



Jelenet a magdeburgi Állami Bábszínház előadásából

Schneider asszony. Mindkét színház évenként 250-300 előadást játszik, főleg saját városában. Sokat turnéznak külföldre, látogatják a fesztiválokat. A berlini együttes tizenhét tagú, a magdeburgi tizenegy színészt foglalkoztat. A nagy előadásszámot úgy érik el, hogy a régi, hagyományos családi bábjátszást is felújították. Az egy-két személyes Kasperl-játékokat is befogadják színházukba, melyek a műsorterv szerves részévé váltak. A második világháború után a kegyetlen játékaikról évszázadokon át is-

mert népi figura, Kasperl egy ideig eltűnt. A kulturális vezetés a háború borzalmi után nem támogatta Kasperl létét. A családi színházak feloszlottak. Obrazcovnak az ötvenes években tett turnéja keltette fel újra az érdeklődést a műfaj iránt Németországban is. A német bábművészet színes és sokoldalú. Megtalálható műsorrendjükön mind a Faust-legenda marionettbábját játszott előadása, mind a magyar Urbán Gyula: *Minden egér szereti a sajtot* című mai témájú bábműve.

BÖJTE JÓZSEF

„Mit akar ez az egy ember... ”

Beszélgetés Novák Ferenc koreográfussal

- *A folklór, a néptánc színházi alkalmazásáról szeretnék beszélgetni, az utóbbi években végzett színházi munkáiról. Kezdjük azzal: hogyan sikerült meghonosítani a színházban a folklórt?*

- A generációmon belüliek, mint Szigeti Károly, Timár Sándor, Kricskovics Antal, Györgyfalvai Katalin, Galambos Tibor, Simon Antal, Orsovsky István, Pesovár Ernő, akik sokáig, talán a hetvenes évek elejéig úgy érezték, hogy egy szándékúak, s akiket úgy emlegetnék, mint a második koreográfusnemzedékét, azt a koncepciót vallották, hogy a néptánc is alkalmas dramatikus művek létrehozására, alkalmas egy színházi formanyelv megteremtésére. Közülünk majd-nem mindenki dramatikus művekkel kezdett, és ezekre volt elsősorban büszke. A mi generációnk számára szerelem volt a színház. A néptánc színház színterét szeretnénk volna csinálni. De ez a lehetőség nem teremtődött meg. Pedig az akkori munkáink - Szigetinek a *Néptánc régi szeretőjéről* vagy saját magam *Várj reámja* vagy az *Iphigenia Auliszban* Kricskovicstól vagy Györgyfalvai Kati *Rondója* - ma is időállóak lennének, s ezekkel szándékaink ugyanolyanok voltak, mint az akkori kortárs filmművészetnek vagy az akkori irodalomnak. Ugyan-azokról a dolgokról akartunk mi is beszélni, mint a társművészetek alkotói.

- *Ezek az alkotások, amelyeket sorol, önálló táncművek. Drámai erejű táncok, de nem színházakban és nem színházak részére készültek, hanem amatőr táncgyűtéseknél jöttek létre.*

- Igen. Bár azzal, hogy ilyen műveket csináltunk, és ezek szelleme tulajdonképpen megegyezett az akkori színházi törekvésekkel, mi bebizonyítottuk szerelmünket a színház iránt. Egyikünk sem kapott viszont lehetőséget a hivatásos együttes vagy színházi munkára. Ha igen, csak későn, mikor már mindegyikünk közelebb volt az ötven évéhez, mint a negyvenhez. Szigeti is túl volt a negyvenen, mikor a 25. Színház rendezőjévé lett. Pedig, hogy ha akkor és abban a magyar színházi miliőben vala-

négy szemközt

melyikünknek teremtdött volna egy táncszínháza, lehet, hogy a közönség egy kicsit hozzánk is pártolt volna, és ma természetesen lenne, hogy esténként meg lehet venni a jegyet abba a színházba, amelynek anyanyelve a néptánc. Ehelyett nemzedékek útjai eléggé szét-váltak. Mindenkit annyi sérelem és mellőzés ért, hogy mire az öregedés hajnalán lehetőséghez jutott, magányos far-kassá vált. Voltak koreográfiai sikereink, némi társadalmi sikerek is, mindenki eljutott egy-egy együttes élére, eljutottunk külföldre. Ezek már némi anyagi előnyöket is jelentettek, de valahogy az ügy, amire valaha felesküdtünk, nem jutott előbbre.

Tehát a tematikus tánc-vonal meg mindig nem fűthatta ki a maga formáját?

- Valahogy nem találtunk magunk-nak egy jó szervezeti formát. Mi a szolnoki és a zalaegerszegi amatőrversenyeken mindig ugyanannak az öt-hat-száz nézőnek táncoltunk. Máshol film-stúdiók jöttek létre, kísérleti színházak. Ezek a nagyközönségnek szóltak, mi meg egymást néztük meg. A Balázs Béla Stúdióból egyfajta értékes magyar filmművészet nőtt ki. Egyféléképpen gondolkodó rendezők dolgozhattak együtt, például a kaposvári színházban. Nekünk akkor kellett volna legjobban összefognunk, mikor borzasztóan szegények voltunk. Amikor Pesovár Ernő, Martin György, Pesovár Feri - közülük kettő már tragikusan halott -, Szigeti Károly, Györgyfalvai Kati, Timár Sándor egy-egy Bihari együttesi próba után, talán ötvenöt-ötvenhatban, összejött és fél éjszakát beszélgetett. Martin akkor csinálta élete első és utolsó koreográfiáját, öt fiúra egy legényest, zseniális volt. Elvitte a sírba magával egyedülálló koreográfiai tehetségét. Timár Sándor élete első koreográfiáit, a *Bagi-szvitet*, akkor csinálta, abból egyet, a *Bagi leány-táncot* az egész ország táncolta éveken keresztül. Akkor össze tudtunk jönni, közös műhelyt teremtettünk.

