a *Motel* című előadásba. Tizenkét éve vagy a társulat tagja. Megfogalmazható, hogy mit jelentett számodra akkor, és mit jelent ma katonás színésznek lenni? Miben változtál?

Nem igazán látok rá, mert benne vagyok. Az jut eszembe erről, amikor elköltöztem a debreceni színészházból. Az akkori barátnőmnek volt egy picike kocsija, amibe belefért a holmim, és ahogy elmentünk a színház háta mögött, hirtelen rám tört valami. Nehezen érzékenyülök el, de akkor fogtam fel, hogy milyen sokat jelent számomra az a hely, mennyi élmény köt oda. A hozzáállásom a színházhoz ma sem változott, azt hiszem, sokat fejlődtem szakmailag. Valamennyire megtanultam beszélni. Most már egyre kevésbé zavar a színjátszásban, hogy beszélni is kell hozzá. Korábban komoly százalékát vette el az energiámnak, hogy ki tudjam mondani a szavakat, ne bakizzak bele. Csodálatos rendezőkkel dolgozom a Katonában, akiket élvezet hallgatni, látni. Zsámbéki, Ascher, Gothár nagyon komoly szellemiségű emberek, remélem valami kevéske belém is átszivárgott belőlük.

A mester és tanítvány felállás érvényesül a társulat folyamatos fiatalodásával a rendezők és a színészek között. A nemzedéki különbségek okoznak időnként konfliktusokat a próbák során?

Persze, a színházban mindig vannak konfliktusok. Gyanús is lenne, ha nem így volna. A lényeg mindig az, hogy a mának szóló előadások jöjjenek létre, hogy a munkamorál felül tudjon kerekedni az esetleges konfliktusokon. A rendezők nagyon figyelnek ránk, a javaslatainkra.

Gyakran megtalálnak a kegyetlen világgal szemben kiszolgáltatott, introvertált kisember figurák. Ezeknél mélyebbről, személyesebben kell magadból merítkezned?

Azért kell néha mélyre ásni magunkban, hogy meg tudjuk idézni azokat a lelki indukációkat, amelyek ilyenkor hatnak az emberre. Azt szokták mondani, hogy a színész átlényegül, kibányássza magából azt, amit éppen ott a színpadon látni kell. Ez nem feltétlenül van így. Amit meg kell élnem egy szerepben, az összerakódik a szöveg, az író, a rendező, a partnerek által. Ha mondjuk sírnom kell, valószínűleg nem pont abból a lelkiállapotból állítom elő, ami a szereppel rokon.

Minden anyaggal sikerül megbirkózni? Mi van akkor, ha nem találod hozzá a kulcsot?

Természetesen van, ami könnyebben vagy nehezebben adja magát. Ennek nem tudom pontosan az okát. Most éppen Ibsen *Nóráját* próbáljuk, korábban *A vadkacsá*ban játszottam. Valahogy nagyon nehezen adják magukat ezek a szerepek. Hallottam Ibsenről egy mondást, hogy kint áll a takarásban és nevet. Most ezt érzem Krogstad szerepénél. Zsótér rendezte régebben *A néger és a kutyák harca* című Koltés darabot, amivel szintén nagyon kellett birkózni. A nézők körében nem volt annyira népszerű, de szakmailag fontos volt nekem.

Viszonylag megkésett múzsa a pályádon a film abban az értelemben, hogy eddig elkerültek a főszerepek. Most viszont az elsőfilmes Lengyel Balázs *Lajkó – cigány az űrben* című filmjében tiéd a címszerep. Mi árulható el erről a fekete komédiáról?

Lelkileg enyhén defektes figurát játszom. Lajkó keveset beszél, azt is főként oroszul. Egyszer csak kikerül Bajkonurba, ahol a versenytársaival együtt felkészül a kilövésre. Végül is elnyeri a lehetőséget, de arra már senki nem számít, hogy visszatér a Földre.

Milyen jelentősége van annak, hogy cigány?

Valamiféle romantikát hordoz magában a cigányság ebben a groteszk filmben. Lajkó gyerekkora is megelevenedik. A tábortűznél azt meséli neki az anyja, hogy ha jól viselkedik, amikor meghal, annak a csillagképnek az egyik csillagává válik, amelyik jegyben született. Ha rosszul, akkor is oda kerül, de mehet gyalog.



Halász Tamás SOSEM FOGOK HAMLETET JÁTSZANI

Beszélgetés MÉHES CSABÁVAL

A munkásságotat ismerve az ember úgy képzei, hogy már ovisként te voltál a főbohóc, és a szeretteid a hálás közönség. Milyen útravalóval indultál?

A családban a pantomimnak nem volt korábban semmilyen hagyománya, de a színészetnek, bábszínészetnek annál inkább. Gruber Hugó bábművész az anyai nagybátyám volt, édesanyám is bábozott, a hajdani Aurora Bábegyüttes tagja volt, ahogy édesapám is. Ő a piaristákhoz járt gimnáziumba, és egyik tanára, Vízvári László alapította az együttest. Ha jól tudom, ők ketten is ott találkoztak. Mindkettejükben volt-van művészi hajlam, az már más kérdés, hogy más irányba vitte őket a sors.

Abbahagyták?

Igen, még a születésem, 1964 előtt. Az Aurora meg is szűnt. Édesanyám cukrászként, édesapám pedig villamos-mérnöként dolgozott, igaz, ő aztán még dzsesszdobosként is próbálkozott. Ekkor már éltem, jól emlékszem, hogy állt egy dobszerkó a szoba közepén. Úgy rémlik, hogy amikor apám elkezdett gyakorolni, édesanyámmal azonnal mentünk a nagymamához. Valószínűleg nem nagyon tolerálta otthon a dobszót.

Anyámék négyen voltak testvérek, közülük csak Hugó volt professzionális művész, de azért az egész családban ott volt a művészi vonal, ami ment is tovább: van az unokák közt is folytatás, az unokaöcsém, Farantai Bence például versenytáncos. A saját gyermekeimről pedig már nem is beszélve. Egyik fiam komolyan zsonglőrködik, a legkisebb bűvészkedik, a lányok táncolnak, és mindegyik tanul zenét, énekelnek, és a színészet sem áll messze tőlük.

Amikor régen összejöttünk hétvégenként, ünnepeken, mindig ment a móka. Emlékszem a katonatiszt nagyapámra, aki amúgy csendes, néha mogorvának tűnő ember volt, gyakran előtört belőle a komikus. Biztos ismered a játékot, hogy valaki magára terít egy kabátot, kalapot, bejön háttal az ajtón – ilyenkor nagyanyám konferált, hogy „jött egy bácsi, megnézni a lakást” – és egyre magasabbra emeli a ruháit a kezével és egyszerre ott áll előtte egy három méter magas alak. Nagyon sokat nevettünk, játszottunk együtt. Én pedig már természetesen gyerekkoromban is bohóc akartam lenni. Az iskolában akkor még volt ilyen, hogy „mókamester”: a Táncsics Őrsben én voltam az.

Mi volt az első nyilvános fellépésed?

Talán hatodikban volt egy farsang, arra találtam ki egy bohócszámot: két osztálytársamból csináltunk egy lovat, ami végül aztán teve lett, mert olyanra sikerült a feje. Mentek körbe a teremben, én fel akartam ülni a nyeregbe és hatalmasakat estem. Megnyertem az osztály-versenyt, meg a tombolát: egy torta volt a díj, a tetején egy rózsával, amit odaadtam annak a lánynak, akibe éppen szerelmes voltam. Voltak olyan terveim, hogy jelentkezem az Artistaképzőbe, de aztán nem jutottam el a felvételiig. Akkoriban váltak a szüleim, elég nehézre fordult a sorsunk. Édesanyám beíratott gimnáziumba az esztergomi ferencesekhez, ami eléggé meghatározta a további négy éveimet. Ott ezzel a dologgal kevésbé foglalkoztam, de nem tagadtam meg magamat. Volt például színházi szakkörünk, minden évben előadott valamit egy-egy osztály. Mi a *János vitézt* mutattuk be egy nagy csavarral: úgy, mintha a tanáraink játszották volna a szerepeket. Frenetikusan sikerült, sajnálom, hogy nincs róla felvétel. A darabban játszott évfolyamtársam, Latabár Árpi is, Latabár Kálmán (az ugyanebben a gimnáziumban tanult) „Latyi” unokája, fantasztikusan tehetséges srác, szintén a színészi pályát választotta.

Érettségi után eldöntöttem, hogy megpróbálom a felvételit a Színművészeti Főiskolára. Nem jártam semmilyen előkészítőbe, nem voltak érdemi elképzeléseim a követelményekről, csak azt tudtam, hogy mi a penzum, amit meg kell tanulni, hogy a bizottság elé álljak. Emlékszem, a Kacsóh-féle *János vitézből* vittem Az öreg király dalát

is a tíz vers, három próza és három dal között: kérték, hogy azt adjam elő. Visszagondolva: tényleg ciki lehetett. Kicsi voltam, kölyökképű, minden különösebb előképzettség nélkül. . . nyilván nem vettek föl.

Többet nem is próbáltad meg?

Nem. Abban az időben édesanyám az OTP-ben dolgozott, mint pénztáros. Jó kapcsolatban volt a környék, a Krisztinaváros összes művészemberével, akinek ott volt számlája. Sokat beszélgetett az Omega tagjaitól kezdve Máté Péter énekesen át mindenféle színészekig. Így ismerte a Dominó Pantomim pénzügyesét is: a társulat a közelben, a Várban, az Úri utcában működött. Jóban voltak, anyámnak meg eszébe jutott, hogy esetleg nem akarnám-e kipróbálni magam önáluk. Le voltam törve a felvételi után, ő beszélt rá, hogy azért mégis menjek el hozzájuk. A három éves képzést nyújtó stúdiójukban már lezajlottak a felvételik és elindult az év. Rákérdezett, üzentek, hogy persze, jöjjenek csak, megnéznék. Tímár Tamás, a Dominó Stúdió vezetője azt mondta, hogy most nincs idő engem megnézni, álljak be, aztán majd csinálunk egy pótfelvételit. Telt-múlt az idő, a felvételit tologatták, én mentem minden este a különböző órákra, dzsesszbalettre, balettre, pantomim-technikára, jógára, body-tréningre. Aztán egyszer rákérdeztem, hogy mégis, mi történjen velem, mire azt válaszolták, hogy látják, mit tudok, van tehetségem és maradjak. Eltelt egy év, jött a vizsga. Akkor rendezte meg a Dominó vezetője, Köllő Miklós a *Salomé*t a Gellért Fürdő szabadtéri uszodájában, amiben nagy örömömrre szerepet kaptam. A bemutató után felbomlott az együttes. Így az volt az utolsó évfolyam, amibe engem felvettek.

Legendás kor volt ez, szinte vallásos hittel működő pantomimes csoportokkal, akik nem voltak túl jó kapcsolatban egymással, hogy finoman fogalmazzak.

Ez így van: nekem, az újoncnak is érzékelhető volt egy ellenséges, feszült állapot. Voltunk mi, dominósok, voltak a corpusosok M. Kecskés András vezetésével, a Bolero Pantomim, Uray Péter együttese, aztán a Ludens Pantomim, a Dvorák Gáborék-féle társaság, a Karsai Pantomim. . . Érezhető volt egy fajta féltékenység a csapatok között, mintha mindenki a saját várát védte volna. . . Ebből persze én keveset érezkeltem, hiszen már egy másik generációhoz tartoztam, és a mai napig nem értem, mi volt az oka. Amikor Tímár Tamással közösen elkezdtünk dolgozni, és megalapítottuk a Pingvin Pantomimet, éreztem rajta is ezt az éber őrködést, azt, hogy „nem keveredünk”.

A Pingvin Pantomim rövid ideig működött. . .

A Dominó szétesése után három évig dolgoztunk együtt Tamással, mi ketten voltunk az együttes. Számomra nagyon tartalmas és emlékezetes három esztendő volt. Klasszikus számokat tanultunk be, mint a súlyemelő, a robot, vagy a színházi közönség, amikhez aztán újabb jelenetek jöttek, például egy vámpíros, aztán a fogorvos. . .

Milyenek voltak ezek a darabok?

A robotosban – ilyesmit sokan csináltak előttünk is – például Tamás behozott engem a hóna alatt, mozgatott, mint egy bábut, aztán beindultam, elkezdtem működni – erről a számról van egy „archív” filmfelvételem, ami még a Szegedi Ipari Vásáron készült. A *Mim arzenál* című, pantomim-jelenetekből álló műsorunkat a Pesti Vigadóban játszottunk, együtt a *Vakító éjszaka* című egyfelvonásossal, amiben, rajtunk kívül már a stúdióaink is játszottak és Roger Waters *The Pros and Cons of Hitch Hiking* című lemezének anyagát használtuk, mint zenei kíséret. . . Az előadásnak semmi köze nem volt a zene szövegéhez, nem nagyon törődtünk azzal, hogy mit énekelnek angolul, de a zene hangulata nagyon illett a darabhoz.

A Pingvinnek voltak saját stúdiói? Ti is tanítani kezdtetek?

Igen, 19-20 évesen én már tanítottam. Tamás volt a tapasztaltabb, a profi, és engem bedobott a mélyvízbe, amiért azóta is hálás vagyok neki. A lakásán volt az iroda, onnan szerveztük az életünket, intéztük a stúdiót, ami a Molnár utcában, a művházban kezdett működni, aztán a VSZM-ben folytattuk, a legendás Kék Úrnál.

Kik jártak hozzátok?

Tizenöt-husz hallgatónk volt. Például Stubnya Béla, Pelsőczy Réka színészek, Tulipán Kati, Ágoston Mónika, Efsztratiadis Sztratosz, akik bohócdoctorként működnek – hirtelen ők jutnak eszembe, akik aztán a szakmában is maradtak.

Visszatérve a „nem keveredünk” törvényére: az átjárás ekkor nem volt lehetséges az együttesek között. . .

Nem. Én legalábbis így éreztem. Talán ez volt az egyik oka, hogy a mi kétfős együttesünk nem sokkal később megszűnt, mert engem őszintén érdekelt, hogyan dolgoznak mások, imádtam, amit M. Kecskésék, aztán Goda Gáborék csinálnak, rajongtam a Corpus *Mario és a varázslója*ért. . . fantasztikus darabokat lehetett látni. Minderre akkor lehetett igazán rálátni, amikor megrendezték a Játékszínen a hazai pantomim-együttesek első fesztiválját:



akkor végre mindenki mindenkit megnézett és egyértelművé váltak az értékek. Elkezdtünk egymás iránt érdeklődni, szóba állni a másikkal. Itt derült ki, mekkora hiba volt a korábbi évek merev elzárkózása. Későn, de elindult egy intenzív mozgás. Persze voltak – és nem akarok senki fölött pálcát törni – nyitottabb és zárkózottabb vezéralakok, művészek ezt követően is. A Corpus-körhöz tartozó Goda Gábor és én, aki dominós voltam, barát-kozni kezdtünk, aminek, hála az égnek meg is lett az eredménye: amikor vége lett a Pingvinnek, 1987-ben – ekkorra már, ha jól tudom, a Corpus is megszűnt – elkezdtem dolgozni a frissen alakult Artussal. Már nem is emlékszem pontosan, hogy hogyan jöttünk össze, de az egyik legjobb időszak volt az életemben. Ekkoriban szervezte Angelus Iván a nyári tánckurzusokat, amelyeken nagyszerű tanárokkal dolgozhattunk. Ezekben a workshopokban az volt a fantasztikus, hogy én nyaranta egy teljes hónapig folyamatosan táncoltam, meg doboltam... Cheikh Tidiane Niane óráin szerettem meg például egy életre az afrikai táncot, de részt vettem az indiai Arup Ghosh óráin is, jártam dzsessztáncra, Limón-technikára: egyszerre kinyílt a világ.

Nem csak Neked nyílt ki a világ: ezekben az években kezdtek sorra érkezni a külföldi modern együttesek. Végre megláthattátok, mi zajlik a vasfüggöny túloldalán...

Nagyon sok előadást láthattunk, jól emlékszem néhány óriási élményre. Regős Pali bácsi szervezésében, a Szkénében voltak az IMMT-k, a Nemzetközi Mozgásszínházi Fesztiválok, ott rengeteg vendéjátékot megnéztem. A Habbe és Meik nevű német páros például hihetetlen erős emlékem. Jöttek nagyszerű csapatok a világ minden tájáról, itt találkoztam az orosz Liceyej-együttessel; a poznani Tomaszewski-pantomimet a Vígszínházban láttam, döbbenetes volt. Néztük őket és szívtuk fel magunkba, amit láttuk.

Utaznod sikerült?

Talán a neveltetésemből fakadóan sajnos nem voltam bevállalós, utazós típus. Nem tudom, egyáltalán sikerült-e volna kijutnom, ha elhatározom magam? Talán jó lett volna kikeveredni a Marceau- vagy a Lecocq-iskolába, de nem volt elég bátorságom belevágni, vagy a sors akarta így. Úgyhogy maradtak az itthoni workshopok, a vendéjátékok. Meg ekkorra már az Artussal közös munkára koncentráltam, ami nekem nagyon fontos volt.

Hogyan kezdtetek el együtt dolgozni?

Kicsit már homályosak az emlékek, de ha jól emlékszem, a *Gázszív* című előadásukat újították föl és kellett valaki abba a nagy bográcsba, amiben korábban Zsiráf, Harsay Gábor ült a darabban. Talán az volt az első Artus-produkció, amiben részt vettem. De az is lehet, hogy a *Sétáló angyal* volt az első, már keverednek bennem a dolgok, az egy nagyon intenzív időszak volt.

Évekig dolgoztál az Artus tagjaként és önállóan is. Hogy fért meg együtt a kettő?

A *PantoMix* című műsoromat, ami szintén pantomim-klasszikusokból állt, folyamatosan játszottam a Pingvin megszűnése után és közben kerültem be az Artusba a *Sétáló angyal* és a *Gázszív* kapcsán. Az első, teljesen önálló bemutatóm a *Pisztrángötös* volt 1990-ben, a Szkénében, miközben elkészült az Artus *Alvajárók* című darabja. Ezt követte aztán a *Fregoli*, három évvel később, és 1996-ban készült el a *Robinson torzó* – ez alatt pedig szimultán dolgoztam az Artussal: *Turul*, *Gyöngykánon*, *Tűzfal*, a *Human Garden* Új-Zélandon...

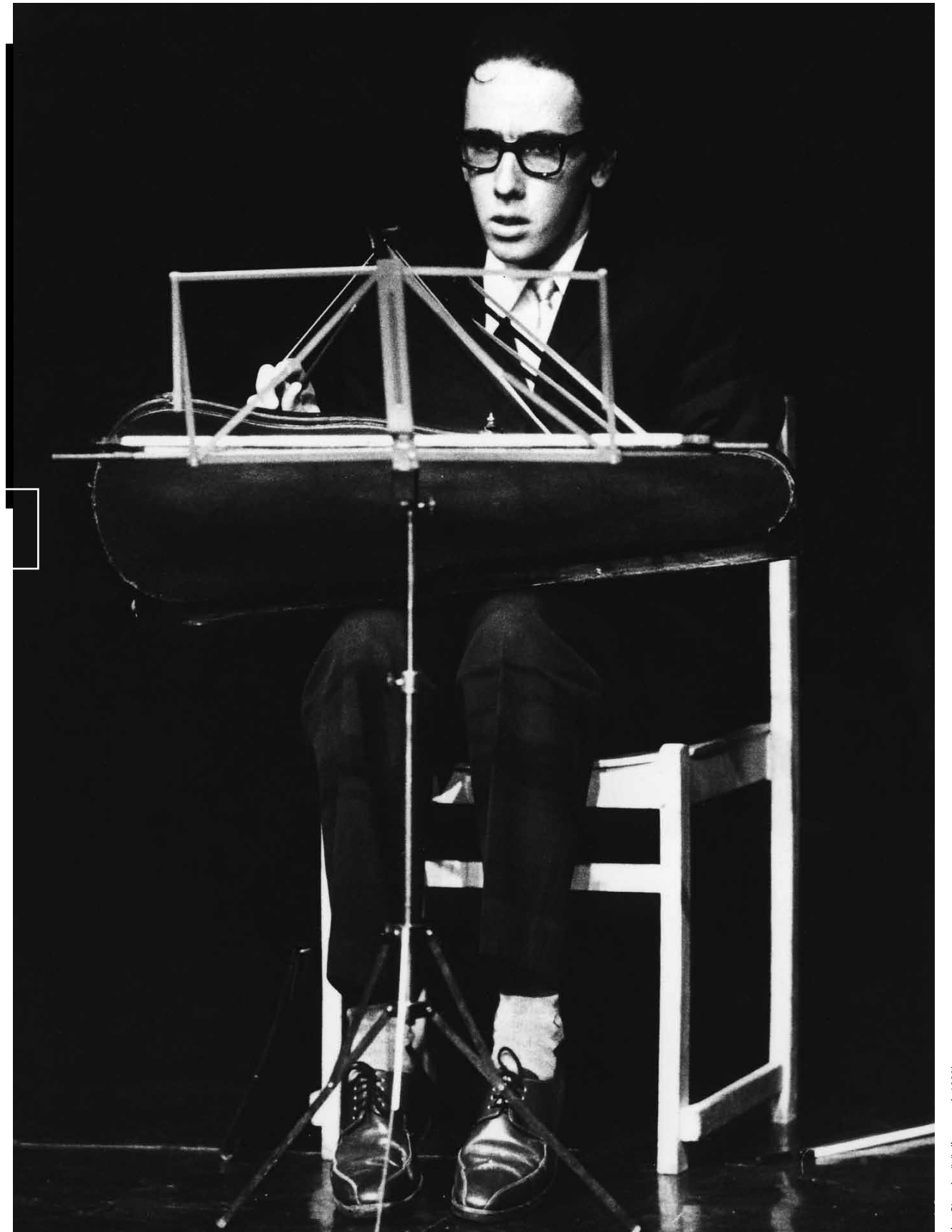
A *Turul* című előadást nagyjából a *Fregolival* egy időben mutattuk be a társulattal, 1993-ban már ezzel utaztunk Kairóba, a nemzetközi fesztiválra. Meg kell említenem Sólyom Tamás zenész barátomat is, akivel abban az időben több gyermekprodukciót hoztunk létre és játszottunk országszerte. Tamással azóta is együtt dolgozunk. Most visszagondolva nem is tudom, hogy tudtam ennyi mindent csinálni egyszerre.

Milyen érzés volt a szólók, kettősök világából egy ekkora létszámú, ilyen nagy formátumban működő együttesbe átjárni?

Tudod, nem mindig volt jó nekem egyedül dolgozni. Persze az nagyon jó, hogy egyedül is megállom a helyem a színpadon és persze, élveztem a szólista-pályát is. De az nem jó, ha az ember bezárkózik önmagába, mert elkezd maga körül forogni. Nagyon szeretek csapatban dolgozni, amikor egymás által inspirálódunk, együtt küzdünk, együtt örülünk... Csapatban előfordulnak kisebb-nagyobb nézetkülönbségek és veszekedések, de nagyon jó volt közösen létrehozni ezeket a darabokat. Akkora tanulást jelentettek ezek az évek, hogy azóta abból élek. Nem csak Gábortól, de mindenkitől, aki ott volt, mert mindenki számított: Mándy Ildikó, Ernst Süss, Kágé (Kocsis Gábor), Virág Csaba, Berger Gyuszi, Kálmán Feri és még sorolhatnám.

Mesélsz Csabáról? Egyik tavalyi lapszámunkat az ő emlékének ajánlottuk...

Virág Csabával 1988-ban volt szerencsém szorosabb munkakapcsolatba kerülni. Az ő elképzelései szerint kezdtünk el dolgozni egy stíluson, ami aztán a *Sétáló angyal* című darabot meghatározta. Az előadást megelőzte egy performansz egy kiállítás-megnyitón, amiben együtt léptünk fel: Csaba, Lengyel Péter és én. A kiállítás különben a Quimby trombitása, Kárpáti Dodi (József) képzőművész barátom tárlata volt. Őt úgy ismertem meg, mint a fantasztikus angoltanárom, Fehér Judit férjét. Sokat jártam hozzájuk, dumálni kezdtünk Dodival, aki akkor rengeteget festett és egy megnyitója előtt megkérdezett, hogy nem csinálnánk-e ott valamit? Csabának felvettem az ötletet, és megkomponáltuk a megnyitót. Azt a címet adtuk a performansznak, hogy



Méhes Csaba: *Pisztrángötös* (bemutató: 1990)

„*Piktomotivációs Minimálvariációk – Opening*”. Nagyon szerettem. De láthattam Csaba pantomimjeleneteit is, amiknek egészen sajátos, groteszk hangulata volt, nagy hatással voltak rám. Neki többre kellett volna vinnie. Nagyon kár, hogy nincs már köztünk.

A három saját munkád, a két szóló (*Pisztrángötös*, *Fregoli*) és a Sólyom Tamással játszott *Robinson torzó* nagyon komoly szériákat élt meg... Bizonyos értelemben igen. A Szkénében és a MU-ban egy időben szerencsére sokat játszhattunk, de én mindig azt éreztem, hogy „ebben azért még lenne”. Külföldön a Robinsont például nem is játszottam, pedig egy időben nagyon sokat vendégszerepeltem kint.

Egyszer azt nyilatkoztad, hogy ekkoriban tízből kilenc előadásodat külföldi közönség előtt játszottad.

De nem a Robinsonból. A *Pisztrángötös* és a *Pantomix* ment sokat külföldön. Miután második díjat nyertem a Pisztráng tizenöt perces részletével Frankfurtban, az évente, 1992-től megrendezett United Slapstick Comedy Awardon majd ugyanabban az évben, amikor az Artus *Turul*jával földíjas lettem Kairóban (A legjobb színész díja, 1993), megindult velem pár évre a szekér. Felkarolt ugyanis az a szervező iroda, amelyik a frankfurti versenyt rendezte (nyilván, pont ezért: komikusokat vadásztak szerte az egész világból). Ők aztán nagyon sok fellépést szerveztek nekem. Azóta is hálás vagyok nekik ezért. Volt olyan, hogy egy szólóelőadással egy hónap alatt háromszor mentünk ki Sólyom Tamással, mint technikus-társammal Németországba.

Egy német portfóliódban láttam egy listát, amiből kiderül, hogy három-négy év alatt felléptél Bécsben, Kremsben, Saarbrückenben, Frankfurtban, Nancyban, Antwerpenben, Kairóban: ez még mai szemmel nézve sem akármí. Abban az időben a kortárstánc menedzsment még csak gyerekcipőben sem járt, a menedzser varázsszónak számított...

Az én esetemben ennyi volt a titok: a német szervezők, akik fantáziát láttak bennem a fesztivál után. A magyar tévén keresztül találtak meg, úgy, hogy Frankfurtba, a fesztiválra keresnek magyar komikusokat, „vizuális humoristákat”, így kerültem oda.

Sokat utaztunk az Artus-szal is, Macedóniától Új-Zélandig, azt ők szervezték, pontosabban például Beatrice Rossi, a Magyarországon élő svájci turnészervezőnk, menedzserünk. Nekem azóta is fájdalmam – vagy ügyetlenségem – hogy nincs senki, hosszú évek óta, aki szervezni segítene. Voltak, akik egy-egy előadás után odajöttek, hogy „hú, ez olyan, hogy lehetne külföldre vinni!” aztán mégse igazán történt semmi. Nosztalgiával gondolok vissza azokra az évekre, mikor pezsgett minden. A német történetnek aztán vége lett. Az iroda minden évben megszervezte a fesztivált, újabb és újabb tehetségeket fedezett fel és vett a szárnyai alá, engem egyre kevesebbet hívtak, mert jöttek az újak. Hogy ezen kívül még mi más hozta el a változást, nem tudom pontosan, de ha jól tudom, Németországban valamilyen adót vetettek ki a külföldről érkezett előadásokra, ami megdobta a költségeket. Elkezdtek nem szólóelőadásokra, hanem varietéprogramokba hívni, amivel önmagában nem volt baj. Ezt is megismertem és meg is kedveltem. Eleinte nagyon ódzkodtam ettől, gondoltam, hogy jönnek majd a tollas fenekű lányok – amit nézni jó – de én hol leszek ebben? Aztán megtapasztaltam, hogy Németországban a varieté nem ezt jelentette: komoly, színvonalas szórakoztató programokban léptem fel. Ezt aztán csak egy darabig tudtam csinálni, mert elkezdtek sorban születni a gyermekeim. Eleinte még családostul tudtunk utazni a feleségemmel, majd egy gyerekkel, két gyerekkel, hárommal... amikor négygel futottunk neki, akkor már nagyon nehézkesen ment. Én meg nem akartam heteket-hónapokat külön tölteni a családtól. Elkezdtem visszamondani a fellépéseket.

Ekkoriban költöztetek Sopronba, nagy tervekkel...

Sopron – ahonnan a feleségem származik – jó megoldásnak tűnt: Bécs, Németország mégiscsak közel van, a fővárosi kapcsolataimat, gondoltam, meg majd fenntartom valahogy. De Pestről elköltözve megszakadt a szoros kapcsolat az Artus-szal: a távolság, a család mellett nem tudtam vállalni a másfél-két hónapos próbaidőszakokat. Megint magamra maradtam, Sopronban nem sikerült csapatot összehoznom magam körül, de én nem is vagyok ilyen típus.

A budapesti életemnek volt egy olyan oldala is, ami az iszonyú nagy pörgésről szólt – ebbe kezdtem belefáradni. Az Artus, a szólista lét, a tanítás – mind jó, de egyszerre már sok volt. Sopron nyugodtabb tempót ígért.

Sok nyugalmat Sopronban sem hagytaal magadnak: befogadó színházat szerveztél.

A Kas Színházat, amiből azt reméltem, hogy ki fog nőni valami szuper dolog. Rengeteg társulatot, produkciót sikerült csábítanom a Kas-ba egy-egy vendégjátékra, nagyon sikeres volt az a kezdeti egy-két év.

Milyen helynek szántad a Kast?

A budapesti MU Színház volt a modell: legyen benne színház, zene, tánc, beszélgető estek stb. – még méretben is nagyon hasonlítottunk. A Soproni Erdészeti Szakközépiskola dísztermében rendezkedtünk be, az iskola igazgatója, Dr. Rónai Ferenc nagyon nyitott volt a terveimre. A hatalmas (tizenhatszor kilenc méteres), stukkós díszítésű, gyönyörű termet alig használták, megkaptam ellenszolgáltatás nélkül. A diákok ingyen járhat-tak be az előadásokra, ennyi volt a feltétel, ők pedig örültek, hogy a sulinak, a városnak ez milyen jó. Előadásokat tartottunk (itt mutattuk be

a *Robinson torzót* is), próbálhattunk, workshopokat szerveztünk. Két évet ért meg a nyári Csodabogár Fesztiválunk, ami olyan volt, mint a Fringe Fesztivál. A város és az NKA annyi pénzt adott, hogy szerényen, de működni tudtunk, mindenki szívesen jött nagyon alacsony gáziért. Egy idő után aztán már nem volt pofám azzal hívogatni művészeket, hogy „ez egy új kezdeményezés, ugye ennyiért is eljössz?” A kevés pénz miatt nem tudtunk tovább lépni, egyre kínosabbá vált az egész. Egy idő után megszűnt a hely is, a városi tévé betette a lábát, minket átraktak az egyetemi művelődési házba, ahol ellopták a fele cuccunkat, aztán jött az összeomlás, elfogyott az erő, megszűnt a Kas Színház. Később feleségemmel szerettünk volna Waldorf-óvodát és iskolát létrehozni Sopronban, de nem jött össze. Mi ragaszkodtunk ahhoz az elképzelésünkhöz, hogy a gyerekeink ilyen szellemben nevelkedjenek, így tizenkét évvel ezelőtt megszületett a végső döntés, hogy elköltözünk Pilisszentlászlóra. Itt van egy nagyszerű Waldorf-iskola és óvoda. Azóta itt élünk, én pedig újra a fővárosban próbálkozom a dolgaimmal.

Azt eldöntötted, hogy a híres szólóidat többet nem játszod?

Megvan minden kellék, díszlet, és fel is merül néha bennem, hogy igenis, elő lehetne venni őket, fel lehetne a darabokat újíteni. De a Kas éveiben úgy döntöttem, hogy nem akarok többé úgy dolgozni, hogy filléreket fizetek azoknak, akik a társaim egy-egy produkcióban... Talán egyszer, ha nem is társulatot – mivel alapvetően szóló előadóművésznek tartom magam –, de egy kis csapatot sikerül magam köré gyűjtenem, akik magukénak érzik a munkámat, látnak benne fantáziát és lehetőséget, és állandó munkatársaim lesznek majd, ha nem is állnak velem a színpadon. Nagyon sok olyan tervem van, amit egyedül biztos nem tudok véghezvinni.

Mindig nekem szegezik a kérdést, hogy manapság egyáltalán ki csinál pantomimet? Kevesen vagyunk, ha most össze szeretnék hozni egy magyar pantomim fesztivált, alig lenne rá produkció. Mégis hiszek benne, hogy van a műfajnak jövője. Legalábbis a visszajelzések ezt mutatják.

Az irányzat gyakorlata viszont nem tűnt el, inkább csak beolvadt, összeolvadt, elkeveredett...

Így van. Szinte mindenki, aki egykor ezt tanulta, más utakat talált. Nézd meg Goda Gábor, Mándy Ildikó, Uray Péter pályáját, de sorolhatnám...

Ha a pantomimra gondolok, mindig az jut az eszembe, maga az eszme mennyire egyedül maradt, szétrajzottak a művelői: olyan, mint egy esernyő, ami alatt szinte nem áll már senki.

Ez egy pontos megfogalmazás. Csomósor történik meg, hogy az előadásaim után odajönnek, és azt mondják, hogy ők bizony ilyen jót nem láttak, ilyen jót rég nevettek. Innen nézve nem kérdés, hogy az irányzatnak kell, hogy legyen helye. De ehhez kellenek művészek, akik ezt képviselik. A pantomim esetében valami megszakadt.

Lehet azt tanítani, amivé te az elmúlt évtizedekben lettél?

Sokat bombáznak azzal, hogy miért nem tanítok. Pillanatnyilag egy-egy workshopot tartok. Nem tartom magam pedagógusnak – igaz, van óvóbácsi diplomám – de szívesen tanítok, és öröömre, szeretik az óráimat. Magát a technikát tovább lehet adni, akinek van hozzá érzéke, elsajátíthatja. A nagy kérdés az, hogy mitől lesz például egy komikus jó komikus. Azt a pluszt, amitől valami átütő erejű lesz, mindenkinek magában kell keresnie és megtalálnia, fejlesztenie. Ezt az utat persze lehet segíteni, támogatni.

A tiszta pantomimtól azért te is messze távolodtál. Egyáltalán, hogyan határozod meg magad?

Néha azt mondom, hogy pantomimművész vagyok, de ezzel csínján bánok, mert ezt hallván mindenki elszalad. Az emberek fejében az él, hogy ez egy ködös, szentimentális műfaj.

Talán a PR-ral van egy kis gond? Sokan keseregnek például, hogy jaj, mennyire kikopott a tánc általánosságban a köztudatból, miközben például minden harmadik reklámban táncosokkal akarnak neked eladni egy terméket. Autót, csokit, lakást, cipőt.

A táncos-koreográfus Gál Eszter hosszú ideje tanít a Színház és Filmművészeti Egyetemen: tavaly felhívott, hogy pantomimet kéne, hogy oktassak Zsámbéki Gábor végzős osztályának, mert a növendékek ezt szeretnék. Két hónapig tanítottam őket. Volt vizsga, mindenki csinált egy kis jelenetet, tartottunk technikai bemutatót. Zsámbéki nagyon örült és azt mondta: borzasztó, hogy az egyetemen nincs pantomim-oktatás, és ő ezt szorgalmazni fogja. A dolog ott tart, hogy a pantomimet szinte egyetlen komoly, állami művészeti tanintézményben sem tanítják.

A világ egyre kevésbé kedvez a vegytiszta formáknak: a műfajok, stílusok keverednek, összemosódnak, felolvadnak egymásban. Nyilván az oktatásnak ezt kéne követnie.

Igen, ez igaz az én pályám esetében is. Pantomimet tanultam, de már a Dominóban egész sor más mozgásrendszert is megismertem. A külön-böző workshopokon, majd az Artusban is egészen új dolgokkal ismerkedtem, tanultam zenélni, énekelni, amit például a Méhek formációban, illetve a Brass in the Five zenekarral közös munkáinkban tudok használni... Minden művész abból van, abból él és alkot, amit pályája során felszív magába,

és erre akkor van lehetősége, ha például az oktatás minél szélesebb palettát kínál. Valószínűleg igaz az a nézet, hogy a pantomim egy eszköz, de – mint látható – megélhet önmagában is, van létjogosultsága, önálló műfajként. Akkor van baj, ha önmaga körül forog. Tudni kell tálalni, és látni kell a lehetőségeit és a határait. Az a korszak véget ért, hogy festett arccal, csíkos pólóban, fehér kesztyűben kiállunk az utcára tapogatni a láthatatlan falat, mert ez már nem elég. Unalmas, nevetséges.

Úgyhogy lehet, hogy nem pantomim-iskolát kell létrehozni, hanem valami olyat, ahol mindaz, amiről korábban beszéltünk, egyszerre megismerhető, s a tehetséges emberek kiveszik belőle a magukét, egy csak rájuk jellemző válogatást.

A komédiás éned a színpadra engedne komorabb témákat is? Nem tervezel más irányokba mozdulni?

Abban reménykedem, hogy amit viccesen megfogalmazok, annak azért észrevehető a komolyabb oldala is. Például a *Fregoli* című szólóban vastagon ott van a magány, a világban való egyedüllét nyomasztó érzése, kérdése – humorba csomagolva. Ahogy a főszereplő próbálja a születésnapját ünnepelni, minden ellene fordul, nem tud örülni. Emlékszem, egyszer egy baráti társaságban beszélgettünk a lakásról, amiben ültünk. Ott villant be nekem, hogy a fürdőszoba (ahol a *Fregoli* játszódik), egy önálló univerzum. Így kezdtem el felépíteni azt a darabot. Ebben a térben mindennek megvolt a szimbolikus jelentése: amit persze nem kötöttem a nézők orrára: vegye észre mindenki, ha akarja. A kád meleg víz, ami lassan kihűl, a fregoli, az elérhetetlen fehér törülköző, a sampon, a süti. . . A kádba kerülés, mint a születés metaforája. . .hosszan sorolhatnám. A darabban végig szólt egy rádió, és mindig az aktuális eseményre utaló műsort sugárzott. . .

Vagy másik kedvencem, a *Robinson torzó*, tele engem (és Tamást) foglalkoztató mély gondolatokkal, szintén viccesen megfogalmazva. A darab végén sokan maradtak ülve, könnyes szemmel a nézőtéren. Volt, akit az előadás után nekem kellett megvigasztalnom. Az én „sötét” oldalam úgy jön elő a színpadon, hogy közben a néző nevet – majdnem mindig. Csatában nagyon szívesen játszom a komor hangulatú szerepeket, jeleneteket. Egyedül nem biztos, hogy nekiállnék ilyesmit csinálni. Az biztos, hogy én sosem fogok Hamletet játszani.