Próbálkoztunk technikai rendszerrel, képzéssel, didaktikával. Éri Pista vezette az önképzőkört, Pesovár Ernő, Martin és Pesovár Feri hordta az anyagot hozzá. Talán akkor kellett volna arra vigyáznunk, hogy együttlétünk, közös munkánk maradandó legyen. Akkor kellett volna a mi Balázs Béla Stúdiókat meg-csinálni, akkor kellett volna nekünk meg-szerezni egy színházat, mikor a Nagymező utcában egy musicalszínház jöhetett létre. (Nem sokáig élt az sem.) Elérkez-

tünk a hetvenes évek közepére, és sajnos még mindig ugyanaz a szűk drukker-tábor nézett minket. Nálam ez a jelenség válságot okozott. Egyszer csak megálltam, és azt kérdeztem magamtól: hol vannak a mi értékeink? Hol a helyünk a világban? Úgy éreztem, hogy van egy értékes eszköztárunk, sőt tudunk vala-mit, amit nem sokan tudnak. Mi ismerjük a magyar és tágabban értelmezve a Kárpát-medencei folklórt. Mi ismerjük a folklórhoz tartozó teljes szokás-rendet, rítusvilágot, és ezt mint forma-nyelvet tudjuk használni. Tulajdonképpen mindenfajta dramaturgiai szituációra biztos formulánk van. Nem kell kínos kitalációkkal vagy máshol elcsépeelt eszköztárral élnünk, mert van egy ezer év alatt kicsiszolódott formanvelünk. I la ugyanebben az időben a hetvenes években az új lendületű színházakat nézem Európában, akkor azt látom, hogy mindenki kitalált magának egy rítus-rendszert. Még táncban is! Mikor Béjart úgy látta, hogy az akadémikus balettel nem tudja mondanivalóját kifejezni, akkor kitalálta magának a spanyol gesztus-rendszert, aztán később kitalálta a távol-keletit, előbb az indiait, majd később japánt. Szerre a világban kitűnő színházak jöttek elő egy-egy saját rítus-rendszerrel vagy maguknak kitalált formavilággal. Mennyit beszéltünk ebben az időben Brook színházáról, Ljubimovéről vagy a Piccolo Teatróról. Mind-

egyiknek a rítus- és mozgásvilága nyűgözött le minket elsősorban. De Brook gesztusrendszere jellegzetesen angol volt, és Strehler esetében még *A szecsuáni jólétek* kínai miliójében is jellegzetes olasz jelzés-rendszert csodálhattunk meg.

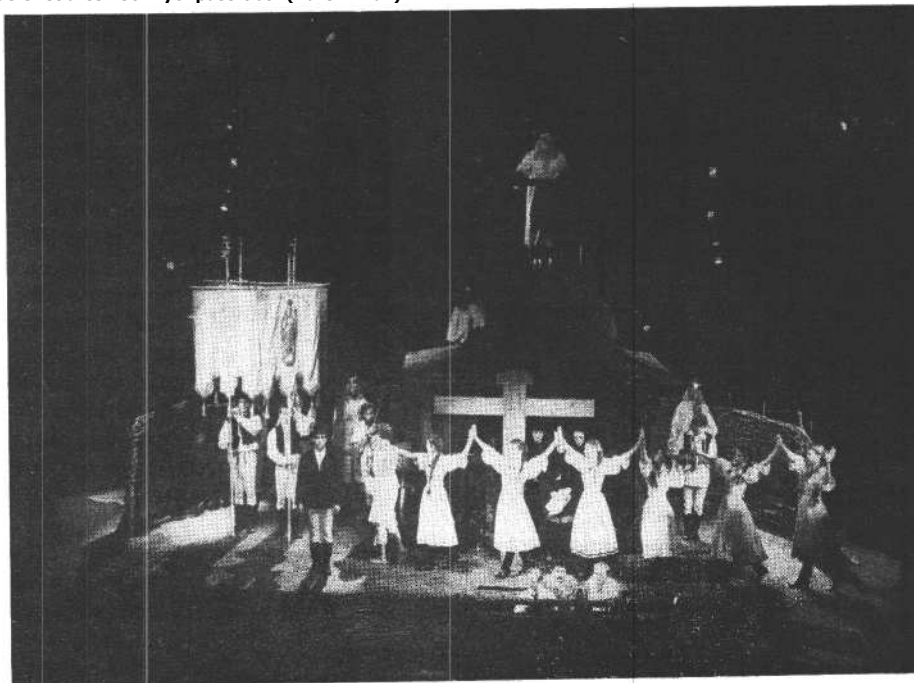
- Hogyan került végül mégis a színház közelébe?

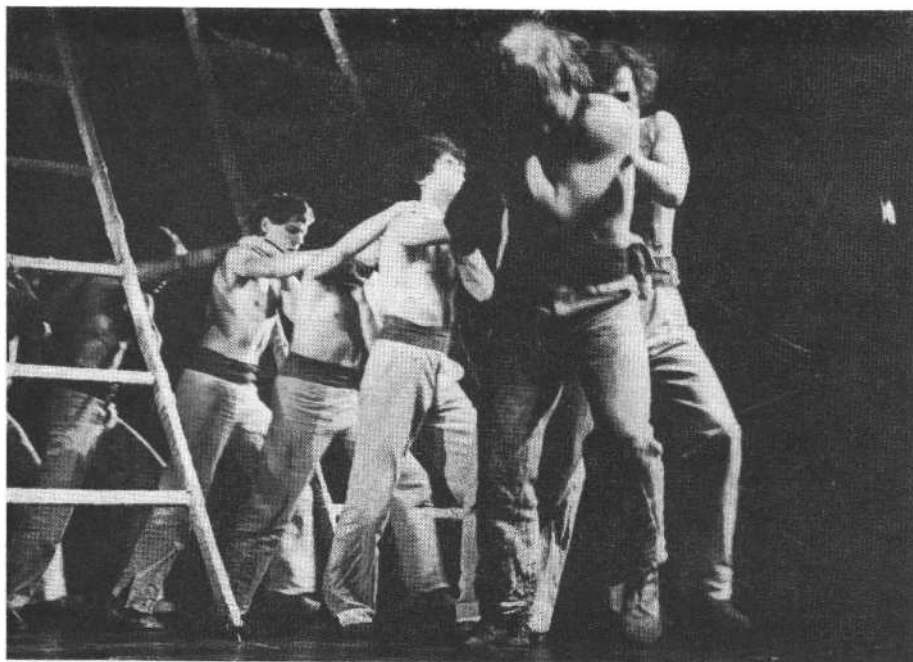
- Jött az életemnek egy olyan pontja, amikor úgy gondoltam, hogy valami más kell kipróbálnom. Többfelé hívtak, de többnyire, hogy is mondjam, iparomunkát kértek tőlem.