Králl Csaba A HASONLÓSÁG KÜLÖNBÖZŐSÉGEI

Beszélgetés a bodylotion co-dance alkotóival

Ha azt mondom, Arany Virág, te azt mondog, Hadi Juli. Ha azt mondom, Hadi Juli, te azt mondog, Arany Virág. A bodylotion co-dance alkotópárosa 2009 óta dolgozik együtt, nevük szinte összeforrt, elválaszthatatlan egymástól, közös munkájukat az elmúlt évekből olyan darabok félmjelzik, mint az ultraminimalista struktúrájú Lábán-díjas Lépesidő (2014) vagy a ridegen virtuális BODYSCAPE: Dar Winners (2015). Legfrissebb bemutatójukban, a Párbajban a korábbi, kettejük hasonlóságára alapozó koreográfiai közeget képletesen a szembenállás terepére cserélték fel. Mert, mint mondták, már vágytak arra, hogy „ne a harmónia, az összhang, a köztünk lévő hasonlóság legyen fókuszban”. Mit jelent közösen alkotni? Mennyi önfeladással és kompromisszummal jár? Ki az „agy” és ki a „test” az alkotómunka során? A Parellelnek Arany Virág és Hadi Júlia nyilatkozott.

Mint sokan az újgenerációs alkotók közül, ti is a Budapest Tánciskolában végeztetek, ott ismertétek meg egymást. Előtte mennyire volt szoros kapcsolatotok a táncsal?

Arany Virág: Én négyévesen döntöttem el, hogy táncos leszek. Megláttam egy spicc-cipőt, és minden vágyam az volt, hogy az enyém legyen. De mivel olyat csak a balerinák kaphattak, elhatároztam, hogy jó, akkor balettozni fogok. Az általános iskolában balett-tagozatra jártam, aztán amikor pályaválasztásra került a sor, apai bátorításra másfelé vettem az irányt, ami egy évig tartott. Ez az egy év arra volt jó, hogy rájöjjeek, én tényleg táncolni akarok, nem érdekelt más. Így titokban felvételiztem a Goliba¹, Angelus Iván iskolájába.

A szüleid nem tudtak róla?

A.V.: Nem.

Senki?

A.V.: Senki. Egy évig Székesfehérvárra jártam gimnáziumba francia emeltszintűre, de titokban mindig hazautaztam Dunaújvárosba jazzbalett-órákra. Erről is csak anyukám tudott, apukám előtt titkoltuk, mert ő nem annyira lelkesedett a táncért. Az volt az álláspontja, hogy jó, jó, idáig elment, de most már rendes foglalkozás után kéne nézni. Két út volt felkínálva, az orvos vagy az ügyvéd. Én az utóbbit választottam.

Hadi Júlia: Nem is tudtam, hogy téged is erre a pályára szántak. . .

Ezek szerint a papa orvos vagy ügyvéd, nem?

A.V.: Édesapám nem, ő kohómérnök, de a testvére családjában mindenki vagy ez, vagy az, tehát dr. Arany. Aztán az egyik ilyen titkos jazzbalett-órán megjelent egy vendégtanár Iván iskolájából, és én kihallgattam, amikor mással beszélgetett, hogy két nap múlva felvételi lesz a Goliba. Titokban elmentem, felvettek, otthon meg bejelentettem, hogy Budapestre fogok költözni, ez van és kész.

H.J.: Az én történetem egészen hasonló, legalábbis a második része. Én, mondjuk nem döntöttem el, hogy táncos leszek, bár balettoztam az óvodában, de az nem tartott fél évnél se tovább. Igazából színész akartam lenni, színházzal akartam foglalkozni. Volt egy kis amatőr társulat, ahova a gim mellett eljártam, ott kaptam biztatást, hogy a mozgásos feladatokban ügyes vagyok, így elmentem tanulni Gálik Évához, meg jártam Limón-technikára

¹ A Budapest Tánciskola „beceneve”.

a Trafóba, ami épp akkor nyílt meg, amikor odaköltöztünk a környékre. Apukám jogász volt, úgyhogy felőle abszolút az az elvárás jött, hogy jogász vagy közgazdász legyek. Egy darabig jártam is jogi előkészítőre, de nagyon nem jött be. A tánc így végül is egyfajta lázadásból született. Egy barátnőmtől hallottam a Goliról, hogy oda nem kell előképzettség, és hát én voltam a legjobban meglepődve, amikor felvettek. Apukám, akivel akkor már nem éltünk együtt, nekem is teljesen kikészült. Anya később elmondta, hogy szinte kitagadott, hogy ő ezt nem támogatja és leveszi rólam a kezét. Ez tartott egy évig vagy kettőig, aztán megenyhült, de hogy megbarátkozzon a táncsal, elég hosszú időbe telt.

Apropó, a szülők néznek benneteket?

A.V.: Anyukám mindig is nézett, apukám nagyon sokáig nem. De most már ő is néz, a premierekre általában eljönnek.

És van véleményük?

A.V.: Anyukám szerintem nem tudja az anyai szeretetet hátrébb helyezni, ez mindent beárnyékol, vagy bevilágít, nem is tudom. Apukámon azt látom, hogy van véleménye, csak nem mondja, legfeljebb azt, hogy érdekes volt. Néha azonban vannak érdekes asszociációi, azokat nagyon szeretem. A *Lépcsődőről* egyébként azt gondoltam, hogy nagyon fogja szeretni, mert van benne spirituális érdeklődés, meditál meg minden, és ez a darab nekünk is ilyen meditációs vonalból jött, ennek ellenére nagyon meglepődött a Lábán-díjon. Ő egyébként a Pataky Klári-s vonalat szerette, mert ott látta bennem a gyermeki önmagamát, az izgó-mozgó hiperaktivitást.

H.J.: Nálunk anya abszolút jön és néz meg lelkes, bár neki eleve van egy bölcsész beállítottsága, mindig ő vitt színházba, koncertre, kiállításra. Apukám sajnos már nem él, de azért ő is járt egy darabig, főként a sulis és a Hodworks-ös előadásokra, ezeket az új produkciókat viszont már nem láthatta.

Mit jelentett számotokra a Goli, az az iskola, ahol a négy év korkülönbség ellenére alkotóként elég hamar egymásra találtak?

H.J.: A Goli sok szempontból fontos volt számomra, és még ma is sok élethelyzetben visszaköszön. De mondjuk tizenkilenc évesen bekerülni ebbe a közegbe nagyon szigorú volt. Nekem kifejezetten nehézséget jelentett a gimnázium után ez a nagyon rendszeres, nagyon fizikális, nagyon mindennapos igénybevétel. Meg a sokféle elvárás, hogy akkor most táncosként és koreográfusként is bizonyítanom kell. Nem beszélve egyéb terhekről, mint amikor például a táncrekonstrukciókat csináltuk.

A.V.: Emlékszem, közösen lázadtunk fel az egyik ilyen, általunk antitáncnak nevezett koreográfia ellen, valamelyik Limón-darab volt. Egyáltalán nem tudtunk mit kezdeni vele, egyszerűen nem tudtunk hozzá kapcsolódni. Akkor nem volt szokás, hogy valaki azt mondta volna valamire, hogy nem. Mi is félve mondtuk ki, de azért kimondtuk, hogy nem akarunk benne részt venni.

H.J.: Személy szerint állandó útkeresésben és identitászavarban voltam, hogy ki és mi is vagyok én. Felnőtt vagy gyerek? Nő vagy tinédzser? Táncos vagy koreográfus? És ha táncos, vajon jó táncos leszek-e, hogy csak tizenkilenc évesen kezdtem el a szakmát? Ezek nekem csomó szorongást okoztak, és akkor még a szüleim, elsősorban az apukám felé is képviselni kellett azt, hogy ennek igenis van értelme, van jövője, én ebben sikeres leszek. Miközben akár örülhettem volna is, hiszen már elkezdtük a közös darabokat, megszületett sok kisebb etűd után az *Üvegbura* is.

A.V.: Nekem nagyon más élményeim voltak, mert amikor beléptem a Goli épületébe, az olyan volt, mintha hazaértem volna. Nagyon sok támogatást kaptam mindenkitől, Ivántól is személyesen. Én egészen más problémákkal szembesültem, mint Juli. Heti háromszor volt balettóránk, nekem az volt az erősségem, minden másban viszont iszonyatos félelmekkel küzdöttem. Ott volt például az improvizáció, hogy nincs jó és nincs rossz mozdulat, meg a szép fogalmának átértékelődése, ezek sokszerűen értek. Nálam épp az volt a nehézség, hogy mindent nagyon meg akartam oldani, tökéletesen és korrektül, a jó tanuló hozzáállásával. Iván emiatt nagyon sokat nyüstölt. Egyszer azt mondta, ami nagyon megmaradt, hogy merjek hibázni, merthogy olyan vagyok, mint egy rózsaszín masnis kis nyuszi, de hogy egy rózsaszín masnis kis nyuszi csak másik tíz rózsaszín masnis kis nyuszi megy el megnézni a színházba. Ez nálam kivágta a biztosítékot, fél év mosolyszünet következett, nem akartam bejárni az iskolába, mert nem értettem meg, hogy mi az, hogy hibázzak, hiszen amikor meg hibáztam, az volt a baj. Tizenhat évesen körbevett ez az óriási szabadságfelhő, amiben sokszor elveszettnek éreztem magam. De végül nagyon megszerettem itt. A főiskolával és a mesterképzéssel együtt tíz évig jártam ide, és amit megtanultam, az nem pusztán tánctechnika volt, hanem egyfajta morál és hozzáállás, amit azóta is mindenben és mindenhol kamatoztatok. Ha étteremben dolgozom és kávéfőzők, akkor is.

Olvastam egy interjúban, hogy Angelus Iván lökdösött egymás felé benneteket, jöllehet pályátok kezdetén táncosként nagyon más vonalon mozogtatok. Juli Hód Adriennel, Virág Pataky Klárral dolgozott sokat. Ez művészileg és gondolkodásbelileg is két markánsan eltérő világ. Mit kaptatok tőlük? Miért volt fontos számotokra a velük való munka?

H.J.: Hód Adriennhez a *Supra Hits* és a *Mindennapi rutin* sorozat kapcsán csatlakoztam. Ez egyfajta keresgélős időszaka volt, akkor kezdte el felépíteni a Hodworks-t. A *Basse danse*-ban eredetileg én is benne voltam, kint voltam velük Berlinben, végigcsináltam majdnem a teljes próbafolyamatot, csak aztán terhes lettem, elmentem babázni, és kikeveredtem belőle. De nagyon izgalmas és nagyon intenzív munka volt, sokféle elkalandoztunk, sok mindent kipróbáltunk. A négyhónapos intenzív munka során persze sok holtpontra is át kellett lendülni, napról napra újat, érdekeset kell produkálni.





Az ember folyamatosan szembesült önmagával. Főleg ott, a berlini rezidencia során éreztem ezt, mert előtte, a *Mindennapi rutinnak* volt egy levegős könnyedsége, nem volt rajtunk akkora nyomás.

Volt olyan tapasztalat, amit a közös munkából át tudtál menteni magadnak?

H.J.: Nyilván az Adrienné egy teljesen más munkamódszer, hogy vannak a „kísérleti állatkák”, akiket különböző helyzetekbe, kontextusba helyez és figyeli, sokszor heti harminc órán át, majd kiszemezgeti belőle a lényeges dolgokat. Aztán van egy furcsa kommunikáció is, hogy sokáig hagyja homályban a táncosokat, majd egy ponton azt mondja, hogy ez jó, de egy kicsit így, egy kicsit úgy alakítsd, és elkezdődik egy izgalmas gyúrás az anyaggal. De azt nagyon megtanultam belőle, hogy van egy koncepció, és az a koncepció hogyan ölt formát, illetve nagyon becsülöm azt a fajta kíváncsiságot és nyitottságot, ami őt jellemzi. Ha valamin dilemmázni kezdek alkotás közben, sokszor eszembe jut, hogy ő vajon mit csinálna ebben az esetben. Mert Adrienn valahogy mindig eléri, amit akar, nem adja fel, ha nem innen, akkor onnan vagy amonnan, alulról vagy felülről közelíti meg a dolgokat, de eléri. Ez a kitartása példamutató.

A.V.: Tényleg olyan, mint egy várépítő hód.

H.J.: Felépít valamit, aztán otthagyja és épít valami újat. Ezt szintén nagyon becsülöm benne.

Virág, te Pataky Klári darabjaiban táncoltál, ami egy hagyományosabb, de mives táncos vonal. Ő beáll a tükör elé, kitalálja magán a mozdulatot, bemegy a próbára és betanítja.

A.V.: Pontosan emiatt tudtam nagyon jól együtt dolgozni Kláival, mert olyan felállásban alkotott, amit mondtál. Kitalálta a mozdulatot, megtanította, és minél gyorsabban megtanultad, annál boldogabb volt. Ez elég jól ment nekem, hamar ráéreztem a stílusára, abszolút feküdt, hogy van egy mozgás, amit rám raknak és akkor én azt tökéletesíthetem a végtelenségig. Ugyanakkor volt benne kreatív rész is, mert ezekkel a mozgásokkal improvizálhattunk, amit nagyon szerettem. Azt az improvizációt, ami Adrinál van, vagy ami a butis óráin is volt, hogy bármerre elindulhatok 360 fokban, sokszor túl tágnak éreztem és elvesztem a számtalan lehetőség között. A *Lépésidőt* viszont azért szeretem ennyire, mert egy zárt rendszer, de azon belül kinyílik, egy valóságos mikrokozmoszt fedezünk fel. Klári világában akkor, húsz vagy huszonvalahány évesen nagyon jól éreztem magam. Az is tetszett, hogy általában csak nők voltunk a próbateremben, és hogy volt ennek egy különös pszichológiája. Amit tőle megtanultam, azok a pici faragások, pontosítások, hogy akkor most nem „öt”-re, hanem „öt és”-re indulunk el, vagy hogy mi a jobb, ha a kisujj így vagy úgy áll. Tehát az apróságok, a részletek, amikben teljesen el is lehet veszni természetesen. Ezt én is csinálom egyébként, mert muszáj kipróbálnom, ha nyolc, akkor nyolc, ha tizennyolc, akkor tizennyolc variációban a dolgokat.

A 2009-es 2-es *Bas* című duett óta, amit Fejes Ádám felkérésére készítettetek és egy MU Terminál est „előtánca” volt, lényegében együtt dolgoztok. Hogy látjátok, mi a közös bennetek, és mi nem? Mindenben egy húron pendültök, vagy inkább jól kiegészítitek egymást?

A.V.: Szerintem ízlésvilág és esztétikum szempontjából hasonlóak vagyunk. Amiben viszont nagyon mások, azt még régebben fogalmaztam meg magamnak, és kimondva elég durván és sarkosan hangzik, de hogy Juli az agy, én meg a test. Én belülről kifelé, Juli meg inkább kívülről befelé halad, legalábbis én így érzékelem. Julinak van rálátása az egészre, én viszont többnyire konkrét mozgásból indulok ki.

H.J.: Értem, amit mondasz, és abszolút van is benne ráció. Az aprólékosság, ami Virágnak jól megy, az nekem totál hiányzik. Nem is az, hogy nem érdekel, hanem hogy nincs hozzá türelmem. De persze ez is változik, mert azért sokat hatunk egymásra. Virág tud a mozgásról struktúrában gondolkodni, én inkább ösztönösen ragadom meg. Az intellektuális rendszerekben viszont jobban otthon vagyok. Virág az íróasztal mellett is ki tudna találni egy koreográfiát, én biztos, hogy nem.

Vitás kérdésekben könnyen egyezsége juttok?

A.V.: Nem szoktunk összeveszni, vagy nem úgy, vagy sokszor észre se vesszük, hogy összeveszünk, csak utána, amikor már túl vagyunk rajta. Könnyen tudjuk egymást ide-oda billenteni, egyikünk sem hirtelenkedi el a dolgokat.

H.J.: Mintha ösztönösen éreznék a másik erősségét. Vannak témák, amikben az én véleményem a döntőbb, és vannak, amikben Virágé. Nem csinálunk ezekből külön kis harcokat. Valahogy minden olyan organikusan és magától értetődően megy.

A *Lépésidőt* és rá másfél évre készült *BODYSCAPE: Dar Winnerst* is ketten táncoljátok, mindkettőben fontos külső megjelenések hasonlósága. Az előbbinél inkább testvér- vagy ikerpár asszociációt kelt, utóbbinál viszont már kifejezetten klónszerű egyformaságnak hat. Ez tudatos volt a lelegejétől?

H.J.: A *Lépésidő*ben két variációs lehetőség volt, hogy vagy az egyformaság, vagy a különbözőség felé megyünk. És persze tudatosan döntöttünk az egyformaság mellett. Nekem egyébként az, hogy végig fogjuk egymás kezét, olyan mint a sorkiemelő, ami még plusz rá is játszik erre a helyzetre.

A.V.: Amikor kitisztult, hogy milyen hatást szeretnénk elérni, úgy láttuk, az egyformaság az, ami ezt támogatja. A *Lépésidő* amúgy a *BODYSCAPE* futós

jelenetének kibontása, amin akkor már egy éve dolgoztunk.

H.J.: Az érdekelt bennünket, hogy hogyan lehet a térbe írt nyolcasokból, egy ilyen egyszerű lépésrendszerből koreográfia, másrészt a transzformáció, a változás, amit ezen belül megvalósíthatunk, harmadrészt pedig, hogy mi van akkor, ha nincs, vagy a legminimálisabbra szűkül a technika.

Ha csak a mozgás van. Képesek vagyunk-e valami nagyon kicsire fókuszálni a figyelmet, ami úgy változik, hogy szinte észre sem veszed.

A.V.: Minél egyszerűbb és minél kevesebb ingert akartunk, narratíva nélkül. Nem szerettük volna, ha a néző valamilyen történetre asszociál. Ezért is cseréltük le a kislányos jelmezeket az első előadások után és vettük fel a office-sztájl – fehér blúz, kiskosztüm, piros köröm, piros rúzs –, de akár még ez is változhat.

H.J.: Vásároltunk arany és ezüst leggingseket is, arra az esetre, ha egyszer előállnánk az űrverzióval.

Hogyan lehet memorizálni egy ilyen folyamatot? Valaki vezet valakit? Vagy számoltok közben?

A.V.: Először a lépéskarakterek voltak meg, az „ugribugri”, az „őzike”, a „harang”, ahogy elneveztük őket. Nagyon sokat analizáltuk a mozdulatokat, és amikor megvoltak a sarokpontok, hogy mi után mi következik, akkor elindult egy lefejtegetés, hogy előbb a csípő, a váll, aztán a fej kezd el játszani. Van egy konkrét sorrendünk, azt követjük, a szerint haladunk. De nincs leszámolva semmi. Ez figyelem.

Kívülről nézve egy nüansznyí hiba is végzetes lehet, felboríthatja a struktúrát.

A.V.: Néhány ponton, amikor nehezebb észlelni a változást, mert az észlelés amúgy abszolút kinetikus, használunk kézjeleket. Az egész darabban talán ötször, de raktunk bele töréseket is, egy-két megállást, ami szintén irányadó. A kézjel azt jelenti, hogy valamikor lassan elkezdődik a következő szakasz. Ilyen támpontok vannak. A darab időtartama egyébként változó, és sok mindentől függ, nem csak a helytől, a színpad méretétől, a külső körülményektől, hanem a mi állapotunktól is. Tud negyven perces, de akár huszonöt perces is lenni.

H.J.: Van egy szabad játéka, lélegzése a dolognak. Azon viccelődtünk, hogy még ötvenévesen is ezt fogjuk fejleszteni, annyira izgalmas.

A *BODYSCAPE: Dar Winners*ben viszont, szemben a *Lépésidő*vel, hangsúlyos szerepet kap a technika, a hangszobrászat, a vizuális környezet és ingerek.