- Mozsáfeladatok, mozgásbeállítások voltak ezek a munkák?

- Igen. De 'közben barátságok születtek rendezőkkel és színházakkal. Egy-szer csak kiderült, hogy a legjobb rendezők nagyon nyitottak, de nem igazán ismerik a népi kultúrát. Tehát felnövekszik nem tudom hány rendező- és színész-generáció, s a folklórrol vajmi keveset tudnak. (Ezzel nem mondtam sokat, mert a fiatal magyar zeneszerzők közül sokan még száz népdalt sem tudnak, s talán már nincs is szándékuk ennek a kultúrának a jegyeit a mai zeneszerzésben meg-mutatni. Mindez Bartók és Kodály országában!) El kéne gondolkozniuk azok-nak, akik a magyar Színház- és Filmművészeti Főiskola tananyagát összeállítják, vajon kimaradhat-e belőle egy ilyen fantasztikus népi kultúra, ami csak a miénk, csak miránk jellemző. Ennek még a váz-latos ismertetése sem folyik a főiskolán!

Jelenet a Csíksomlyói passióból (Várszínház)





A Kőműves Kelemen a Pesti Színházban (Iklády László felvételei)

Visszatérve a magam dolgára: egy idő után kiderült, hogy kikkel lehet egy nyelven beszélni, és kik akarnak ezen a nyelven beszélni. Kiderült, hogy a mi szakmánk és a mi ismereteink nem törvényszerűen alárendeltek. Eltelt két-három év, és megszülettek az első olyan eredmények, amelyeket a magyar színházi kritika is észrevett már. Amikor a munkatársi viszony már nem az ipar-munkát jelentette, hanem alkotótársit, ahol természetesen a rendező a döntő szó. Az első ilyen eredmény volt a Sík Ferencsel létrehozott gyulai sorozatunk. 1980-ban Kodály *Székelyfonóját* és *Psalmus Hungaricusát* mutattuk be.

- Ez volt az áttörés?

- Igen. Fél évig dolgoztunk rajta. Megpróbáltuk megérteni azt a kultúrát, amiből Kodály a *Székelyfonót* felépítette. Az operai előadásokban - kitűnő zenei interpretáció mellett - a látvány megjelenítése, a színházi jelzésrendszer nagyon távol állt attól a népi mitológiai és szokásrendszertől, amiből a mű eredt. Mi megpróbáltuk visszahelyezni ugyanabba a magyar népi szokás- és formavilágba a játékot, melyben Kodály megálmodta. Nem volt ebben semmi különös. Ha a kórus azt éneklé, hogy „a malomnak nincsen köve...”, akkor a gyerekjátékok „malomkereke” forgott a színpadon, ha az szólalt meg, hogy „olyan tornyot csináltak néked...”, akkor felraktuk a magyar mitológiai tornyot emberi

testekből. Minden dramaturgiai mozzanatot a magyar népi szokásokból, játékokból táncokkal építettük fel. Tomboló siker volt.

- Gondolom a *Psalmust* sokkal nehezebb volt megjeleníteni.

- Sokkal nehezebb, és sokkal nagyobb látványt kellett a tavon megcsinálni. A *Psalmus Hungaricus*, annak ellenére, hogy Dávid királyról szól, mélyen magyar mű. Ezért a magyar történelmi múltat hívtuk segítségül. A vezér és a nép viszonyának, küzdelmeinek mindenfajta formáját igyekeztünk megjeleníteni. Mindez több száz méteres szélességben és mélységben.

De a következő év még nehezebb feladatokat jelentett. 1981-ben Bartók Béla: *A kékszakállú herceg várát* csináltuk meg benn a várban, a tavon pedig a *Cantata Profanát*. A *kékszakállú herceg várában*, az az érzésem, hogy először a magyar színháztörténetben, a hét kapu mögött megjelenő világot a magyar mitológiából építettük fel. Ha „kinyílt a kapu, és az a fegyverkamra volt, akkor a magyar botoló, Dózsa népének kiegyenesített kaszás világa jelent meg nép-tánc formájában; ha a könnyek tavára nyílt a kapu, akkora csökölyi fehér gyász; ha a virágos kertre, akkor felkoszorúzott menyasszonyi menetet látott a közönség. Óriási sikere volt ennek is. Öröm volt, hogy ezt a nehéz zeneművet az egyszerű közönséghez is közel tudtuk vinni. A

Cantata Profanéban négy színpadon jelentek meg a szarvas fiak, akik átmennek „erdőkön”, „mezőkön” és mindenben keresztül. Később a szarvasfiak testéből raktuk ki az agancsot a vártorony tetején. Ott álltam a nézők között, és egy zalai paraszt néni mellettünk azt mondta: „jaj, de szép, olyan, mint a csodafiú szarvas a regölésben”. Majd később: „né, ott az ezer misegyertya, mindig csak hallottam róla gyerekkoromban, de most látom is, hogy igaz”. Tehát ez volt az első ilyen nagy, közös munka.

A másik kötődésem Kerényi Imréhez fűződik. Barátságot egy négy évvel ezelőtti moszkvai műsor kapcsán kötöttünk, amikor a Kreml-palotában nagyszabású magyar gálaműsort kellett csinálni a felszabadulás harmincötödik évfordulójára. Azt tudtuk, hogy mélyesen magyarnak kéne megalkotni ezt a műsort. Kerényi dilemmája az volt, hogyan kerül el a direkt eszközöket. Az első megbeszélésen már világossá vált, hogy ha a zenével, Erkelen, Liszten keresztül Bartókig és Kodályig akarunk eljutni, ha a költészetben Petőfitől egészen Nagy Lászlóig, akkor ennek a vizuális jelzésrendszere csak a magyar folklór, a népművészet lehet. Tehát ha Erkelről vagy Kodályról van szó, mellette, mögötte mindig a zenét igazoló, hitelesítő folklórnak kell megjelennie. Kitűnő munkatárs volt Götz Béla, aki olyan színpadképet teremtett, hogy taps-vihar tört ki, mikor felment a függöny. Mindenki protokolláris, szokvány mű-sort várt, és egyszer csak kiderült, hogy valami egészen más és másként jelent meg Magyarországról, mint ahogyan megszokták.