A.V.: Feltétlenül szerettünk volna funkcionalitást adni a dolgoknak, és sem a hangot, sem a vetítést nem pusztá dekorációként használni. Továbbá hogy a hang, a vizualitás és a mozgás között legyen egy konkrét, látható kapcsolat.

H.J.: Volt egy egyhetes felkészülés, amikor a két fiúval, a belga hangszobrással meg a lengyel-francia, de Belgiumban élő vizuális művésszel² kitaláltuk a témát, az ember és gép kapcsolatát, mint metaforát. A technikai eszközök egy csomó mindent meghatároztak, hogy milyen szenzorok vannak és azokat hogyan tudjuk használni. Előbb a test és a hang közötti kapcsolat született meg és erre épült a vetítés, de például a futós jelenetben a vetítés volt hamarabb és csak utána a hang. Megpróbáltunk sok utalást elhelyezni a darabban, de legalábbis telíteni, áthallásossá tenni, kinyitni például a képregény, az animációs filmek, a számítógépes játékok világa felé, miközben van egy erős retroérzete is, hiszen a kapcsolódások analóg módon jönnek létre, nem programozottak.

A darab hideg virtualitása szinte beszippantja az embert, ahol elveszik az egyén, a személyiség. Hogy látjátok, ez a jövő?

A.V.: A virtuális világgal én már most nem tudok lépést tartani, úgy érzem, már most retro vagyok. Egy félelemmel vegyes kíváncsiság van bennem, mert mindezt lehet jóra és rosszra is használni, de alapvetően az a benyomásom, hogy az ember nem tud ezzel a változással lépést tartani, mi képtelenek vagyunk olyan gyorsan fejlődni, mint amilyen gyorsan fejlődik a technika.

H.J.: A darabban egyébként pont arra törekedtünk, hogy lebuktassuk ezt a virtuális varázslatot. Hogy legyen egy érdekes kontraszt, hogy akkor ezek a figurák élők vagy sem, virtuálisak vagy csak annak tetszők. Nem akartunk show-t csinálni, azt szerettük volna, ha ez a dolog billeg és inog.

A *Lépésidő*ben és *BODYSCAPE*-ben is egy nagyon minimalista, nagyon redukált mozgásvilág felé léptetek el.

A.V.: Azt gondolom, hogy egy idő után mindkettőnkben megkérdőjeleződött a technikás tánc szerepe, hogy úgy, mint régen, ilyen-olyan kombinációkat készítsünk és tanuljunk be. Nem találtuk a miértjét annak, hogy ezen az úton tovább haladjunk. Inkább az foglalkoztatott minket, hogy mi a konkrét helyzet, mi a koncepció, és ahhoz milyen forma, mozdulat illeszkedik a legjobban.

H.J.: Szerettük volna, hogy a mozgás olyan médium legyen, ami filozófiai problémát feszeget. Amikor úgy születik egy koreográfia, hogy van egy világos gondolati háttere, kerete vagy rendszere. A *BODYSCAPE*-ben nem is lehetett volna másképp, mert a multimédiás közeg szinte kinyírta a mozgás plasztikáját. A futás, a fitneszvariációk és teaszertartás is mind minimál, valósan csak ez tudott érvényesülni ebben a vizuális környezetben.

A teaszertartás olyan, mint egy kungfu-formagyakorlat, csak két kézzel. Erre találtuk ki a frontális beállítást, és hogy jelentőségteljesebb a mozdulat, ha ketten egyszerre végezzük. A minimalizmusnak is van ereje.

Legutóbbi bemutatótokat, a *Párbajt* szintén közösen rendeztéték, közösen játsszátok, jóllehet a cím sugallta szituáció eleve más viszonyt feltételez kettőtök között, mint a korábbiakban.

H.J.: A párbaj témája úgy került elő, hogy az előző két darab után már vágytunk arra, hogy egy kicsit egymástól külön, sőt egymáshoz képest határoz hassuk meg magunkat, ne a harmónia, az összhang, a köztünk lévő hasonlóság legyen fókuszban. Ösztönösen éreztük ezt, mert a *Lépésidő* annyira közel hozott minket, hogy a határok elmosódtak, nehéz volt érzékelni őket, és ez valahol a *BODYSCAPE*-ben is folytatódott. Kerestük azokat a helyzeteket, ahol ezek a határok újra megjelenhetnek, hogy mi hogyan párbajozunk, nem csak egymással, hanem a környezetünkkel, a világgal.

A.V.: Mindketten nagyon konfliktuskerülő személyiségek vagyunk, persze nagyon máshogyan. A próbafolyamatok alatt szerintem sokszor hoztunk olyan kompromisszumokat, döntéseket, amiket igazából egyikünk sem akart. Bizonyos döntési helyzetekben mindkettőnk agyában elindul ilyenkor egy matematika, próbáljuk leolvasni a másik arcáról, hogy mit akar, merre hajlik, és rögtön felállítunk egy hipotézist, elindul közöttünk egyfajta „állásfog-laló tánc”, ami néha nagyon komikus tud lenni. Ez az attitűd nyilván az életünk más területén is jelen van, és bizonyos szempontból nem túl hatékony. Ezért döntöttünk úgy, hogy egy kicsit megpróbálunk külön válni, külön gondolkodni, hogy legyenek különböző álláspontok, legyen mit ütköztetni és beemelni az alkotófolyamatba. Nagyon sok minipárbaj-helyzetet osztottunk meg egymással és elemeztünk ki a privát életünkből, ezek mind nagyon tanulságosak és inspirálóak voltak. Muszáj volt elkészítenünk a *Párbajt*.

Sokan az újgenerációs alkotói kísérletekben nem látnák mást, mint nyugatmajmolást, trendkövetést, és ennek szeretnek is hangot adni. Zavarnak titeket ezek a vélemények?

H.J.: Ma jellemzően nagyon sok táncos választja azt, hogy nem táncos előadást csinál. Lehet, hogy ez trend, de nem baj, mert a trend nem szitokszó. A bevett előadó-művészeti helyzetek folyamatosan feszegetve vannak, oldódnak a művész és a néző közötti határok, egy előadás ma akár pedagógiai platform is lehet. A fiatalokat ez érdekli. Vannak nagy tradíciók, lehet azokat is művelni, tökéletesíteni, lehet az is egy izgalmas irány, de sokszor olyan, mint a Szépművészeti Múzeum. Nem sok köze van a mai valósághoz.

A.V.: Én egyszerűen fejlődésnek hívnám, nem trendnek. Sokszor már a kortárs tánc kifejezést is ósdinak érzem, mert valahol kanonizálódott. Járok Berlinben egy Tánckontextus és koreográfia elnevezésű posztgraduális szakra, ahol a tizenöt fős évfolyamból ketten vagyunk táncosok és még másik kettőnek van valami laza, félprofesszionális kapcsolata a tánccal. A többi szociológus, mérnök és így tovább, de van például politológus-rúdtáncos hallgató is. Hogy ki honnan jön, mi a végzettsége, senkit nem érdekel. A cél, hogy jó előadások legyenek. Berlinben persze eleve nagy a nyitottság, nincsenek határok, a műfajok szabadon értelmezettek. Elmész egy táncelőadásra, és nem tudod, mit fogsz látni, ez engem bátorít és inspirál.

² Videó, látvány: Damien Pairon. Zene, hang: Stephane Kozik

Antal Klaudia A RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZ POLITIKUSSÁGA

Káva Kulturális Műhely – MU: 3050 gramm

A Káva Kulturális Műhely évek óta tudatosan kísérletezik különböző részvételi színházi műfajok alkalmazásával, hogy megfelelő eszközöket nyújtson társadalmi jelenségek színházi vizsgálatához, illetve társadalmi csoportok a részvételi színházi folyamatba való bevonásához.¹ A társadalmi beavatkozásként is értelmezhető projektjeiket a demokratikus formák iránti elköteleződés, a társadalmi valóság újraértelmezése, illetve a társadalomra jellemző tendenciák megkérdőjelezése hatja át. Ha politikusság alatt a politika szó ősetimológiájához visszanyúlva a közös gondolkodást, a közösség ügyeinek több szempontú megvitatását és a problémák kezelésének lehetséges formáinak a felmutatását értjük, akkor már ebből a szempontból is politikusnak tekinthető „A Résztevő Színháza”.

A részvételi színház politikusságának ismérvei előtt azonban fontosnak tartom meghatározni, hogy milyen értelemben használnom a politika, illetve a politikus színház kifejezését. Jacques Rancière, Hans-Thies Lehmann és e két teoretikus elméletére támaszkodó Kricsfalusi Beatrix írásai, illetve Kiss Gabriella a politikai és politikus színház fogalmi elkülönítése alapján a színház politikussága a következőképpen ragadható meg: „ma már nem az dönt egy színház politikusságáról, hogy direkt módon tematizálja-e a politikát”², vagyis nem az egyes művek tartalma, hanem „az érzékelhető megjelenítésének általuk intézményesített módjai”³ számítanak, azaz a színház politikussága „a jelhasználat módjában alapozódik meg”⁴.

Míg a politikai színház nem tud mást tenni, csupán megismételni mindazt, amit a tapasztalataink alapján a politikával azonosítunk,⁵ addig a színház politikussága „semmilyen módon nem fordítható le, vagy fordítható vissza a társadalmi valóság politikai diskurzusának logikájába, szintaxisába és fogalmiságába”⁶. Bár a színház egyik elsődleges feladata a társadalmi funkció betöltése, a mindennapi történésekre való reakció adása, ez a reakció a politikus színház esetében sosem a társadalom megváltoztatására irányuló szándéka miatt nevezhető politikusnak.⁷ „A színház akkor fogja fel jól politikusságát, ha olyan szituációkat teremt, melyek nem a politika, hanem saját szabályrendszere felforgatását teszik lehetővé.”⁸ Egy előadás tehát akkor válik valóban politikussá, ha a rendezői formanyelv sajátossága olyannyira önmagára irányítja a figyelmet, hogy nem teszi lehetővé, hogy a néző egyértelmű üzenetet tudjon megfogalmazni és a látottakat az aktuális politikai helyzettel azonosítsa.

Fontos megemlíteni Rancière azon tézisé⁹ is, miszerint az érzékelhető felosztása megmutatja, hogy ki lehet igazi tagja a közösségnek a tevékenységétől illetve tevékenységének térbeli és időbeli kereteitől függően, azaz Platón elképzelését követve – hogy például a kézművesek nem foglalkozhatnak közügyekkel, mert nincs idejük a munkájukon kívül – az ember foglalkozásának milyensége határozza meg, hogy látható-e a közös térben, van-e felszólalási lehetősége a közös ügyekben. A színház politikussága tehát a láthatóság és a társadalmi tér

¹ HORVÁTH Kata – OBLATH Márton, *A performatív módszer*, Budapest, Káva Kulturális Műhely, 2015, 9.

² Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 214.

³ Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, Budapest, Műcsarnok, 2011, 46.

⁴ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 223.

⁵ KRICSFALUSI Beatrix, *Reprezentáció, politika, esztétika* (avagy miért nem politikus a magyar színház?), Alföld, 2011/8, 85.

⁶ Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben*, Berlin, Theater der Zeit, 2002, 17.

⁷ KISS Gabriella, „A kisiklás tapasztalata” (Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról, Alföld, 2007/2, 60-79.

⁸ KRICSFALUSI Beatrix, *Reprezentáció, politika, esztétika* (avagy miért nem politikus a magyar színház?), Alföld, 2011/8, 85.

⁹ „A politika a láthatóról szól és arról, ami a láthatóról mondható, azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával” in Jacques RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, Budapest, Műcsarnok, 2009, 10.



újrafelosztásának illetve a közösség újjáépítésének az igényében is megjelenik, melyet – ahogy Kricsfalusi is felhívja rá a figyelmet¹⁰ – nem csupán a reprezentáció színházán belül, hanem azon túl, a reprezentációs struktúrát intézményesen is maguk mögött hagyó alkotócsoporthat, például az önmagát „A Résztevő Színháza”-ként meghatározó Káva munkáiban is keresnünk kell.

A társulat projektjei, ahogy korábban már említettem, performatív, más néven dráma- vagy színházalapú beavatkozásoknak is tekinthetőek. A *performatív beavatkozások* a dráma és a színház eszközeit használják társadalmi változások elérése, például a társadalmi valóságról szóló elképzelések és értelmezések alakítása, és ezáltal a megvalósíthatónak gondolt társadalmi cselekvések körének kibővítése érdekében. A performatív beavatkozás egyik lehetséges formája a *részvételi színház*, mely egyrészt egy fiktív történet szimbolikus világát, másrészt a szerepbe lépés és a szerepben való cselekvés eszközeit alkalmazza. Az általa létrehozott térben a résztvevőknek lehetőségük nyílik nézeteik megfogalmazására, tapasztalataik megjelenítésére, alternatív valóságlehetőségekről alkotott elképzeléseik kipróbálására, melyek során újszerű egyéni és közösségi cselekvési lehetőségek ismerhetők fel.¹¹

A részvételi színház politikusságának ismérveire szemléletes példát nyújt a Káva 2014-ben bemutatott, kifejezetten a felnőtt résztvevőknek szóló *3050 gramm*¹² című előadása, melynek középpontjában a túlnyomóan harmincas korosztályt érintő nehézség, a szülővé válás krízise áll. Krízis, hiszen – bár nem szokás hangsúlyozni – rengeteg áldozattal jár együtt a szülővé válás folyamata: új szerepeknek és kihívásoknak kell megfelelni, miközben nem egy régi bevált és szeretett szokásnak kell búcsút inteni. Az anyaság és apaság problémákkal teli árnyoldaláról való beszédmód azonban tabunak számít: a közbeszédet olyan megrengethetetlennek tűnő premisszák uralják, melyek egyenlőségjelet tesznek például az anyaság, a nőiség és a teljes élet közé, illetve az apák elsődleges szerepének a családfenntartást tartják. Sajnálatos módon ezeket az állításokat a társadalom többsége nem hajlandó vagy nem meri kétségbe vonni és eltűri, hogy a láthatatlanság rendjébe taszítsanak olyan nézőpontokat, melyek megkérdőjelezzik többek között azt, hogy szükségszerű velejárója-e az életnek a gyermekvállalás.

A *3050 gramm* tehát egy tabunak számító téma kiemelésére és láthatóvá tételére törekszik egy házaspár hétköznapi konfliktusainak és interakcióinak feldolgozásán keresztül. A flashback technika segítségével az előadás felidézi a terhésség első pillanatait és félelmeit, a babával töltött első heteket, amikor a szülők a legkisebb neszre is ugranak, majd a sok átvirrasztott éjszakának köszönhető szülői enerváltságot, házastársi türelmetlenséget, a fáradt és sikertelen szexet, a kívülállóak jó tanácsai által szított feszültséget és a „ki akarta ezt a gyereket” kérdés felvetését. A visszajátszás célja, hogy a szerepeket megformáló színészek és a résztvevők közösen megtalálják azokat a pontokat, melyek hozzájárulhattak a két főszereplő, Zsófi és András közti feszültséghez és a házasságukban bekövetkező problémákhoz.

Fontos, hogy az előadás nem csak felmutatja és megismétli a sokak számára ismerős hétköznapi helyzeteket és gondokat, hanem a részvételi színház formájával fórumot teremt a problémák nyílt és érdemleges megvitatására. A MU Színház előcsarnokában játszódó előjáték a történet bevezetése mellett arra is szolgál, hogy felkészítse a közönséget az előadás kommunikációs helyzetére, melyre az ARS-típusú előadásoktól eltérő módon már a fikción belül kerül sor: a színészek szerepből szólnak ki és jelzik, hogy szeretnék megmutatni a történetüket és adott pontokon a nézők véleményét kérni. Így már az előadás elején bevezetésre kerül az a szabály, hogy a néző bármikor résztvevővé, játszóvá válhat, a színészek pedig bármikor kiléphetnek a szerepükből. Két ponton, az előadás dramaturgiai középpontján és a darab végén történik kinyitás a nézők felé: az első alkalommal még szerepből kérdezik meg a résztvevőket, hogy vajon mi lehet a baja Andrásnak, az apának, hogy mit csinál jól vagy épp rosszul. Az előadás végén azonban már a fikcióból kilépve, kiscsoportos foglalkozásra invitálják a színészek a nézőket, hogy közösen átbeszélgék, mi választja el a házaspárt egymástól, illetve mik azok a kérdések, melyeknek a történet ezen pontján – amikor Zsófi úgy dönt, hogy elköltözik a tízhónapos gyerekekkel – el kell hangozniuk önmaguknak vagy a másinak címezve. A csoportok által kiválasztott két kérdést pedig maguk a nézők prezentálják a színpad egy általuk kifejezőnek vélt pontján Andrásként és Zsófiként.

Az előadás végén a nézői részvételnek köszönhetően különböző Zsófikat és Andrásokat látunk, kik kérdéseinek sokfélesége jelzi, hogy nincs egyetlen helyesnek mondható megoldás. A részvételi színház műfajában, így az említett kiscsoportos foglalkozás során sem a konszenzus létrejötte a cél, hanem az, hogy a nézők a korábbi kinyitás alkalmával állításokként megfogalmazott véleményüket – azzal kapcsolatban, hogy mit csinál rosszul az apa – az előadás végére kérdésekké alakítsák át, és kérdéseik által láthatóvá tegyék az esetlegesen magukba zárt, mások előtt titkolt problémákat, félelmeket. Az elbizonytalanítás, az álláspontok ütköztetése az elsődleges feladata Bori Viktor beépített néző, Freiheit Géza szerepének is, aki liberális nézeteivel – hogy például az apa is elmehet GYES-re – elősegíti, hogy különböző szempontok merüljenek fel és kerüljenek szembe egymással a kinyitások alkalmával. A nézőpontok sokszínűségére hívja fel a figyelmet az anya karakterének a kettétörése is: Zsófit a szülővé válás küszöbfázisában két színésznő testesít meg. Látunk egy nőt – akit Patonay Anita játszik – aki szerint a legnagyobb csoda a világon a gyermek, aki ösztönösen tudja, hogy mik az anyai

teendők, akinek a legfontosabb, hogy jó anya és feleség legyen. Aztán ott van egy másik – Milák Melinda által megtestesített – nő, aki fél attól, hogy elveszíti önmagát az anya és a feleség szerepben, aki nem akarja, hogy beszűküljön körülötte a világ. A két Zsófiból pedig a kiscsoportos foglalkozást követően már hat nő lesz, akik különböző félelmeket és vágyakat tükröznek.

A *3050 gramm* című előadás alapján megállapíthatjuk, hogy a részvételi színház politikusságának legfőbb ismérvei, hogy konkrét – aktuálpolitikai – téma és dráma helyett hétköznapi konfliktusok, interakciók, nagy cselekvési (performatív) erővel bíró beszédaktusok, illetve társadalmi szerepek kerülnek feldolgozásra.¹³ A *3050 gramm* a szülővé válás konfliktusokkal teli folyamatát járja körbe és a problémás helyzeteken keresztül a női és férfi, vagyis az anya- és apa szerepek újragondolására igyekszik ösztönözni a résztvevőket. A fókuszpontba állított problémák és korcsoport által pedig a láthatóság rendjének, illetve a társadalmi térnek újrafelosztására törekszik. Annak érdekében pedig, hogy a nézőknek lehetőségük adódjon, hogy különböző identitásokkal – például Zsófi és András szerepével – játszsanak, és ezáltal változást eszközöljenek, egy – Erika Fischer-Lichte szavaival élve – liminális színházi tér létrehozásán dolgozik, melyben dramatizálódni tudnak az identitásváltások. Fontos ismérve a részvételi színház, így a *3050 gramm* politikusságának is, hogy nem a színpadon létrejövő dialógus, hanem a színpad és a nézők közötti párbeszéd a lényeg. A résztvevőkkel való interakciónak – például kiscsoportos foglalkozásnak – a célja nem egy konszenzuális, a többség által helyesnek vélt megoldás megtalálása a közös problémás ügyeinkre, hanem sokkal inkább az egymással vetélkedő vagy akár egymást kölcsönösen kizáró alternatívák megmutatása.¹⁴ A részvételi színház tehát sosem üzenetével, hanem a színházi esemény megtörténtével gyakorol hatást.

¹⁰ KRICSFALUSI Beatrix, *Reprezentáció, politika, esztétika* (avagy miért nem politikus a magyar színház?), Alföld, 2011/8, 93.

¹¹ HORVÁTH Kata – OBLATH Márton, *A performatív módszer*, Budapest, Káva Kulturális Műhely, 2015, 9.

¹² Rendező: Sereglei András; Író, dramaturg: Róbert Júlia; Színészek: Bori Viktor, Gyombolai Gábor, Kardos János, Kálócz László, Milák Melinda, Patonay Anita, Romankovics Edit; ARS interaktív konzulens: Romankovics Edit; Ének, zene: Kovács Áron Ádám; Látványtervező: Kiss Gabriella

¹³ Diane Conrad: A „veszélyeztetettség” fiatalokri tapasztalatai: a társadalmi színház, mint participatív és performatív kutatási módszer (64-80) in A dráma mint társadalmi kutatás

¹⁴ KRICSFALUSI Beatrix: A reprezentáció politikája, Színház, 2014, július, in http://szinhaz.net/2014/07/22/kricsfalusi-beatrix-a-reprezentacio-politikaja/, Letöltés dátuma: 2016. november 30.

HÉZSÖ ISTVÁN VOLT EGYSZER EGY BALETT-KLUB

A Budapesti Balettbarátok Klubja történetéről

A tánc történeti hitelesség kedvéért el kell mondanunk, hogy nem a Budapesti Balettbarátok Klubja volt az első és egyetlen ilyen kör Magyarországon. Juhász Mária táncpedagógus az 1960-as évek végén alapított egy társaságot, akik a Hazafiás Népfront Köröndnél lévő helyiségében tartották időnkénti összejöveteleiket. Az egyiken e sorok írója is részt vett: Dr. Dienes Gedeon beszélgetett ekkor édesanyjával, Dr. Dienes Valériával. Elég nehezen tudtam követni a társalgást, mely telis-tele volt idegen kifejezésekkel és számomra ismeretlen nevekkal. De egy mondat különösen megmaradt bennem: “Nem mondjuk azt, hogy mozgásművészet, hiszen a gép mozog, az ember mozdul, tehát: mozdulatművészet” - utalva ezzel a magyar nyelv gazdagságára.

1969-ben alakult meg a mi klubunk, bár Mátrai Miklós, az ötletgazda és alapító mindig hangsúlyozta, hogy nem vagyunk klub, csak egy „kör”, tehát a hivatalos név: Budapesti Balettbarátok Köre. A New York Kávéházban alakultunk; azt hiszem, hogy még valami fotó is fent maradt erről az eseményről (az ülésen készült, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában őrzött felvétel illusztrálja a tanulmányt – a szerk.).

Engem Csemer Géza író, színházi ember hozott össze Mátraival, akit látásból már ismertem, hiszen ő is gyakran járt az akkori nevén még Hungária kávéházba, ott tartott angolórákat, mint az később kiderült. Az első beszélgetéseket egy olyan asztalnál tartottuk, ahonnan le lehetett látni a legendás „mélyvízbe”, az alsó szintre. Ott akkor éppen három író zsupgázott szenvedélyesen: Zelk Zoltán, Csurka István és Konrád György egy asztalnál (akkor még...). Ez nekem nagyon tetszett. Mátrai bemutatkozott: nem sokat mondott magáról, csak annyit, hogy 1956-ban „disszidensként” került ki Angliába, ahol rendszeres látogatója volt a hajdani London Festival Ballet előadásainak. Ott ismerkedett meg egy angol barátjával, aki meghívta őt a társulat „grupi”-jának, állandó körének számító klubjába. Ezt azért fontos elmondanunk, mert Mátrai később gyakran hivatkozott balett-élményei mellett erre a rajongói körre. Arra pedig különösen büszke volt, hogy abban rendszeresen megjelent egy magyar – szintén disszidens – balerina, Miklósy Margit, aki az 1960-as évekre, immár Margot Miklosy néven, az egyik népszerűbb táncosnővé lett Angliában. Mátrai sokat mesélt arról is, hogy a balett milyen hihetetlen népszerű volt akkoriban az Egyesült Királyságban (több mint 200 balett-klub működött országszerte), s minden társulatnak volt saját rajongótábor.

Alakuló ülésünkön arról is lelkesen mesélt, hogy számos angol balett-klubnak – nem mindegyiknek – volt „produkciós csoportja” is, ezek tagjai saját maguk is készítették balettokat és fel is léptek velük. Itt felnőtt emberekről beszélünk: hihetetlen elképzelni is, hogy ezek a tisztas angol alattvalók, komoly polgárok hosszú estéket töltöttek gyakorlással és, amennyire fizikumuk megengedte, betanulták egy-egy, soraikból előállt „koreográfus” testre szabott egyfelvonásos balettjét. Mátrai hangsúlyozta, hogy mi nem ebbe az irányba akarunk majd haladni. Célkitűzéseinkről, tőle magától idézve, következzen egy részlet az évente megjelenő és szétküldött manifesztumból: „Mi a klub célja? Egységbe tömöríteni a táncművészet rajongóit abból a célból, hogy értő közönsége legyen a táncnak, gazdagabbá, maradandóbbá tegyük az előadások adta élményeket. Ennek lehetőségei és formái a klubprogramokon való részvétel, havonta egy vagy két alkalommal. Továbbá művészekkel való találkozások, előadások, filmvetítések, a táncélmények megvitatása, táncfotók kiállítása, szakmai főpróbák megtekintése, közös, külföldi utazások (1973 – Moszkva, 1974 – Várna), a különböző országok

hazai kultúrképviselőinek keretében az országok balettművészetének és népi tánc kultúrájának megismerése, a *Terpsikhore* című klubkiadvány, a klub *Társadalmi Tánckönyvtára*, *Táncművészti Húszpercek*, mint szakmai ismeretgyűjtés. Az elmúlt három klubév eseményei bizonyították, hogy tevékenységünk indokolt, hasznos és szükséges, mind a táncművészet rajongói, mind a táncművészet érdekében.”

Abban is egyetértettünk, hogy az 1960-as évek második felétől egyre inkább fejlődő Budapesti Operabalett együttese mellett kell, hogy működjön egy ilyen jellegű „ballettomán”, azaz a balett iránt mélyen elkötelezett klub. Egy kicsit válaszolva is a Magyarországon egyre jobban gyarapodó és erősödő néptánc-mozgalomra, mi a balettre esküdtünk. Mátrai Miklós valahogy el tudta intézni, hogy az Akácfa utcai Jókai Művelődési Központ állandó jelleggel befogadjon bennünket. Havi rendszerességgel, vasárnap délelőttönként tartottuk találkozóinkat, később átálltunk a délutánra. Mindenkinek terjesztenie kellett az előbb idézett „rölapot”, tagsági toborzóként. Még klubtagsági igazolvánnyal is rendelkezünk, a tagdíj 40 forint volt egy évre, az egyszeri alkalomra szóló belépő pedig 8 forint. Mátrai jó kapcsolatokat ápolt a sajtóval, egy-egy rövidebb vagy hosszabb, működésünkről szóló hírt is sikerült elhelyeznie. Akikkel még „dobbantása” előtt együtt járt egyetemre, addigra már szerkesztőkké, rovatvezetőkké váltak különböző napi- és hetilapoknál. Sokszor megkapta Miklós, hogy „rólatok már többet írunk, mint az Operabalettről”. Egyszóval: Mátrai személyében – ahogy ma mondanánk –, egy „dörzsölt piárost” ismerhettünk meg. A tagság így dinamikusán bővült hasonszőrű tánc kedvelőkkel, akiket a balett szeretete hozott közénk. Mátrai, aki a Rózsavölgyi Zenemű- és Könyvesboltban dolgozott akkoriban, munkahelyén is kifejtette propagandamunkáját. A boltba belépve, baloldalt rögtön ő fogadta a „gyanútlan vásárlóközönséget”. A boltba belépő külföldiek is kiváló angolsággal üdvözölte. Fellépése a régi típusú kereskedőszellemet idézte. A boltba számos táncos és koreográfus látogatott el rendszeresen: köztük volt Seregi László is, aki Mátrait egyszerűen csak Rózsavölgyi úrnak nevezte, s még a klubba is belépett. Számos táncos azonban nem volt ilyen barátságos, közülük sokan nem kifejezetten lelkesedtek értünk, de azt azért mindegyikük elvárta, hogy rá is sor kerüljön az úgynevezett élő interjúk sorában. A hagyománnyal, előtörténettel nem rendelkező szerveződés presztízsét nagyban növelte, hogy Harangozó Gyula elvállalta klubunk tiszteletbeli elnöki címét. Emlékszem, Miklós mesélte, hogy amikor felhívta őt, Harangozó azzal fogadta el a tisztséget, hogy „ha nem kell csinálni semmit: elvállalom”. Természetesen ő is eljött közénk, vele is készült egy hosszú élő interjú, aminek, ha jól tudom, a felvétele is fennmaradt. Harangozóval ekkor Dr. Körtvélyes Géza, a Magyar Táncművészek Szövetsége akkori elnöke beszélgetett. Hadd dicsekedjek vele, hogy Harangozó egyszer a lakására is meghívott bennünket, egy délutáni beszélgetésre – tele volt panasszal... A klub tiszteletbeli társelnöke Kodályné Péczely Sára lett.

Az alapító Mátrai mellett kialakult egyfajta vezetőségi tanács is: az első évtől kezdve megpróbáltunk neki segíteni, mert egyedül sok lett volna a feladat. A névsorból ki kell emelnünk Székely Ernőt, Sallai Lászlót, Königer Miklóst (akit én fertőztem meg a balett iránti rajongással) és Bokor Rolandot, aki kicsit később csapódott hozzánk. A vezetőség soraiban két hölgy is dolgozott: Boczkó Mari, aki a klub titkári feladatait vállalva segítette Mátrait, és a fotós Bolla Anna, aki százával készített képeket eseményeinkről. Egy másik fotóművész, Mezey Béla is sokszor fotózta a rendezvényeket. Olyan tagokkal is büszkélkedhettünk, mint az akkor a pályája elején álló Sass Sylvia, aki énekesi hivatása mellett a balettnak is rajongó híve lett. Nem volt olyan összejövetelünk, melyre ne tudtunk volna egy-egy fontos filmet beszerezni: ez többnyire Miklós ügyességének volt köszönhető, ahogyan az is, hogy találjunk a vasárnapokra egy-egy vetítéshez értő szakembert, és segítőkész követségi munkatársat, aki a kópiát megszerzi nekünk. Egyedül a szovjet nagykövetség attaséja volt azonnal nyitott és boldogan kerített nekünk orosz balett-dokumentumfilmeket. Legalább hússzor vetítettük le a Maja Pliszeckaja-portréfilmet, az Ulanováról szólót viszont sajnos csak pár alkalomra kaptuk meg. A magyar sztárokról készült (tévé)filmeket a készítőik vagy odaadták, vagy nem – a legtöbbször nem. Amit megkaptunk, „becsszóra” vissza kellett adni és persze fizetni kellett értük, amit a tagsági díjakból nem volt könnyű kigazdálkodni, így Mátrainak gyakran kellett a zsebébe nyúlania. Miklós egyszer az amerikai követségen is sikerrel járt és megszerezte a világhírű táncosról, Edward Villeláról készült portréfilmet. Ekkor láthattunk először Balanchine-baletteteket: az *Apollót*, a *Runbintokat*...

Lassan a „hivatal” is észrevett minket: hibánkul rótták fel, hogy miért csak balettel foglalkozunk, hol marad a néptánc? Maácz László, aki a Művelődési Minisztérium táncművészeti referense volt ekkor, többször is eljött hozzánk: nagy nehezen rávette Mátrait, hogy „igenis, tessék a néptánc prominenseit is meghívni”. E nőgatásnak köszönhető, hogy vendégül láthattuk Rábai Miklóst, Timár Sándort, Kricskovics Antalt, Novák Ferencet és másokat. De a magyar balett nagyjai is sorban eljöttek egy-egy élő interjúra, így Kun Zsuzsa, a Róna Viktor-Orosz Adél páros és mások. A klub programjában napirenden volt a fiatal, kezdő balett-művészek bemutatása is: Königer Miklós készített élő interjút például három pályakezdő táncossal: Csarnóy Katalinnal, Geszler Györggyel és Vámos Györggyel. Mátrai gyakran hangsúlyozta, hogy mi a közönség klubja vagyunk és azok is akarunk maradni. Az ország egyetlen klasszikus balettet táncoló társulatában elhanyagolták a közönség szakmai nevelését: 1950-től, mikor a *Diótörőt* bemutatták, a társulat tagjai és a nézők immár rendszeresen találkozhattak az igazi, hamisítatlan klasszikus balettel. Nézzünk szembe a ténnyel: addig a pesti társulat nem sok spicc-cipőt használt el...

A közönséget csak a nagyon jó előadások ragadják meg, azoktól válnak igazi „ballettománá”. Ha pedig Balassa Imre, az Opera hajdani nagy tudású (ma úgy határoznánk meg) muzikológusa olyan igényes és információkban gazdag műsorfüzeteket írt volna, mint ma Gara Márk, az már jó alap lehetett



A Balettbarátok Körének alakuló ülése a New York Kávéházban, 1969
Balról Königer Miklós, Hutvay Albin, ismeretlen, Hézsó István, az asztalfőn Mátray Miklós elnök, jobbra Csemer Géza



A Balettbarátok Körének tagjai születésnap kiállításán köszöntésen a tiszteletbeli elnöküknél, Harangozó Gyulánál, 1971
Hézsó István (írásunk szerzője) és Harangozó Gyula

volna a közönség fejlesztésének, tudatosságának előmozdítására. A balett-közönséget mindenütt nevelik és nevelték a nyugaton: az ott keletkezett szakirodalom, a szaksajtó nálunk nem volt ismert és hozzáférhető. 1951-ben elindult a Táncművészet című folyóirat, és ez azért sokat változtatott a hazai balettművészet megítélésén, de a lap sajnos 1956 őszén megszűnt és húsz évig nem is indulhatott újra, számos okból. Az egyik jelentős, gátló tényező, aki hathatósan kereszttbe tett az ügynek, pedig támogatóként kulcsszerepe lehetett volna, Barna Andrásné volt, a Művelődési Minisztérium Zenei Főosztályának nagyhatalmú vezetője. MaácZ László (az 1976-ban majd újrainduló Táncművészet leendő főszerkesztője) referensként is egyre jobban érezte a szakmai lap hiányát. Klubunk egy rendszeres kiadványon kezdett dolgozni, a Terpszichore című lapon, aminek MaácZ örült is és nem is. Ebben a lapban kezdtünk kritikákat írni – MaácZ talán ekkor gondolt arra először, hogy ezeket a sülvölvényeket alkalmazni lehetne egy elinduló szaklapban.

Hogy milyen volt a Terpszichore, ez az előfutár balett-szamizdat? Három példánya forgott kézen a klubtagok között, de eljutott belőle az Operába, a Balettintézetbe és persze a minisztériumba is. Mátrai volt a „felelős szerkesztő” – de ne gondoljanak itt igazi nyomdai produktumra, ez csak egy gépelt, ám bekötött és beragasztott eredeti fotókkal (Bolla Anna képeivel) illusztrált klubkiadvány volt, amit Mátrai és én mutattunk be az egyik összejövetelünkön, utána vita következett, ahol kaptunk hideget-meleget, még egy kisebb botrány is lett belőle. Mátrait berendelték a minisztériumba egy kis „fejmosásra”, a haragos nemezis pedig nem volt más, mint Merényi Zsuzsa balettmesternő, pedagógus. A mesternő hosszas dörge delmei a szerinte pimasz, szerintünk bátor hangnemnek szóltak. Különösen az egyik cikkel nem értett egyet: Königer Miklós *Taps és virág* című cikkét idézte, annak is azt a mondatát, hogy „jaj annak, aki nem becsüli a balettománok virágcsokrát”, a szerző ezzel arra utalt, hogy mi gyakran dobáltunk be virágcsokrokat tapsrendnél. „Ez az ember fenyeget minket?” – hangzott el a kérdés. A szidalom lényege az volt, hogy ez így nem mehet tovább, „ne írjunk rosszakat a balettről” mert akkor, „kevesebb pénzt kap a társulat”.Végül engedékenyebb hangnemre váltott és megkérdezte Mátraitól: „mondja, kik a balettománok? Mi évek óta figyeljük, de nem tudunk rájönni.” Miklós nem tudott hirtelen visszavágni, utána csak nekünk mondta elkeseredve: „akkor menjenek fel a harmadik emeletre, ott kell kezdeni a közönség megtalálását”. Mindennek dacára azért Merényi is eljött a klubba előadást tartani, sőt a férje, Lőrinc György, az akkori balett igazgató is, aki szintén nem nagyon örült a létezésünknek. MaácZ a viharos megbeszélés után majdhogynem bocsánatot kért Miklóstól az affér miatt: „igazán nem volt kedvem, de meg kellett csinálni” – mondta. De ítélkezett a lap felett Dr. Körtvélyes, a táncművészet akkori hivatalos pápája, a szövetség elnöke is, aki véleményét elmondta MaácZnak , ő pedig nekünk: egyetlen ember cikkei nyerték el magas tetszését: Székely Ernőé. A nevezetes három T, a támogatott, túrt, tiltott korabeli felosztásában mi talán a túrt kategóriájába soroltattunk, de annyira se vettek minket komolyan, hogy az orrunkra kössék az ítéletet.

Székely kiemelése kiváltott belőlünk némi sértettség et. „Értékelésünket” viharos szerkesztőségi értekezleten vitattuk meg. Néhányan közülünk már írhattak a Muzsika és a Táncművészeti Értesítő című folyóiratokba, ezt elsősorban MaácZ László jóindulatának köszönhattuk. Ha visszatekintünk a Klub 1969 és 1974 közötti programjaira és elolvassuk mondjuk az 1972-es toborzó manifesztumot, világossá válik, milyen széles mezőben gondolkodott Mátrai. A ’72-es szövegben azzal dicsekedett, hogy abban az évben tizennégyen látogattunk el a Várnai Nemzetközi Balettversenyre, egy évvel később, a moszkvai versenyen ennél is többen – egész kis delegációval – képviseltettük magunkat.

Néhány tagunkról már szó esett korábban, de lássuk, kiket tudtunk még sorainkban? A szervezet politikája szerint bárki tag lehetett, aki befizette a tagsági díjat: az kivétel nélkül mindenkire, a vezetés tagjaira, haverokra, ismerősökre is vonatkozott. Nagy, moszkvai csoportunkhoz sokféle ember csatlakozott a tagok közül, idősebbek is. Jött a sokoldalú színházi ember, Dr. Tiszai Andor és felesége, aztán Décsi Gyula, lányával, Zsuzsával. Nem szívesen beszélek róla, ki volt Décsi: mi akkor nem tudtunk a múltjáról. Egykori hírhedt kommunista főember, Mindszenty bíboros és sok más, ártatlan elítélt ÁVH-s kínzója. . . Mátrai soha nem kérdezte meg senkitől: ki vagy, mi vagy?