Ebből az együttműködésből egyenesen következett az, hogy összefogtunk a *Csiksomlyói* passióban, ahol már együtt kezdtünk dolgozni a darabon, és együtt építettük fel az előadást. A legapróbb részleteket is kidolgoztuk előre társainkkal, Götz Bélával és Rossa Lászlóval. Ma már messze túl vagyunk a századik előadásán.

A következő, számomra fontos esemény a Marton Lászlóval való találkozásom. A színház megegyezett a Szörényi-Bródy szerzőpárossal a *Kőműves Kelemen* színpadra vitelében. (Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a darabot Kerényi rendelte a szolnoki színház számára.) Három és fél hónap állt rendelkezésünkre. Itt már az összes szereplő részvételével és végtelenül szorgalmas munkájával jött létre egy sajátos ma-

gyar mozgásvilág. Amikor Bécsben játszották a darabot, akkor a kritikusok megírták, hogy ez a magyar színház valamit kitalált önmagának, s nem a Broadwayt utánozza.

-- Beszéljünk tehát e két sikerdarabról. A Csiksomlyóiban és a Kőműves Kelemenben hasonlóságuk ellenére alapvetően különbözik a színpadra állítás módja.

Teljesen igaz.

- A Csiksomlyói megmaradt a bajosan naturalisztikus paraszti játéktílusnál, ami bizonyos groteszk színeket is hordoz, talán annak a következményeként, hogy a rendezés és a színészek maguk is kicsit kívülről nézve, mintegy idézőjelben játsszák a darabot. A mozgásvilág nem éri el az intenzitást, amit a Kőműves Kelemennél. Azzal, hogy az egész játék egy stílusban van mozgatva, és ez a stílus a paraszti világból át-emelt gesztusrendszerből alakult, a mozgás több, mint illusztráció, mint ráaggatott dísz, s egységes, esztétikus látványt hoz létre. De még nem olyan határozott arculatú, mint a Kelemené.

Ez igaz, de ez következik a dramaturgiából is. Nekem az volt a feladatomban, hogy a népi naivikának és a népi naiv képzőművészetnek megfelelő jelzésrendszert csináljak. Mikor egy gesztust keresek, a színésznek, abban ott van a néprajzi gyűjtőútjaim száz és száz parasztarca és cselekvése. Aki gyűjtő-utakra jár, az tudja, hogy egy paraszt-ember, aki igazán tehetséges előadó, milyen fantasztikus gesztuskészlettel rendelkezik. Nekem Kerényi Imre kérésére az volt a kötelességem, hogy ezt a gesztusrendszert, ezt a stílust állítsam be. Ez teljesen más, mint egy városi emberé, hiszen ez a gesztusrendszer a paraszti mesevilághoz, a táncélethez, a népdal-és balladavilághoz, egy egységes népi kultúra struktúrájához kötődik.

Ezzel szemben a Kőműves Kelemen meghatározója egyfajta magyar rockzene s a szöveggönyv dramaturgiája, ideológiája, mondanivalója, amely korszerű és teljesen európai, bár az alapja a Kőműves Kelemen balladája, ami jellegzetesen dél-kelet-európai motívum. Nyilvánvaló tehát, hogy ennek a mozgásvilága és jelzésrendszere sokkal stilizáltabb. Eb-ben a stilizált mozgásvilágban az asszonyt úgy emésztik el, úgy veszejtik el, hogy négy ember összekapaszkodva a hátukból egy vízszintes asztalt képezve forog. Kőműves Kelemen rágördíti az asszonyt ezekre a hátakra, s ez a forgás mint a malomkő, felőrli az asszonytetet. Én nem állítom, hogy ez a forma

a magyar folklórból való, de a négy ember forgása, maga a lépés a verbunktáncainkból való.

- Ha még mindig ennél a két darabnál maradunk, akkor mondhatjuk azt, hogy a Csiksomlyóiban a darab stílusának, dramaturgiájának szolgálatában valamifajta autentikus jelrendszert, mozgásvilágot és különféle, ön által ismert és a rendező illetve a színészek által nem ismert anyagot kellett színpadra álmodni a mozgásban, a táncokban, dalokban, míg a Kőműves Kelemennél a folklórból tulajdonképpen egy új, színházi, stilizált világot kellett teremteni.

- Igen. Ez így van.

- De beszéljünk egy kicsit részletesebben a Kőműves Kelemenről. I 'olt a Kőműves Kelemennek egy Paál István által rendezett revelatív erejű előadása néhány éve. Alkotói módszereiket tekintve kézenfekvő az összehasonlítás.

Abban is volt folklórelem - de csak részlet-elemként, az asszony megjelenésekor, viszont ott is az emberi testekkel fejeztek ki mindent, az építést, az alkat, a gyilkosságot. Nem táncot, nem folklórból átemelt jelzésrendszert használt a rendező, hanem Grotowski nyomán erőteljes és dinamikájában, megformáltságában könnyen érthető mozgásnyelvet, amely rendkívül kifejezővé és nagy hatásúvá tette az egyébként problematikájában is igen figyelemreméltó darabot. Na, most itt van valami különbség a két produkció között: a szándék ugyanaz, az eredmény

mégis más. A Paál-féle előadás először elementáris erőrel arról szólt, hogy a mű érdekében, ha kell, emberáldozatot is kell hozni, majd mintegy két évvel később, amikor az együttes helyzete megrendült Szegeden, akkor bár szinte kottára ugyanúgy adták elő a darabot kis hangsúlyeltolásokkal - már arról szólt, hogy a mű nem ér annyit, mint az emberi élet. Tehát ez a mozgásvilág persze az előadott szöveg hangsúlyváltozásaival együtt rendkívül alkalmazható nyelvként funkcionált, és mindig valami belső emberi véleményt, indulatot, szándékot volt képes kifejezni. A Marton Lászlóval közösen színpadra állított Kőműves folklórelemei viszont túlságosan is egyneműek, nem mobilizálhatók. Úgy érzem, a produkció kissé patetikus lett ezáltal. Bár a szövegkiválasztás, a zene, a dalok és a mozgáskompozíciók azt a mondanivalót szolgálják, hogy az emberi élet fontosabb, mint a mű, vagy pontosabban: értelmetlen a halál, ha a mű értelmében sem vagyunk biztosak, mégis a nagyon robusztus, nagyon erős mozgás és ének, a fordítottját sugallja. Azt, hogy a mű mindenekelőtt. Mint hogyha az anyag ellenállt volna...

A mi darabunk nyitva hagyja a fő kérdést, ez volt a közös szándékunk Marton Lászlóval. Amikor az előadás végén a kőművesek civilben visszajönnek és visszajátsszák, ami történt, ott szakad meg az ének, hogy „Átkozott legyen hát...”. Mi úgy gondoltuk, hogy az utó-

Tánckép az István, a király előadásából (MTI-futó, Horváth Éva felv.)



kornak kell eldöntenie: megérte-e az áldozatot a mű. Mi nem tudjuk eldöntenie. Mi építünk és áldozatokat hozunk vagy követelünk. Akkor, amikor az ember benne van valamilyen nagy ügyben - és a mi korosztályunk bőven benne volt -, akkor heroikus munkára képes, és aztán mások, vagy akár ő maga is, évek vagy évtizedek múlva rájöhethet, hogy ez vagy az az áldozat nem érte meg, vagy bizonyosságot szerez, hogy érdemes volt. A heroikus munka magával hoz bizonyos patetikusságot, nagy indulatokat, nagy elszánásokat és látványos cselekvéseket. Lehet, hogy elragadtatott minket a *Közműves Kelemen* létrehozása? Mikor nap mint nap dolgoztunk, mi is ugyanazt a heroizmust éreztük. Megfeszített munka folyt három hónapon keresztül, s iszonyú nehézségeket okozott a színészeknek a tánc, a mozgásanyag összehangolása az énekkel, a beszéddel. Lehet, hogy ennek a küzdelemnek a heroizmusa megmaradt az elő-adásban is? Lehet.

- Ezt megértem. Bizonyára gondot okozott a színészek táncstudása is.

- Általában nem tudnak táncolni. A hiányos képzésükből következően. De megtanultak. Három hónapig napi négy órát dolgoztak. Ez annyi, mint amennyit egy amatőr együttes két év alatt dolgozik. Nagyon akarták, és szívesen emlékszem vissza erre a munkára. Nagyon jó beszélgetéseink voltak, minden érdekelte őket. Mindenki részt vett az alkotó munkában. Sokszor felszólítottak, hogy mint néprajzos magyarázzam meg, egy-egy jelzésrendszer mögött mi van. Azt például, hogy egy valódi emberáldozati rítus az évezredek alatt hogyan szűkül, szorul vissza, és a végén hogy válik csak jelképpé. Mint például Mohán, Fejér megyében, ahol egy kakast „üt-nek le”, vagy az Ipolyságban, a kiszéjártás rítusában, ahol a szalmabábut meggyújtják és bedobják a vízbe. Ezek még ma is létező megszélidült rítusok. Mindig elmondom, hogy egy-egy rítus vagy elem honnan ered, mit jelképez és mért ezt használjuk. Csak így lehet elérni, hogy a mozgás, a gesztus ne csupán illusztráció legyen, hanem színésziileg megélhető történések ábrázolása. Így volt ez már az első színházi munkáimnál is. Évekkel ezelőtt Ránki-Weöres: A holdbéli csónakosát csináltuk Bor Jósával a győri színház megnyitásakor, és sikerült egy érdekes és furcsa atmoszférát teremteni. Ugyancsak Győrben, a tavaly készült *Háry Jánosban*, ahol jó

hangulatú népi mesevilágot állítottunk színpadra. Ebben az előadásban is a belső tartalmakat kutattuk fel, és ahhoz a megfelelő stílusvilágot illesztettük hozzá, így megélhető-kifejezhető és hatásos mozgásvilág jött létre. Kár, hogy a kritika erről a Háryról nem nagyon vett tudomást.

- Tudomást vett viszont a tavalyi év legnagyobb sikeréről, az István, a királyról, még hozzá elég ellentmondásosan. Sok kritika foglalkozott azzal, hogy a Szőrényi-zene alapvetően rock textúrájához ön autentikus néptáncanyagot alkalmazott. Érdekelne, hogy az alkotás folyamán hogyan jutott erre az eredményre.

- Az alkotási folyamatban bennem magától értetődően természetes volt, hogy a folklóranyagot használok ehhez a zenéhez. Megjegyzem, a zenében is igen sok folklórelem van, sőt eredeti népdalmotívumok is szerepelnek benne, és ez is bizonyítja, hogy ez magyar rock. Ha például Koppány nótájának ritmus-világa megegyezik egy mezőségi csárdáséval, akkor nekem természetes, hogy azt állítok oda. Vagy ha a darab „Te kit választanál?” kezdő dalára forgatóst lehet táncolni és dudálásszerű körtáncot, akkor ezt úgy kell eltáncoltatnom. Bennem nem merült fel az, hogy valamilyen jazzes mozgást találjak ki. Végül is, mikor mi magunkról, a magunk véres történelméről beszélünk, egy ma is aktuális dilemmáról, akkor ebben ne azt használjam fel, ami a mienk, a sajátunk? Ebben egyébként a rendező, Koltai Gábor és a három alkotótárs (Bródy-Szőrényi-Boldizsár Miklós) teljesen egyetértett. Sok, a részletekig menő ideológiai, esztétikai vitánk volt, majd egy éven át, de nem emlékszem arra, hogy a formával, a mozgatóssal, a darab vizualitásával kapcsolatban lett volna. Egy hatalmas rockzenei szövet, amely elemeiben, dallamvilágában magyar, nem is tűrt volna meg más formát. S a siker talán éppen ennek a találkozás-nak is köszönhető. Reméltük, hogy siker lesz, de hogy ennyire „ügy” lesz, hogy ilyen szenvedélyes pro és contra állásfoglalásokra készíti majd az embereket, erre nem számítottunk. A folklór-dogmatizmus szószólói számon kérték, hogy hogyan merészelem én a néptáncot Kodály tanár úr országában a rockzenével elegyíteni!... Mít mondott Bartók és Kodály? Azt például, hogy a legértékesebb ugrós táncaink zenéje a kolomejka. Tehát egy szláv népzenei típus jelölnek meg, amelynek valahol a hucu