Moszkvában, a Hotel Ukrajnában laktunk, kétágyas szobákban. Décsivel valahogy senki nem akart egy szobában lenni, még saját lánya sem. Mátrai jóvólisan „bevállalta” Décsi „bácsit”, de már az első reggeline l, majdnem sírva mesélte, hogy az öreg már fél 7-kor fent volt és őt sem hagyta aludni. A Szovjetunió dicsőségét zengte neki (azt hiszem, fiatalon évekig élt Moszkvában emigránsként), mesélt arról, hogy milyen kemény idők jártak akkoriban, hogy többek közt metrót kellett építeni: eufemisztikusan fogalmazott, nem mondta ki, hogy ellenkezés esetén a hírhedt Lux Szállóban találhatta volna magát a politikai rendőrség, a Cseka „vendégeként”, ha azt túléli, akkor pedig akár a Gulagon is. A másik emlegetett tagtárs, Dr. Tiszai szintén nagy baloldali hírében állt. Mi, pimaszul a háta mögött „vén marhának” neveztük. Ő egy időben a Magyar Királyi Operaház titkára volt, de miután rendszeresen részt vett az 1920–1930-as években avantgárd színházi és mozdulatművészeti előadások szervezésében, elvesztette állását. Évekig dolgozott a Fővárosi Szabó Ervin Könytárban és cikkeket is írt, például a Németh Antal szerkesztésében, 1930-ban megjelent Színészeti Lexikonba is. Ő feleségével jött a „munkásparadicsomba”, s már a repülőn elkezdték a hangos veszekedést: a két hetet végig cirkusztolták, penetráns botrányt okozva utcán, metróban, sőt a Bolsoj Színházban is. Tiszai fellépőként is működött a klubban, számos művészt ő interjúvolt meg, de tartott előadást is például Afrika táncairól, vagy *A vörös pipacs* című, 1927-es táncmű, az első szovjet balettdráma hátteréről, történetéről, amit régi lemezfelvételekkel, a jobb sorsra érdemes Reinhold Gliére műveivel illusztrált.

Tag volt Klárika is, Keveházi Gábor mamája, aki számos alkalommal hozott nekünk maga készítette süteményt. Nagyon jó humora volt, egyáltalán nem érezte velünk a különönbséget. Vidámságát, jó humorát olykor egészen éles helyzetekben is csillogtatta: moszkvai látogatásunk során persze megtekintettük a Lenin-mauzóleumot is, ahol a hosszú sorban állás alatt sem túrtóztettük magunkat. A koporsót körbejárva, a kétméterenként, kivont karddal álló díszőrség sorfala előtt valahogy összeakadt a tekintetünk és alig tudtuk elkerülni, hogy kitörjön belőlünk a hangos hahotázás. Az egyik ő r észrevett minket, én pedig már láttam is magamat a KGB főhadiszállásán, búcsúzva körmeimtől, mint imperialista ügynököt, aki nem tiszteli Lenin elvtárs emlékét.

Visszatérve a szakmához: moszkvai utunk során szinte ittuk magunkba az élményeket, a verseny produkcióit, az esti előadásokat: hatalmas élmény volt Maja Pliszeckaja *Anna Karenin*ája: a nagy balerina maga nem csupán a címszerepet táncolta, de a balett koreográfiáját is ő készítette. Pliszeckaja a verseny során gyakran feltűnt a nézőtéren is: tátott szájjal, irigykedve nézte mindenki, ahogy bevonul egy-egy Pierre Cardin által kifejezetten neki tervezett kosztüm-csodában. Mi is elegánsak voltunk – legalábbis azt hittük magunkról – gomblyukunkban virággal, akarva-akaratlanul magunkra vonva a figyelmet. Egy este nyílt a páholy ajtaja és belépett rajta Arnold Haskell, a XX. század egyik legnagyobb balett-propagátora, a nagy angol kritikus, akivel szerencsére a nyelvet ismerő Mátrai tudott beszélgetni. Kérdezte, kik vagyunk, honnan jöttünk és láthatóan nagyon örült neki, hogy Magyarországon is vannak a balettnek lelkes hívei.

Emlékezetes moszkvai utunk után álltam elő szerény javaslatommal Mátrainál: indítsunk egy kiadványt, Terpszikhore címmel. Az ötlet tetszett neki, a cím nem. MaácZ gyorsan készen volt a diagnózissal, elnevezett minket „Terpszichopátáknak”. A kiadványt kevéske dicséret, közöny és bőséges gyűlölködés fogadta. Az óvatos Mátraiban mindig volt egyfajta félelemből eredő szervilizmus a hatalom felé. A lapból bizonyos értelemben samizdat lett, igaz, akkor fogalmunk sem volt erről a kifejezésről. Az volt a célunk, hogy a lehető legőszintébben írjunk az operai és más balett-produkcióról. Az Operába rengetegszer mentünk be jeggyel, s néha nélküle – egyszerűen belógunk. Az előadásokat a „visszér-páholyból”, azaz a földszinti két lejáró egyikéből, állva néztük. Szünetekben fáradt lábainkat a nagy büfé mögötti dohányzó folyosó bársony kanapéin pihentettük. Szenvedélyesen, sokszor majdnem öltre menve vitatkoztuk, olykor ordítottunk egymással. Csak akkor hallgattunk el, ha arra sétált egy-egy „belta g”. Géczy Éva balettművészre emlékszem, aki jóindulatú mosollyal, gyakran sétált el a „viharsarok” előtt, ahogy mi neveztük ezt a ficakot. Sok potenciális kritikát fecsegtünk el ott. Az úgynevezett szerkesztőségi órákon, amiket Boczkó Mariék lakásán tartottunk, még hangosabban, még szenvedélyesebben vitatkoztunk, válogatott minősítéseket egymás fejéhez vágva. De egyikünk-másikunk, Székely, Bokor, s még én is írhattunk már néha ide-oda, így a Táncművészeti Értesítőbe, a Muzsikába – ezekért az íráso kért pedig már „felelni” kellett. A táncelmélet egyetlen diktátora, Dr. Körtvélyes rangsorolt minket: újabb ok az irigykedésre, féltékenykedésre.

A Klub programja – a Klub megnevezést idővel már Mátrai is elfogadta a Kör helyett –, a mából visszagondolva rá, igazán gazdag volt: vendégként a kor szinte összes hazai balett-táncosa a vendégünk volt. De a tagok által tartott előadások is nagyon hasznos gyorstalpalóknak bizonyultak: szó volt Fokin művészetéről, a Gyagilev-balettről. Ezeket az alkalmakat Körtvélyes vezette, utánuk vita következett, amelyek során tapasztalható volt, hogyan gyarapszik a tagság tudása, felkészültsége. Gyagilev halálának negyvenedik évfordulójára megemlékezést szerveztünk: erre Vujicsics Tihamér komponált egy Hommage á Gyagilev című rövid zeneművet, amit még a Magyar Rádió is műsorára tűzött. A hazai vendégek mellett néhány külföldi vendéget is fogadhattunk: köztük talán a legismertebb Olga Lepesinszkaja volt, a nagy szovjet-orosz balerina (ötszörös Sztálin-díjas, akit a fáma szerint gyengéd szálak fűztek egykor a diktátorhoz), azokban az években az Állami Balett Intézet vendégtanára. „Lepi” – ahogy egymás közt emlegettük – a cipőjét lerúgva maga illusztrálta a balettről tartott előadását. Járt nálunk Toni Lander és Hans Brenaa is, akik az Opera Dán Baletttestjére tanították be Budapesten Bournonville *Szilf*idjét.

Hosszan lehetne még értekezni sikerekről és kudarcokról, az ellenségeskedésről, meg nem értésről, amit tapasztalhattunk. Ha mérleget kell vonnom, úgy vélem: a közönségre csak jó hatással volt a Klub. Szakma és közönség azonban ahelyett, hogy örült volna, hogy egy ilyen kör létrejött, megszünte után csak csendben tudomásul vette hiányát. Most jobb vajon? Mi annak idején gyakran tízszer-hússzor is visszatapsoltuk az akkori magyar sztárokat. Ma már három tapsra hívás is sikernek számít, s valószínű, hogy a vasfüggöny pedig már rég berozsdásodott. . .

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA 28. spirituális viszonyok

Ahogy egyetlen korszakban sem lehetett azonnal tudni, hogy az épp aktuális zene miről szól, hogyan képezi le a valóságot, úgy ezt ma sem tudhatjuk pontosan. Mindig kellett egy kis idő ahhoz, hogy világos legyen az összefüggés egy korszak mentális és értékviszonyai, és a mindezeket tömören, de érzékenyen ábrázoló művészet között. Ha tudni is akarunk valamit, várnunk kell, amíg a valóság csalóka érzékelése, a mélyebb, átfogó összefüggéseket elfedő káprázat kitisztul. Addig is élvezzük a művészetet, a zenét, az életet. . .

Még jobb, ha kis időre megfeledkezünk a zenéről. Vagy legalább arról, hogy lételemként gondoljunk rá, mintha függőségben lennének általa. Mert a zene itt és most – ahogy bármely korban is –, legjobb esetben is csak tetszik, jól (vagy kevésbé) befogadható, maximum gyógyír, de nem megváltás – még ha sok esetben csodának is véljük.

Ami a jelenben születik, az legfeljebb ígéret, de inkább pillanatnyi szemfényvesztés. Jó és rossz emberek játéka, mely arra is alkalmas, hogy sokan komolyabban vegyék magukat a kelleténél; szavak nélkül üzenni próbálnak általa valami olyasmit, aminek még semmilyen lényegi megvalósulása nem lehet, mert merő absztrakció, aminek érlelődnie kell. Az új zene talált tárgy, melyet még nem látott becsüs, melyről nem született semmilyen előjelű közmegegyezés, nem bizonyított a metafizikai ereje, a szellemi magva, akár hatásvadász blöff, vagy ócska, felejtethető bővli is lehet. A mindenkori aktuális produktum keltette első benyomás látszólag csupán egy kreátor készítése, amelynek iránya még bizonytalan. A „vakvilágba” engedett absztrakciónak, amelynek legfeljebb kétes – gyakran hiú – szándéka mutatkozhat meg (lepleződhet le) elsőként, mint esendő, emberi attitűd.

Az esetek túlnyomó többségében ennyi az ember zenéje, s nem több, még ha a való jelen fel is kapja, azaz hirtelen sikeres lesz. A zene igazi jelentőségét, hogy önálló életre kel-e, külön-külön elérve egyes lelkeket, aligha tudhatjuk előre.

Ha nem így lenne – és lett volna mindenkor –, akkor nemcsak a hatásvadász, gyors, tömegsikert ígérő zenészeket becsülné meg saját koruk, hanem génuszait is, de mint tudjuk, ez sohasem volt jellemző. S a jelek szerint ez így is marad. Az általános közmegegyezés szerint az anyagi javak leginkább a kalmárokat, mutatványosokat, ügyeskedőket, csodadoktorokat, uzsorásokat, bankárokat, főrangúakat illetik (ma is), a művészeknek ellenben kifejezetten ajánlott a nélkülözés, akkor is, ha saját koruk „hatalmasai” eltörpülnek, vagy gyorsan és nyomtalanul feledésbe merülnek mellettük. Néhány művész neve pedig fogalomná válik, műveik értéke – évszázadokat is átívelve – felbecsülhetetlen szintre emelkedik, szinte nélkülözhetetlenné válnak.

Öntelt, mértékadónak titulált ítések persze minden korban próbálkoztak azzal, hogy egy épp megszületett művet faktumszerűen minősítsenek, a csalhatatlanság látszatát keltve. A bizonytalan, vagyis az egyszerű vonzások és taszítások mentén működő laikusoknak pedig ritkán jut eszükbe, hogy ez képtelenség.

A bizonyossághoz idő kell. Egy olyan korban pedig, ahol az adekvát mérték megérzése, a temperáltság elfogadásának hiánya népbetegség, a szükségszerű és érlelő idő jótékony ereje rendszeresen az általános türelmetlenség áldozatává válik.

Tehát jelenünkben így nem sok esélye marad a szellemi kontinuitásnak.

Aki a látványt, a természetit, vagy a festett képet élvezi, majd érti – kívártatva meg is éli –, főleg ha együtt él vele, vagyis ha azzal kel és fekszik, ő maga is ennek a vizuális közegnek az organikus részévé válhat. A hangzó közeggel vagy zenével ez talán még inkább így lenne, ha sok-sok hangzat, zenemű nem lenne idő előtt félrerakva,

porosodó feledésre kárhoztatva, vagy egyenesen a szeméttbe dobva.

A zene hallatán itt és most érdekes, szórakoztató, de még nem a lényegyet feltáró megfjtésekre jutunk olyasmikről, amik legfeljebb apró jelzések lehetnek a korra jellemző prioritások súlyára mutatta. Az egyes ember, így a művész élet- (vagy halál) ösztöne is, tudattalan törekvése valami jóra, vagy valami általa rossznak vélt dolog elpusztítására (akár önmaga ellen fordulva is) természetes emberi készítés, s nem ritkán meghatározó erő. A konstruktív vagy destruktív indíttatásra utaló jelek tehát akaratlan közlések is, melyeket ugyancsak első látásra-hallásra is felfoghatunk, de ettől sokkal többet valóban nem.

A művészet, azon belül leginkább az egyetemes nyelvet beszélő zene, még ha a legszuggesztívebb megnyilvánulás is, absztrakt voltának köszönhetően homályos, rosszul-, vagy félreértelmezhető is lehet, főleg ha manipulatív szándék áll mögötte. Ez utóbbi csak a mának szól, csak a jelenben fejt ki álságos, félrevezető hatását, kis idő elteltével azonban bebizonyosodik a közlés hamissága (ahogy például még a popkedvelők is nevetségesnek tartják a csupán néhány évvel korábbi, kedvenc popzenét, szokásokat, trendet, divatot).

Az univerzum nyelvén megszólaló zene gondolati magva azonban nem válik meddővé és nem torzul. Minden korban, minden helyen ugyanazt a tartalmat hordozza, ugyanazt a szellemiséget tükrözi, és normális emberben fel sem merül, hogy bármiféle trend alapján, pláne pusztán érzéki szempontok szerint minősítse azt.

Aki azzal érvel, hogy nem éri el az ingerküszöbét egy ősi rituális zene vagy népzene, esetleg évszázadokat is túlélő klasszikus, az sem érintetlen, legfeljebb beszűkült, rest, türelmetlen, azaz szándékosan elutasító. A mának élő, és csupán a felszíni ingerek jelenében létező ember kiszolgáltatottabb, mert romlandó szerves- és egyéb anyagi feltételek, azaz a testi való és a pénz kultuszának foglya. Békéje leginkább a pillanatnyi és folyton változó érzékeléstől, valamint sérülékeny státusától függ, emiatt veszélyeztetettebb is annál, mint aki felismeri a korszakok állandó alap értékviszonyainak az összefüggéseit, ami azt is világosan megmutatja, hogy hol van az illető helye, mi is az igazi szerepe. Ez utóbbi tudás – elsősorban önismeret és sokkal kevésbé intellektus – birtokában lehet bárkinek lehetősége arra, hogy saját mikrokörnyezetében igazi, személyére és közvetlen kapcsolataira ható örömet, hosszabb kihatású élményt találjon, illetve ezeknek jó eséllyel elébe menjen.

Még az élvezet sem kizárólagosan érzékelés útján megélhető állapot, mert a nem tudatosított örömet nincs mihez viszonyítani. Vagyis az így megélt élmény is csak akkor ismételhető meg, ha legalább intuitíve tudjuk is, minek kell elébe menni. A triviális (ösztönből fakadó) érzéki öröмок mellett a látvány és a hangzás nyújthatja a legtöbb élményt. Nem véletlen, hogy sok művész is ezeknek él és ezek által közöl – lehetőleg az élményszerűség szempontjaira is gondot fordítva. Az irodalom számára is nélkülözhetetlen egy látvány minél érzékletesebb leírása, de egy hangzás vagy zene okozta érzelmi elmozdulás is gyakran a legpontosabb megidézésre készíti az írókat. Viszont ahhoz, hogy a természet vagy a művészet látványához és hangjához hozzájussunk, valamiféle áldozatvállalásra kell rávenni önmagunkat – semmi sincs ingyen. Ha belátjuk, hogy meg kell adni az árat, normális esetben tudni is szeretnénk, hogy miért és hogyan fizetünk. Az egyszerű kíváncsiság, a bizalom, de legfőképp a figyelem csak az ár, amit legtöbb esetben adni kell, hogy érthető is legyen, ami örömot okoz. Persze idő, pénz, fáradozás stb. áldozata sem kizárt, amely ebben az értelem-ben már nem korlátozódhat a pusztá élvezetre, az észrevétlen jóra. Emiatt nem mindegy, hogy például a remekül szórakoztató, gyönyörködtető, kikapcsoló zene szól-e valamiről, ami az értelemre is hat, hogy ne legyen hiába vállalt áldozat: múlt, elfeledett, jelentéktelen élvezet, elpazarolt idő, elfecsérelt figyelem, mely által nem nyerünk semmit, nem gazdagodunk, nem jutunk a tudás, az értés, a létezés lényegi elfogadásának biztonságos közegébe. Vagyis így nem lehetünk boldogok. . .

A művésznek „könnyű”, hisz ő valamiféle kényszer hatása alatt aktív, gondolkodni sincs min, szó nélkül kell vállalnia az áldozatot, s ha ezt teszi, nem ritkán ő adja a legnagyobb árat – például a fél életét.

Nem kétséges, hogy a ma születő zenék is egyszer fontos leletek lesznek erről az időszakról: összegezve és árnyalva mutathatják majd feltehetően a természet lelketlen kizsigerelését, a furcsa, egymást érő kríziseket, a javak esztelen elherdálását, a kibogozhatatlan és spekulatív érdekszférák uralmát, virtuális valóságok vagy más tudatmódosítók függőségében létező fiatalokat, az abszurditásig fokozott dőzsölést, kegyetlenkedő ideológiai vagy vallási fanatikusokat, s nem utolsó sorban a szellemi élet elsatnyulását.

Addig viszont legalább az egyes ember, ki-ki a maga személyre szabott, lehetőleg szabad döntései alapján választhat: elbizonytalanodó, szorongáshoz vezető, eltűnő, olcsó élvezetek, vagy az örömmel párhuzamosan meg is értett, megújuló létélmények, azaz a szellemi nyitottság között.

A mindenkori jelent relatíve lehetetlen megítélni, mivel az egyes embernek a létező – személyét, vagyis közérzetét, állapotát közvetlenül is érintő – valóságot jelenti. Ez tudós-filozófus kortársunknak sem egyszerű feladat, mivel ő sem láthatja objektíven a milliányi tényezőitől függően változó jelent. Önkényesen lezártnak minősített korszak lehet csak, melyről átfogó, lényegi elemeket ábrázoló kép festhető. Vagyis utólag már könnyű „okosnak” lenni, most azonban csupán apró – bár nem feltétlenül jelentéktelen – részjelenségekre reflektálhatunk. Már akinek kedve van.

A művészekre sem jellemző ez a készítés, ténykedésük révén mégis gyakran ragadnak meg egy-egy rejtőzködő, fontos igazságot, mert kényszeres tevékenységük belső, lényegi eleme, közös nevezője, hogy nehezen kifejezhető sejtéseiket, felismeréseiket a spirituális szférához közelítsék, vagy legalább viszonyítsák. Mivel sokan közülük azt is tudják (vagy hiszik), hogy a szellemi szintre emelkedő igazság nem számítások, kísérletek, statisztikák

eredménye, azaz nem korszak-függő.

Ahogy egyre távolabb jutunk a relatív időben, vagyis egyre hatalmasabb tömegű írásos, álló, s már mozgóképen is ábrázolt, vagy hangzó emlék gyűlik fel mögöttünk, úgy szokás – kötelező jelleggel – rendszeresen megállapítani a közhelyet, mely szerint a mai a valaha létező világok legjobbika. Tudományos-technikai értelemben talán (valószínűleg) így lehet, ám a gyakran előhúzott közhely azt is el akarja hitetni, hogy az ember(iség) tanul a múlt hibáiból, s ugyanazokat nem követi el többször.