lok (Kárpát-Ukrajna) környékén talál-ható az eredete. Hát hogy van ez? Amikor legényest táncol valaki, akkor azt hiszik néhányan, hogy mi ezt a sztyeppéről hoztuk magunkkal? Nem. Megtanultuk Nyugat-Európától a gaiard-ot és a saltarellát, és ezekből évszázadok alatt és generációkon keresztül a magunk képére gyúrt ugrós lett. Az erdélyi magyarság képére gyúrt saltarella legényes lett, a románoknál pedig a rar vagy a fecioreasca tánc lett. A huculokról nem is beszélve, ahol több tánc típus is keletkezett a saltarellából. Tehát két kultúra találkozott, hogy egy új létrejöjjön. Az a véleményem, hogy ha a paraszti kultúra máig élt volna a maga funkciójában és „begyűrűzött” volna a rock and roll - mint ahogy a saltarella is „begyűrűzött” a XVI. században -, akkor öt emberöltő után egy fantasztikus új magyar forgatóst tánc lett volna belőle. Hát nézze meg valaki, hogy Korondon miként táncol-nak forgatóst, vagy Sófálván - ahol a lányt egész a földig „bemártogatják” (így hívják a motívumot). A folklórt rosszul féltők azt hinnék, hogy rock and rollt látnak, pedig a nyolcvanéves néni is azt mondja, mindig így táncolták. Elfelejtik néhányan, amit Babits mondott nagyon bölcsen 1939-ben: „A magyar kultúra nem a néprajz tárgya: noha mindig a népi lélekből szívtá legbensőbb erőit. A palánta nem azonos a forrással, amely táplálta és megövtá a kiszikkadástól. A magyar kultúra Szent István-i képződmény, mint maga az egész magyarság. Sokszínű, tág és tárt, hatásokat és benyomásokat magába olvasztó. Ez a belső nagyság hozzátartozik a lényeghez. Mihelyt nem volna ilyen, már nem is volna magyar.”

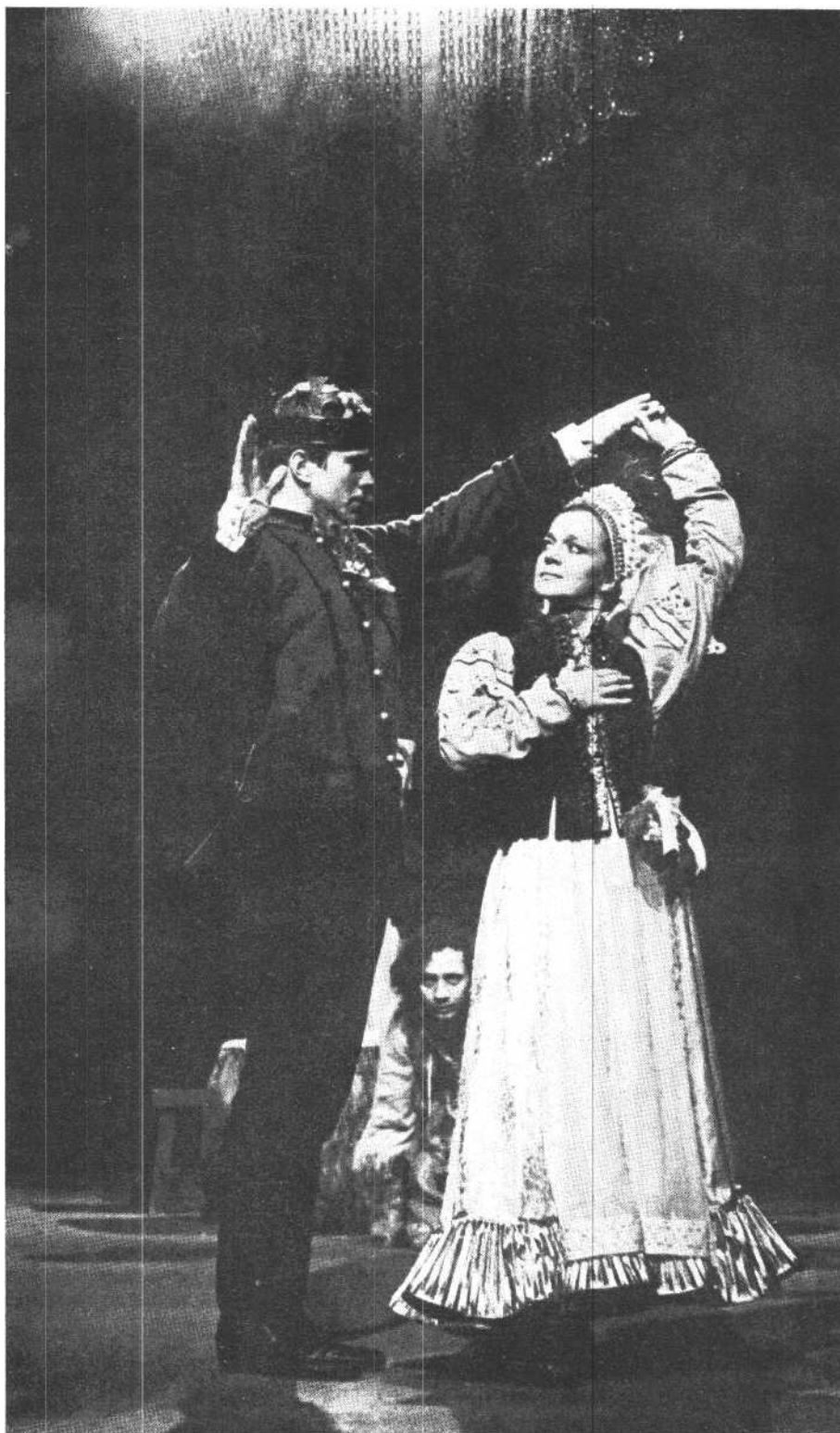
Ha most az előadás hatását nézem, mitől volt olyan erős, nyilván attól, hogy a két anyag összesimult és fölerő-sítette egymást. Nem véletlen, hogy például Réka mezőségi stílusban szólal meg, és Sebestyén Márti, aki énekelte, népdalénekes létére megkapta az év legjobb popénekesnője címet. Hát nem gyönyörű ez? Hát nem gyönyörű volt, amikor a műsor végén bezúdul a kétszáznegyven táncos, és ott állt ötezer fiatal előtt - köztük „szakadt gyerekek” is -, akik-kei még soha nem találkoztak össze - mert az volt az arány, hogy néhány százan járták a néptáncot, több ezren meg jártak a Beatrice- meg a Hobo-koncertekre -, s most itt egy közös ordítás és éneklés ünnepelte a táncosokat. Hát nem bűn lett volna, ha nem élek a lehe-

tősséggel? Nem akarok indulattal beszélni erről a kérdéstről, de hát egy magunkfajta kis népnek, amelynek borzasztó nehéz történelmi helyzetben kell megtalálnia önmaga hangját, s ha végre egy-szer megtárgult a tér, és találtunk egy lehetőséget, akkor azt hiszem, mindnyájunknak, akik odaviszünk valamit a közönség elé, kötelességünk, hogy megteremtünk mindenfajta olyan megjelenési formát, amelyben a mi kultúránk, saját népiségünk jelenik meg. Ha ennek a tömeghez szóló rockzenével kell kötődnie, akkor jelenjen meg azzal.

Itt felszakadt valami elnyomott, elhallgatott, szemérmesen kezelt ügy is: a nemzeti tudat. És ez a téma mellett a megvalósítás érdeme. Ritkán beszélhetünk vissza a kritikának, és nem is ez a dolgunk, de szeretném tisztelettel megkérdezni, hányan elemezték a zenét, hányan vették figyelembe azt, hogy milyen ez a zene. Holott abszolút zenei mértékkel mérve, külföldi zeneértők is éppen a különlegességét, a magyar eredetiségét vették észre. Itt megszólal, nem tudom, hány duda és török síp Géza temetésénél, megszólal Sebestyén Márty hangja, egyszer csak megszólal egy szál síró hegedű, ami a mezőszéki „lassú stílusát hozza, és sorolhatnám tovább. Csupa saját népzeneinkből, kultúránkából való, ránk vonatkozó zenei effektus. Abban is biztos vagyok, hogy éppen a sajátosságai alapján - annak ellenére, hogy drága a produkció - megfelelő menedzseléssel megélne a világ bármelyik nagy színpadán. Mert valami olyan ez, ami mélységesen magyar és mégis egyetemes. Mít lehet válaszolni azoknak a kritikusoknak, akik azt mondják, hogy sok volt a nemzetiszínű zászló? Sok volt, elismerem. De hát ez a legfontosabb? Körülöttünk mindenki lobogtathatja a maga nemzeti lobogóját, csak mi szégyelljük? Ez a borzasztó furcsa másik oldala a magyar értelmiségi magatartásnak. Annyira Európához akarnak tartozni, hogy szégyellik a maguk magvasságát?

Azt hiszem, hogy visszatérünk a beszélgetés elején felvetett gondolatokhoz, ahhoz, hogy a magyar folklórból létrehozható táncszínházzal tudnánk mi valami olyasmit csinálni, ami a mienk, csak ránk jellemző, mégis egyetemes érvényű lehet.

Mielőtt erről beszélünk, szeretném hangsúlyozni, hogy a folklór használata a színházban messze nem egyedüli lehetőség. Természetesen a darab tartalma határozza meg, hogy a rendező milyen alaphangot üt meg. Én munkáimmal arra



Bubik István és Hámori Ildikó tánca a Várszínház Magyar Electra-előadásában (Iklády László felv.)

törekedtem, hogy ahol a darab megengedi, követeli, ott használjuk a saját kultúránkat, még akkor is, ha a polgári, sznob szemléletűek némelyike idegbajt

kap a „csizmáktól”, melyek a „fenséges deszkákra” kerülnek. Én sehol a világon nem szégyelltem sem a bocskort, sem a csizmát. Sőt, sok örömöm volt abban,

hogy tudtam, hogyan kell használni őket. És most folytatom, amit elkezdett: Én egy *Kömvés Kelemen* megcsináltam a hetvenes évek közepén a zalaegerszegi Kamaratánc Fesztiválra. Ugyan-az volt a mozgás- és látványkonceptióm, mint a színházban. Körtánc az építkezés, s amikor a körtánc szétrobban, szétrobban a fal is, sőt amikor az asszonyt el kellett veszejteni, akkor ugyanúgy négy fiú összekapaszkodott malomkerékké, Kelemen rájuk borította a nőt, és ugyanúgy örölték fel. Nos, ezt a művet, amellyel ott első díjat nyertem, ha nagyon optimista vagyok, látta kétezer ember, és a magyar intelligenciának és színházba járó közönségnek dunsztja nem volt arról, hogy ez egyáltalán létrejött. Néhány lap megírta, hogy „első díjat kapott Novák Feri, megkapó módon ábrázolva Kő-műves Kelemen drámáját”. És kész. Most ugyanaz a látvány megjelent a Pesti Színházban, és kiderült, hogy a közönség estéről estére tapsol, lelkendezik ezért a látványvilágért, és telt ház van. Nemrég volt a 125. előadás, ami testvérek között is nyolcvanezer embert jelent. Boldog vagyok, de szomorú is vagyok, mert nekem a színházhoz kellett csatlakoznom azért, hogy bebizonyítsam a közönségnek: a nyolcvanezer *Kömvés Kelemen*-látogatónak, a körülbelül ötvenezer *Passio*-látogatónak és a százazernyi *István*, a király-nézőnek, hogy az a kultúra, aminek szolgálatában testünk és lelkünk ropogott, helyet kérhet magának bármilyen színpadra. Természete-sen nem szeretném a szerző- és alkotó-társak érdemét kisebbiteni, de ami ebből a sikerből ránk tartozik - legyen az tíz vagy húsz százalék -, azt mi eddig is tudtuk, csak a kutyát sem érdekelte. Legutóbb ismét Kerényi Imrével dolgoztam. Február végén mutattuk be a Várszín-házban Bornemisza Péter *Magyar Electráját*, amit egyértelműen a *Passio* folytatásának szántunk, csak itt nem a népi naivika a lényeg.