Nos, ahogy az ilyen irracionális lépésekre a rövid emlékezetű egyes ember is meglehetősen hajlamos, úgy tömegét tekintve is hasonló a helyzet, vagyis a világ sem működik másképp. A művészek jelentős részének – leginkább zenészeknek – emiatt is fontos, hogy ténykedésük szinte kizárólag a múltra, nemritkán annak egy-egy konkrét időszakának megidézésére korlátozódjon. A múlt-tisztelő, -idéző muzsikuskok tevékenysége azért fontos, mert náluk plasztikusabban, átélhetőbben senki nem képes visszahozni egy valaha volt mentalitást, esztétikumot, eszményt, s mely így azt is egyértelműen bizonyítja, hogy egy múltban megfogalmazott szellemi tartalom ma sem idegen, viszont ma is igaz. Persze csak akkor, ha hallgatósága nem a saját mikro-valóságában fixálódott és beszűkült lények tömege.

Nem véletlen, hogy a jelenre reflektáló muzsikuskok legjobbjai is erősen kötődnek bizonyos tradíciókhoz, miáltal – akarva-akaratlanul – a szellemi túlélést szolgálják. A jelent nyilván a zenészek sem értik jobban, mint bárki más halandó, ám a sorstól kapott talentumnak köszönhetően sokkal finomabb, érzékenyebb és árnyaltabb – mondhatni: lélekkel teli – információt hagyhatnak az utókorra, mint a száraz tényeket soroló feljegyzések. Persze nem direkt, nem valamiféle elmélet mentén, hisz – ahogy már korábban szó volt erről – sokan közülük csak kénytelen-kelletlen vesznek részt a valóságos életben. A művész különlegesnek mondott látásmódja épp ettől, vagyis a bizonyos fokig elkülönült helyzetéből nyíló perspektívától más. Az őket illető, közfelfogás szerinti vélekedések is pont ezeket kifogásolják: a különcséget, a túlzott individualizmust, az elitista elzárkózást (elefántcsont-tornyot), vagy a konvenciókkal, néha a fennálló renddel, akár a társadalommal is szembehelyezkedő pozíciót. Viszont jól látni-érezkelni, a részletekben megbúvó jelekből olvasni csak kívülről, marginális helyzetből lehet – esetleg felülemelkedve, mint a korszakot lezártnak minősítő filozófus, de ebben az esetben talán érthető is az egyes művészek személyét övező ellenszenv.

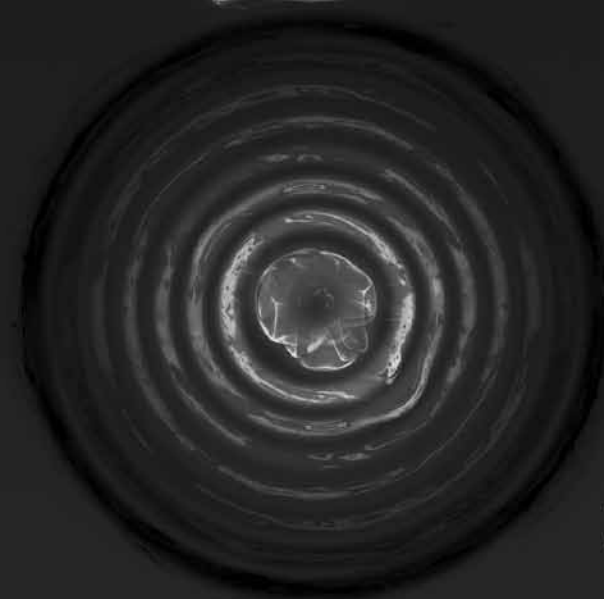
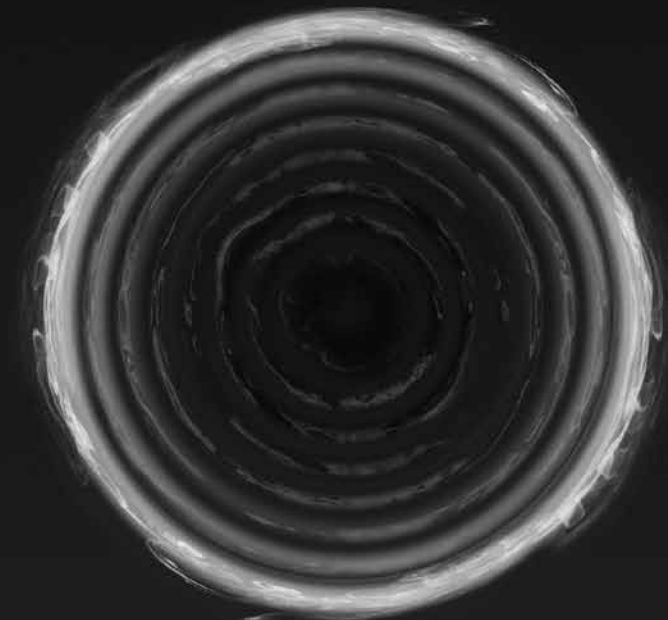
A furcsa nézőpontból látszó-derengő jelek a művészeknek is csak érdekesek, a laikusnak viszont általában érthetetlenek. Ezek megfejtéséhez azonban nem adhat kulcsot senki, a művész és a műelemző sem. Banális vagy önkényesen értelmezett, belemagyarázott megoldásokra senkinek nincs szüksége. Bizalomra és türelemre annál inkább. De annak a kevés nyitott léleknek sincs oka szégyenkezni, aki érdeklődése dacára sem ért túl sokat a kortárs művészetből, viszont egy percig sem kétséges számára, hogy mi vonzza, vagy mi taszítja ezen a valóságon és időn kívüli terepen. Ha nem tagadja meg a szabad észlelés és gondolkodás progresszív igazságközelítésének hitét, nem hagyja, hogy a való jelen abszurd játékszabályai apátiába dermesszék, kisértetnek ki fog tisztulni a kép...

Ma sem elenyésző az a kisebbség, amelynek a művészet több, mint szabadidős kikapcsolódás, szórakozás, pillanatnyi gyönyörködés, pihentető esemény, megbízható lelki vigasz, esetleg rezignált felismerés a szellemi magányosságról. Azokra a művészekre, valamint névtelen híveikre és szószólóikra gondolok, akiknek száma ugyan megfoghatatlanul csekély, mégis mértékadó a jelenlétük. Mert életprogramjuk, szenvedélyük a közmegegyezés felett álló esztétika, a valóság rejtett aspektusainak megtalálása, a szellemi szférában létező igazság érvényesítése. A művészet, mint a legérzékenyebb és legérzékletesebb emberi jelenség, a mindenkori jelenről szól – melyben születik –, és benne a világban zajló változások tendenciái sejlenek át. Aki a művészet nyelvén, illetve ebből, azaz a felszabadult művészet jelzésrendszeréből, szimbolikájából állít fel létállapotunkra vonatkozó látletet vagy prognózist – a maga eszközeivel, akár tudattalanul is –, az nemcsak addig soha nem tapasztalt esztétikai többletre hívhatja fel a figyelmet, nemcsak az intellektuális játék, vagy egyszeri élmény lehetőségét osztja meg másokkal, de akár korszakos jelentőségű felismerést, azaz tudást is. S ha mindez – például a zene által – csupán a közeli jövőben hasznosul, akkor is megéri...

Aki pedig ezt teszi, akár a legszűkebb környezetében is, az nem „elenyésző”.

Matisz László

A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA



GRAMOFON
KÖNYVEK

Matisz László A SZEMLÉLŐDÉS LENYOMATA

Beszélgetés DUKAY BARNABÁS zeneszerzővel

A zenével elmélyült viszonyban élő emberek – tehát nemcsak muzsikusok – számára evidencia, hogy a pusztá absztrakción, s persze a szórakoztató funkción túl más is van a zenében. Legtöbbször talán érzelmekre asszociálnak, sokan történeteket vagy nehezen megragadható gondolatokat sejtene a zenébe rejtve, de más, néha egészen meglepő tartalmat is tulajdonítanak a hangoknak...

A te zenéd is kommunikál, illetve metakommunikál, vagyis van valamiféle közlési szándékod a műveid által?

Bennem nincs közlési kényszer. Komponálási kényszer van, bár nem gondolom, hogy ebből adódóan komponálnék, mert inkább a hangokkal való foglalkozásnak tekintem azt, amit csinálok. Az ismert és megszokott osztályozásoktól, besorolásoktól igyekszem magam távol tartani – de talán ez sikerül is.

Valójában olyan ember vagyok, aki leginkább szemlélődik. Ez az alapállapotom. Viszont ennek lehetnek, vannak eredményei, amelyeket időnként másoknak is meg lehet mutatni; bár ez utóbbi fejlemény nem cél, sőt, teljesen lényegtelen. A szemlélődés lenyomatát nevezik (közönségesen) „darabnak” – egyébként van olyan darabom, amelyet még soha nem játszottak el, attól az a darab még van. Tehát nem a társadalmi-szociális kontextus a mozgatórugó. Ha egy ilyen darabot valaki hallgat, azt a frekvenciasávot fogja érzékelni, amit én szemlélődésnek nevezek.

Ma, az emberekben nem sok hajlam van az efféle időtöltésre...

...úgy tapasztaltam, egyenesen gyanús, aki szemlélődik.

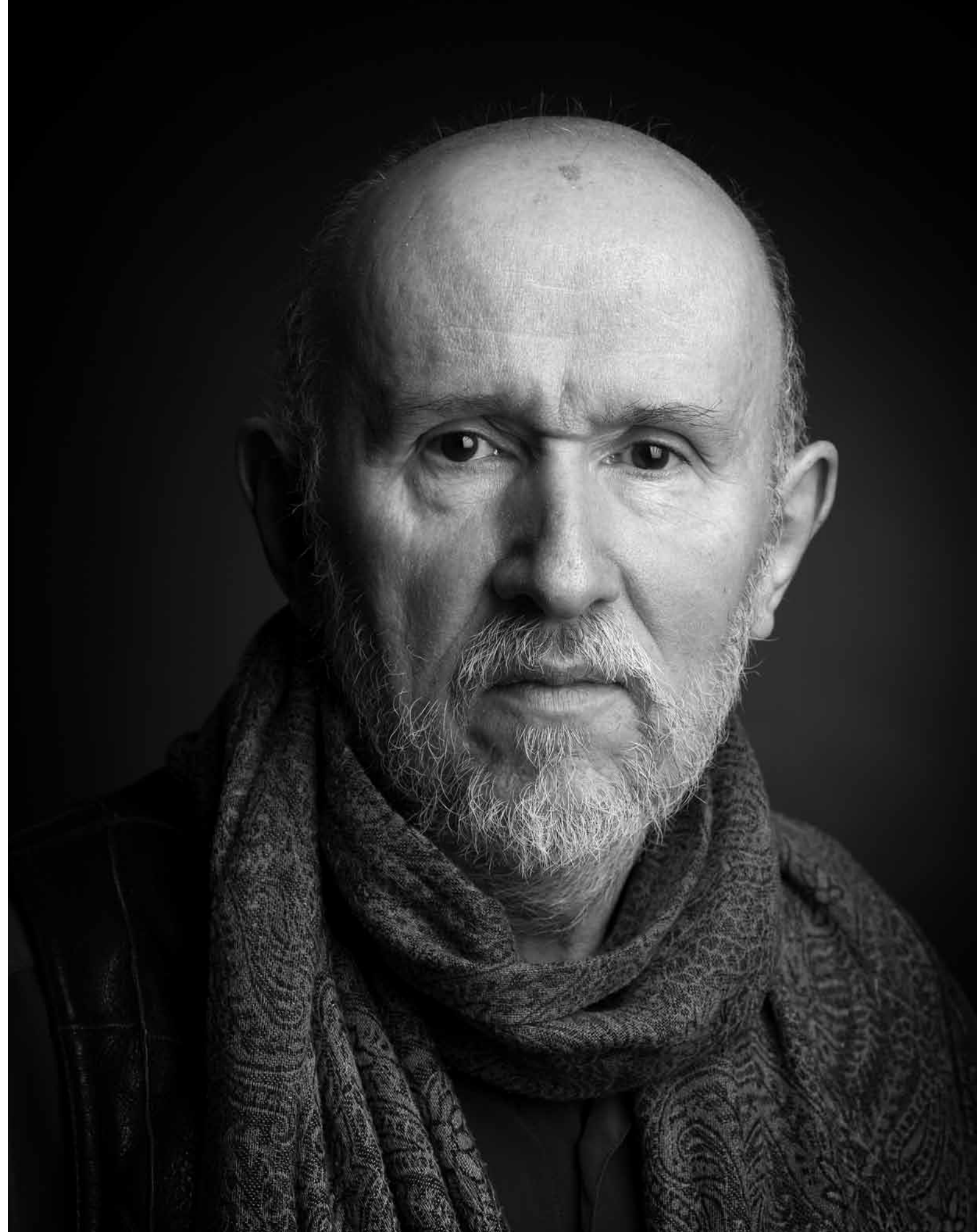
Még az is lehet. Manapság minden pozitív, praktikusnak mondott és anyagi, azaz *MATERIÁLIS*. Ez nem más, mint egyetemes vakság. A testtől való törvényszerű megváltást pedig, ha tetszik, ha nem, el kell fogadnunk. Ez legtöbbször esetben egyenlő a végső elmúlással, abban az értelemben, ahogy az öntudatot értjük. Persze csak akkor, ha a tudat – ahogy a buddhisták mondják –, önmagára van állva, nem pedig valamire ráállítva. Előbbi esetben nem múlik el, utóbbinál viszont igen, mivel a tudat valami múlandóhoz kötődik.

Stravinsky híres, szkeptikus kijelentése szerint a zene nem szól semmi egyébről, mint a hangokról. Ehhez képest egy elképesztően eleven világot varázsol a zenéjével. Lehetséges, hogy nem szándékoltan? Hogy a szerző nem számol szabadjára engedett, „életre kelt” műve hatásával?

Stravinsky egy drága gyermek volt, aki amúgy szeretett nagyokat mondani, s ebben az idézett kijelentésében talán van is valami igazság. Egy időben rendkívüli módon vonzódtam hozzá, később ugyan kissé eltávolodtam tőle, mégis megértettem általa – teljesen más szinten – valami nagyon lényegit... Kétségtelen, hogy egy szédületes életművet hagyott ránk.

Amióta az európai zene professzionális berkeiben megszokott, hogy a szakmailag kifogástalan zeneszerző akkor is képes komponálni, ha semmi ötlete sincs – és ez alól Stravinsky sem volt kivétel, még ha bocsánatos bűnöknek is tekinthetjük az ilyen darabjait –, süllyedőben van ez az egész nyugati civilizáció. A folyamat nagyjából a 18. század utolsó harmadában kezdődött és azóta is tart.

Viszont én másképp gondolom a kérdésbeli felvetést: nem a daraboknak van külön életük, hanem azoknak, akik a darabokat hallgatják. Szerencsés eset, ha tényleg csak hallgatják, de sokkal gyakrabban valami olyasmi történik a hallgatóval, hogy az elhangzó darabba belevetít valamit – persze önmagából. Majd mindezt úgy interpretálja, mintha a saját, önmagáról alkotott vízióját hallotta volna ki a darabból, amely így nem más, mint egy projekció visszatükröződése.



Itt meg kell jegyeznem, hogy ma általánosságban az emberek hallási érzékenysége – nem fizikai értelemben, de valamelyest úgy is –, vagyis a hangoknak, mint jelenségeknek és folyamatoknak az érzékelése nagyon sekélyes – úgy is mondhatnám: beteg. Mert egyszerűen nem érzékelnek bizonyos tartományokat. Így nem is lehet a hangoknak „becsülete”, sok esetben a muzsikusoknál sem. Talán ezért lehet ez így, mert a magasnál is magasabb az ingerküszöb. Az emberek emiatt csak a legdurvább hangtartományokat érzékelik; például ha valaki keresztbe fekszik egy orgona klaviatúráján, mert egyszerre az összes sípot meg akarja szólaltatni. De ha valaki két-három nagyon halk hangot játszik egymás után, pláne, ha ezek a hangok kicsit össze is szólnak, már egyáltalán nem éri el az emberek ingerküszöbét.

Említetted korábban, hogy a besorolásoktól távol tartod magad. Ettől azonban még verbálisan is meghatározható a zenéd. Ha nem vetítem bele önmagam, akkor is elmondható róla, hogy van benne egy óriási tradíciótszelet, szinte hallható, talán évszázadokat is átívelő kontinuitás és egy mindenki mástól eltérő időkezelés. Ez utóbbi jelentősége a zenédben egyedülálló...

...elképedve hallom, amit mondasz, mert ez teljes mértékben így van. Számomra nem négyszáz évnyi európai zene a meghatározó, hanem a legalább kétezer éve létező zenekultúra. Továbbá még korábbi, Európán kívüli zenei hagyományok is ott vannak a látókörömben, amelyek hallatlanul izgalmasak számomra. Azt nem tagadhatom le, hogy én is ebben a – szűk értelemben vett európai – kultúrában nőttem föl; tetszik, nem tetszik, ez is egy kultúra volt, ma már csak egy civilizáció, amely a kultúrából letöredezett darabokon él valahogy. Persze az ember időnként tudja magában rekonstruálni ennek az eredeti állapotát.

Itt egy durva megjegyzést muszáj tennem. Európára azt mondják: keresztény világ. Szerintem Európa valójában sohasem volt keresztény. Volt itt néhány keresztény ember, mint például Szent Ágoston, Aquinói Tamás vagy Eckhart mester, de az emberek lelkét mélyen, tömegméretekben soha nem hatotta át a kereszténység, csupán külsőségeiben. Ugyanis az, ami az utóbbi 4-500 évben itt történik – miközben az egész folyamat „sűrűsödik” –, egyértelműen ezt igazolja. A 20. század történelménél nem is kell meggyőzőbb bizonyíték, de az előző korszakok alakulása is a keresztény látásmód valódi mélységének a hiányát jelzi.

Európában a keresztény vallásokat, vagy gyűjtőfogalomként, mint identitást meghatározó értékrendet, vagy hatalomtechnikai eszközként használják – nemcsak manapság és nemcsak mifelénk.

Igen, az utóbbi időkben különösen, de már a középkorban sem volt ez bizonyos területeken másként. Viszont az európai, ahogy mondani szokás „sötét” középkor szellemileg a legvilágosabb volt – megítélésem szerint. Ma a hihetetlen mennyiségű felhalmozott tudás mellett még hihetlenebb mértékű zavarodottság van a világszemléletben. A világ látása – régebben ugyanez: az Isten-szemlélet –, más megfogalmazásban: a saját lélektudatosság kellene, hogy legyen. Vagyis önmagunk lélektudatossága teremtené tiszta viszonyt az egyén és az univerzum között. Természetesen nem az egoizmusról beszélek, hogy én milyen fontos vagyok, hanem épp az ellenkezőjéről, annak a ténynek a tudatosságáról, hogy része vagyok valami nagy működésnek. Nem csak az emberi fajnak és nemcsak a földi bioszférának, hanem messze magasan ezen túl, egy kozmikus méretű és felfoghatatlannak mutakozó végtelen valaminek, amit tudomásul kell vennem, és ebbe bele kell helyezkednem.