- Beszélne arról, milyen módon állították színpadra, milyen gesztusrendszert választottak?

- A népi jelzésrendszernek és a magyar mitológiának egy nagyon európai használatú módjáról van szó. Különleges színházi csemegének készült maga az est, mert a közel kétórás első részben Bornemisza *Magyar Electrája* jelenik meg elsősorban Zobor-vidéki, tehát felvidéki és palóc folklórba és balladavilágba ágyazva. A sirató, a mozgásvilág, a királyi menyegző - amit Kerényi tett

bele - ebből a jelzésrendszerből építkezik. Az első rész és egy harmincperces vacsoraszünet után ugyanez a történet más konklúzióval megjelenik táncjátékban is.

- Ha jól értem, akkor most ott tart, hogy amit a hatvanas években elkezdett - ha húsz év késéssel is, de -, végre önálló drámai táncjátéka került a közönség elé, színházban.

- Nagy öröm, hogy a Nemzeti Színház és a Néphadsereg Művészegyüttesének közös produkciója ez az előadás. Félre ne értsen, eddig is voltak önálló műveim, különböző együtteseknél, de a szervezett, a méltatott, a figyelem középpontjában álló játszási hely ma a színház. Társulnunk, szövetkeznünk kell, s tanulnunk egymástól, hogy létrehozzunk valami olyat, amit csak együtt tudunk megvalósítani. Ha a „színház” megszólít minket, szívesen megyünk.

- Hogyan tovább? Tovább tud-e lépni? Van-e olyan magyar mű, dráma, zene vagy bármi, amivel folytatni tudja az eddigi utat? B jutott a színházba, milyen vágyai vannak?

- A következő tervünk, hogy '95-ben a Szegedi Szabadtéri Színpadon Markó Ivánnal együtt megcsináljuk a *Szarvassá változott fiakat*. A Győri Balett, a Néphadsereg Művészegyüttese és a Bihari Együttes közös produkciója lesz, ahol a dramaturgiának megfelelően az első rész kegyetlen rítusrendszerében szeretnénk bemutatni azt, hogy három fiú elvágódik, és szeretne egy másik, egy új világ felé menni, mert már túl kegyetlenek, túl kötöttek tartja a sajátját. A második felvonásban - ezt Markó Iván alkotja meg - megérkeznek az új világba, amelybe vágyódtak, de ez a világ borzasztóan idegen. Három dolog történhet velük; elbukhatnak, elszűrülhetnek vagy kiválhatnak. Van egy epilógus is. Az alapkultúrába visszatérőnek már nincs mondanivalója, nem ismeri fel a szülőjét, nincs kivel közös szót értenie. Juhász Ferenc: *A szarvassá változott fiúk kiáltozása a titkok kapujában* című műve adta az alap gondolatot és Bartók *Cantata Profanája*. Lényegében egy román kolindamotívumot dolgozunk fel, amely erre a féltekére jellemző. Markóval úgy gondoljuk, hogy ez nagyon erős Kárpát-medencei, de ugyan-akkor egyetemes érvényű alaphelyzet.

Szintén jövőre készül el Szegeden a Szakszervezeti Nemzetközi Fesztivál keretében négyszáz táncossal a *Tavaszköszöntő* című játék, Nagy László-versekre. Ez különböző népek tavaszi rítusait foglalja magában. A megújulás, az újrakezdés reményének szimbólumát.

- Arról is beszéltünk, hogy népi-nemzeti sajátosságok, rítusok színpadra alkalmazásával megújulhat a színházi nyelv is. Úgy lehetünk különlegesekek, hogy ezzel a saját arcú színházzal kiválunk, kitűnünk az európai színházi kórusból, azaz egyéni módon tartozunk bele. Ezért kérdézem: gondolkodtak-e esetleg olyan magyar drámák, irodalmi művek bemutatásáról, amelyek megjelenítésében ezt a fajta nyelvezetet használva sajátos színházi formák jöhetnek létre?

-- Erről az elmúlt két-három évben rengeteget beszélgettünk barátaimmal, és abban teljesen egyetértünk, hogy iszonyatos sok adósságunk van. Megcsináltuk-e a *Toldit*, úgy igazán? Vagy a *helység kalapácsát*? A szigetvári Zrínyiről beszéltünk-e méltón a színpadon? Arról az iszonyatos dilemmáról, ami a ki-rohanás előtt felmerülhetett benne? Olyan adósságokat értek, amihez öt élet sem lenne elegendő. Ha alkotó társaimmal a barátság szoros marad - ami nagy ajándéka az életnek akkor folytatni szeretném ezt a munkát. Mostanában igen sokan „eltávoztak” az én generációból, és ez nagyon foglalkoztat, szorongat, sürget - de ha csak annyi haszna volt az életnek, hogy példát mutathattam a tehetséges tanítványoknak: a színház is egy lehetőség, hogy a folklór jelzésrendszerével és a népi kultúrával is sok mindent lehet és kell el-mondani, már akkor megért mindent.

- Lemondott-e az önálló táncszínházról, arról a játszási helyről, ahova esténként azért vesz jegyet a néző, mert a néptánc, nép-zene, a népművészet nyelvén szólnak hozzá?

- Nem mondtam le. Az elmúlt hat évben Hollandiában mint vendég művészeti vezető sikerült ezt létrehoznom. Ott az európai néptáncokból készült műveket, összefüggő dramatikus műsorokat nézhet esténként a közönség. Egy amszterdami színház csinálja, és sikeresen, amit itthon nem sikerült megvalósítanom. De én Magyarországon élek, itt van dolgom, ott csak vendég akarok lenni. Az önálló táncszínház léte azonban itt és most csak vágyálom lehet.