A zenét illetően, ebben az értelemben érdemel különös figyelmet az európai középkor; és valamelyest idetartozik a számomra kissé érthetetlenül reneszánszként jegyzett zene is (amelyet nem gondolok ténylegesen megújulónak, mint a korszak más művészeteit), tehát úgy 7-800-tól 1600-ig. Ennek a korszaknak a végén működött a firenzei Camerata nevű egyesület, mely kvázi megteremtette az operát, mint műfajt, ókori görög hagyományokat vélvén az előzmények között. Ez a társaság megfogalmazott egy kísérteties következménnyel járó kiáltványt, mely szerint az addig (5-600 éve) ismert polifonikus – nyilván vallásos tartalmú – zene ideje lejárt. Vagyis a korszak nem természetes úton ért véget, hanem mesterségesen véget vetettek neki; például úgy is, hogy – mint mecénások –, megvonták az ilyen egyházi énekiskoláktól az anyagi feltételeket.

Nekem ez a 7.-16. század közötti korszak jelenti a mértéket a zenében. Persze minden nagyon érdekes, ami utána van – nem kevésbé az előző korszakokban is –, de a komplexitás tükrében ez az időszak volt a legtartalmasabb. A 7. századot megelőző gregoriánok messze az ókorba nyúlnak vissza – és nemcsak a zsidó, de az egyéb közel-keleti hagyományok körébe is. Ami pedig az 1600-as évek után – vagyis barokk-ként jegyzett korban – történt Európában, például Bach vagy a korszak utolsó géniuszaként számon tartott Josef Haydn életművére gondolva: megint csak a legmagasabb szintre utaló jelzők kíváncsnának ide. Viszont számomra nagyon fontos a középkori, valamint a kicsit későbbi, reneszánszkorinak is mondott muzsikuskok, mint például Ockeghem, Pierre de La Rue, Antoine Brumel vagy Philippe de Vitry életműve is, mert ezek referenciaként vannak jelen az életemben, abban a vonatkozásban, hogy hol is vagyok.

Úgy látom, Haydn haláláig beszélhetünk az európai zene hagyománytisztelő kontinuitásáról, a mostani éra már Mozart zenéjében csírázik, Beethoven által pedig kinőtt és hatalmas fává érett. Tehát azóta ez van. Néhány kivétel van csupán, aki személyes élettörténetük, vagy inkább emberi megpróbáltatásaik hatására megdöbbentő módon eltávolodtak a hétköznapi és banális valóságtól. Ilyen volt például Satie, Anton Webern is, vagy Liszt, aki élete utolsó harmadában olyan műveket alkotott, amelyeket ma sem értenek, nem is játszanak, s persze képtelenek „eladni”.

Megjegyzem: a Liszt-életmű legértékesebb részéről beszélünk, melyet a kortársai egyszerűen nem vettek komolyan...

...igen és ma sem vesznek komolyan. Ilyenkor nem alaptalan a feltételezés, hogy a művészet is az üzlet áldozatává vált. De ebbe ne is menjünk bele, mert valójában lényegtelen.

Van valami a tevékenységeid közt, amiről szeretném, ha mondanál pár szót. Ugyanis kortárs szerző vonatkozásában csöppet sem megszokott, hogy improvizatív produkciók résztvevőjeként halljuk, méghozzá élő koncerten. Talán nem csak engem izgat az improvizációhoz, illetve Gadó Gábor vagy Grensó István zenéjéhez fűződő viszonyod.

Az improvizáció számomra kezdettől fogva fontos. Már a gyerekkori zongoragyakorlásaim része volt, hogy mást is játszsak, mint ami a kottában van. Ez annyira természetes dolog volt, hogy nem is beszéltem erről senkinek. Később elkezdtem leírni amit játszom, vagy írásban valamelyest módosítottam azon, amit rögtönöztem. Négy-öt év alatt pedig egészen komolyra fordult ez a tevékenység. Kisvártatva a zongora mellé a zeneszerzést is felvettem főtárgyként, a harmadik konzervatóriumi évben pedig a zongorát – mint tantárgyat – le is adtam. Szólista osztálytársaim gyakran kértek arra, hogy versenyművek zongorakivonatait blattoljam a játéuk mellé, ami vagy sikerült, vagy nem, mert ekkor sem tudtam már elfojtani az improvizációt, mint természetes késztetést. Ez hihetetlen tanulságos gyakorlat volt, egyrészt a kottaolvasás tekintetében, másrészt amiatt is, hogy kiszűrjük, mi fontos és mi nem a zenében. Gyakran gyakorlás helyett is inkább különböző stílusokban improvizáltam.

Paksi Endre Lehel LOÏE FULLER DÉDUNOKÁI

- a térben mozgó test a (valós idejű) digitális mozgókép korában

Mint ahogyan mindent, úgy a mozgást is láthatóvá tévő fény tervezetten alakított kompozíciós elemként elsőként az amerikai művész előadásaiban ért el átütő sikert a tánc történetében. A színezett, mozgó reflektorfény kitörölhetetlenül beépült az előadóművészet eszköztárába, de azóta más is; ugyanúgy, ahogyan a képzőművészetek kísérletezései sem idegenkedtek a tánc, a mozgás, az emberi test, azaz főleg annak tér-időbeli megjelenései különféle vizsgálataitól. E produktum átláthatatlanul gazdag. Írásomban ezért most arra igyekszem koncentrálni, hogy az újabb digitális képföldolgozó- és előállító technológiák milyen kreatív, azaz magára a technológiára is visszahatással bíró alkalmazásai valósultak meg a közeli múltban, a térben mozgó emberi test látványának alakításában.

A téma körbejárásához célszerű egy találó házasítás esetéből kiindulni: Claus Obermaier és Chris Haring 1999-ben elkészült *D. A. V. E.* (Digital Amplified Video Engine) című előadásából, amelyet 2003-ban Budapesten is bemutattak, a Trafó – Kortárs Művészetek Házában. Itt egy, az improvizációnak a végletekig semmi teret sem megengedő, térben és időben rigorózus precizitást igénylő műről van szó. Obermaier, a médiaművész a Haring által eltáncolt koreográfiájára – és természetesen azt egyben befolyásolva – egy animációt készített. Ennek lényege, hogy az egyébiránt nem mozgó elemekből álló színpad terében mozgó, illetve abban meg-megálló test által képzett „kiterjesztett mozit” – tehát nemcsak a téglalap alakú sík vetítőfelületet – tekintette ennek vásznaként. Egyszerű példa: az egyébiránt kopasz táncos adott helyen egyszer csak nekünk háttal megáll, s a rá a nézők felől érkező vetítés képe azonos a megálló táncos ugyanabból az irányból megvilágított képével. A testekre vetített valami más (mint például Kelemen Károly fotómunkái 1979-ből) esetén túl a testekre önmaguk képét vetíteni is üzőtt gyakorlat lesz, elsősorban Michael Naimark hetvenes évek végi, nyolcvanas évek eleji kísérletei óta. Ezek közül is legismertebb a *Displacements* (1980-84), ahol egy, a berendezésével együtt fehérre festett szobába egy körben forgó filmvetítőből színesben visszavetítette a lefestés előtt ugyanabból a szögből és optikával fölvetett szoba képét. Obermaier ezt a statikus képet mozgatta meg, ami Haring testének képe volt és testére vetült, s akképpen nem is volt érzékelhető e kép megmozdulása előtt. E kép oly módon változott meg, mintha a test függőleges tengelye körül, mintha csak egy forgatott báb volna, megfordult, így olykor velünk szembe néző, vagyis frontális testkép jelent meg a háton, mint felületen. A dolog ettől fogva Pauer Gyula pszeudó-konceptiójának (1970) előadó-művészeti megjelenése. Eredetileg a pszeudó szobrászati fogalom, amint a minimal-szobor hasábtestére egy más plasztikát szuggeráló, op art jellegű illúzióval dolgozó felület képe kerül. A mozgóképi pszeudót a képzőművészetben, azaz a minimalista formákra vetített, azokat meghazudtoló (szintén minimalista) animációt a nyolcvanas években Bortnyik Éva és Tubák Csaba valósította meg installációiban.

Az egyszerű példát a *D. A. V. E.* című előadásban komplikáltabbak követték, de a táncos nem hibázott, a testére maszkolt animáció sem róla le nem csúszott, sem ő nem ért oda a kellő helyre korábban, vagy később. Emlékeim szerint az egész táncter padlója egy jel-rács volt, azaz szigetelőszalaggal egy négyzethálós metszéspontjait jelölendő ragasztottak le keresztek. Az előadás ezért volt sikeres, mert képes volt ilyen horrorisztikusan pontosnak lenni ezek mentén. Lehet e teljesítményt alulértékelni annak örvén, hogy fölróható neki egyszerűtlensége, az a típusú ugyanolyanság, ami a digitális másolat jellemzője. Ez akár a CD-ről lejátszott zene homogenizált élménye azzal ellentétben, hogy egy (bakelit- vagy vinil-) lemezjátszón lejátszott dal mindig más helyeken serceg, vagy pattan

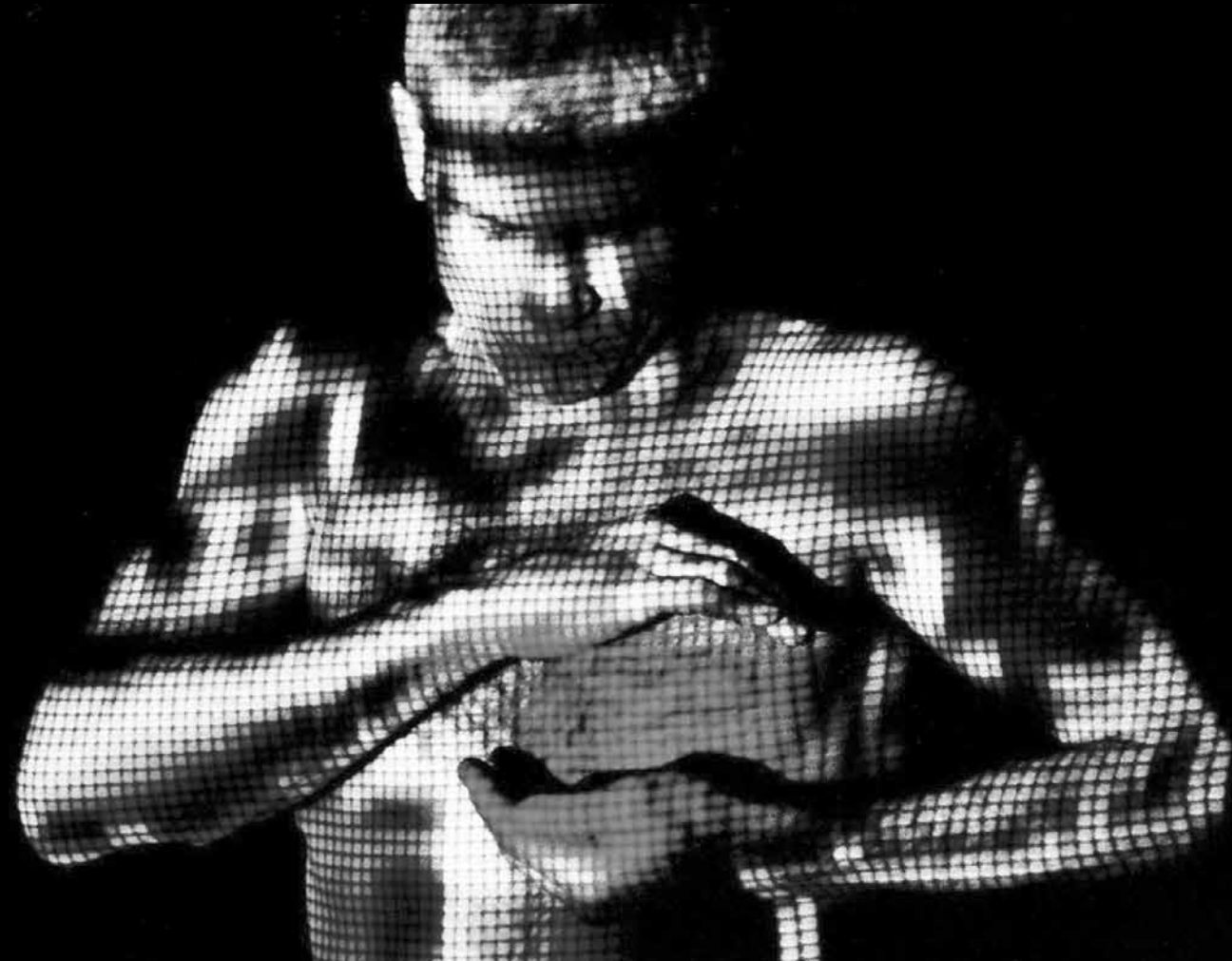
a szobában lévő, a lemezre rászálló kosz, vagy a másolatra egyedileg jellemző, a hordozó anyagot ért karcok következtében. Miért is nem működik az előadó-művészeti pszeudó nem konzervként, hanem valós időben is?

A. D. A. V. E. pesti előadásának évében Linzben, az Ars Electronica, az elektromos művészet világtalálkozóján a legrangosabbnak számító helyszínen, azaz a legtöbb főt befogadni képes koncertteremben, mint audiovizuális performansz és installáció mutatta be a *Messa di vocet* Jaap Blonk és Joan la Barbara hangművészek részvételével a tmema – Golan Levin és Zach Lieberman – ezt orvosló fejlesztését. Azaz éppen az ezt orvosló fejlesztés bizonyára nem az övék, a tmema éppen a hang észlelépszichológiai alapú valós idejű szoftveres vizualizációjával foglalatoskodott akkor (is). Leírásukban már a piacról hozzáférhető szoftverrendszer használatáról beszélnek, amint egy videokamera által közvetített képet a szoftver értelmezni tud abból a szempontból, hogy a hangművészek szája éppen merre helyezkedik el a képkivágaton belül, s továbbá e szoftverrendszer a kiadott hangot alapul véve vizualizációkat – animációkat – képes generálni. Az animációk, mint mozgókép-folyam, egyszerűen a szájra illeszthetők, mint kiindulási forrás, sőt, a hang további tulajdonságainak megfelelő tulajdonságú formakincsből (ez az észlelépszichológiai rész) generálódó animációt is választ a szoftverrendszer további eleme. Befogadói oldalról mindez úgy nézett ki, hogy a holland pasas dadaista nonverbális költeményt ad elő (kuruttyol meg pisszeg), közben mozog a mikrofonjával a térben, de ami hangot kiad, az a háttérvásznon buborékokra emlékeztetően szájtól fölfelé szállva, a képmező tetején összegyűlve, vagy vízbe dobott kőre emlékeztetően, koncentrikus körök képében szájtól egyre táguló mozgóképként megjelenhetett.

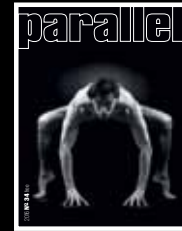
Vagyis nem kell már a jel-rács a padlóra, sőt, azt és ott improvizálhat a performer, amit akar, a gép már érti, hogy látványa hol van éppen, és le is tudja számolni, hogy mi jelenjen meg ehhez rögzítetten. Illetve bárhol nem: ez inntől egy – jobb kifejezést nem találok – egyiptomias koreográfia keretein belül lejtett improvizáció lehet csak; a vetítővászon előtti síkban mozgásnál működik. Ez a típusú kiterjesztett valóság több mint egy évtizede elérhető technológia tehát, színházi alkalmazására már Magyarországon is akadt példa. Erre volt példa az egyébiránt olykor közhelyes, legnagyobbbrészt a mozdulat virtuozitása körül forgó, de a költészet napja kedvéért még költéssel is hibridizált *Kaleidoszkóp* 2016 tavaszán, a Marczibányi téren a PR-Evolution Dance Companytól. Az estét még Lőrinc Katalin elronthatatlan személyisége, és a tmema esetében, az imént vázolt típus, kiterjesztett valósággal vendégként szereplő Soós Viktória és Molnár Bernadett (VJ Mimikri és Ettlike), a VJ Yourself csapatából sem tudta megmenteni. Hozzájárulásuk, habár a *Messa di Voce* előadásában már kikristályosodott eredményeket színvonalasán is, a jelenleg elérhető technológiákkal vetették be – bár azt is csak egyes etűdökben hagyták nekik – ugyanolyan szervetlenül (nem) kapcsolódott bármiféle magához vonzó egységes vízióhoz, mert emlékeim szerint ilyen föl sem csillant.

De akad igazán sikeres hazai alkalmazásra is példa, egy jóval korábbi produkcióban, a Tünet Együttes 2008-ban bemutatott *Nincs ott semmi* című darabjában. Kiválósága azon egyszerű ötletben gyökerezik, hogy pusztán a projekció pszichológiai jelenségét feleltették meg a fizikai vetítéssel. Így nem csak a testekre vetült pszeudó, hanem zömében a minimalista térbe, a táncosok erősebben talajhoz kötött teste köré: a csupasz fehér padlóra, ami így egészében változott vetítővászonná, ami a teljes játéktér. Ez azzal a huszárvágással vált lehetővé, hogy a vetítő fölülről vetített, a fénysugarak hordozta mozgókép fókusza a padló síkjával lett azonos. Mindez biztosította, hogy az egyiptomias koreográfiából (a földhözragadság tiszteletben tartásával) ki lehetett lépni, s nem volt zavaró az álló alakok padlótól távol lévő részeire eső vetítés életlenebbé válása. Mindezt tetézendő, a fölső projektoron túl egyes pontokon a nézőtér felől is kaptak animációkat a táncosok. Mindez a technológia nem a társulat fejlesztése, itt közreműködőként a MTA-SZTAKI szárnyai alatt dolgozó Sárosi Anita és Vicsek Viktor készítette az animációkat, a programozást, azaz végül a vetítést. Arról nem tudok, a tmema hogyan küszöbölte ki azt az akadályt, amit a *Nincs ott semmi* esetében tudok: ha a rá eső fények által rögzíthető test aktuális képe éppen úgy van jelen, hogy közben esnek rá éppen az ezt a képet alapul vevő és manipuláló fények, akkor a szoftver honnan fogja tudni, hogy mit is vegyen alapul? Itt az emberi látás kikerülése lett a megoldás, az infravörös tartomány bevetése. Az egész szintér úszott ebben a nem érzékelhető fényben, s az animációkat vezérlő képet nyerő (ipari) kamera objektívje elé infraszűrőt tettek, hogy a látható tartományú vetítés ezt ne zavarja. Így vált lehetővé mindaz a látvány, ami ezt az előadást a testi jelenlét kifejezésével párosította: egyfelől lehet egy színesztéziás élmény elérése, a látható hang, vagy lehelet, amire a *Messa di Voce* irányult, vagy egy négydimenziós tér-idő intézményesítés, aminek a jegyében például a mozgó táncos elmúlt mozdulatainak a képe sorozatszerűen újra láthatóvá válik, mielőtt elhalványul. De az is, amint a teozófusok a gondolatokat, mint nem(ügy)-anyagú ügyeket formákként tételezték és az anyagi valóság látványára rétegzettként egyidejűleg kívánták vizualizálni, legyen az egy Mendelssohn-mű egy katedrálisban játszva, a mezőről látva.





Klaus Obermaier – Chris Haring-D.A.V.E. (2000)



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin 2016 **Nº 34**

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Antal Klaudia, Halász Tamás, Hézsö István, Králl Csaba, Matisz László, Paksi Endre Lehel, Szentgyörgyi Rita

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Bánóczy Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (címlap, 5., 10., 20., 43. oldal), Takács Attila (6-7. oldal), Dusa Gábor (13., 19., 23., 48-49. oldal), Papp Dezső (15. oldal), Jókúti György (24. oldal), Bergh Sándor (29. oldal), Kádas Tibor (34. oldal)

A címlapon: Tókos Attila

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: Babarczy-Di Pol Dalma

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány

OKM lapnyilvántartási szám: 2.9./1437-1/2006.

Megjelenik: 700 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 Színházművészet Kollégiuma

Köszönet az Orlai Produkciós Irodának az előadásfotókért, valamint az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek az archív képekért.
Külön köszönet a segítségért 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

19115151



nkα