

TESTÉLMÉNYEK MENTÉN ZENÉT ÍRNI

A kortárs táncszíntér sokszor láthatatlan, de egyre gyakrabban látszó játékmestereivel ültünk le beszélgetni: azokkal a zenészekkel és zeneszerzőkkel, akik emblematikus táncelőadásokhoz járultak hozzá az akusztikai dimenzió megteremtésével. GRYLLUS ÁBRIS, KERTÉSZ ENDRE, PHILIPP GYÖRGY és PORTELEKI ÁRON eszmecserejéből kiderül, hogy a munkamódszereket és a zenész szerepének megítélését illetően még ezen a szűk szcénán belül is meglehetősen eltérő irányzatok léteznek. SZÁSZ EMESE kérdezte őket.

– *Mi a tapasztalatotok, hol helyezkedik el ma a táncszínházi zenész-zeneszerző státusza a zenei kísérő, az alkalmazott zeneszerző és az önálló zenei alkotó tengelyén?*

Gryllus Ábris: Én sokféle helyzettel találkozom. Valamikor az a zene feladata, hogy tartalmilag kiszolgálja a darabot, valamikor pedig olyan erős konceptuális elemmé válik a zene és az akusztikai tér, hogy szinte már egy külön entitásként, szereplőként van jelen. Én korábban installációkat csináltam, ahol a hang egy megszemélyesített dolog – kicsit hasonló volt a helyzet például Hód Adrienn *Coexist* című darabjában: ott már a próbafolyamat elején kimondtuk, hogy a táncosok és nézők mellett egy harmadik szereplő a hang, amely szinte direktre irányít. Így is kezeltük a zenét, például abban, ahogyan a hangfalakat elhelyeztük, vagy abban, hogy a zene élőben szólt meg. Van egy eszköztáram, amit be tudok dobni, és ha azt a körülbelül százötven szót nagyon furán eltolva egymás felett loopolom, az abból kialakuló, erősen pszichoaktív szönyeg hol a táncosokkal, hol a közönséggel van egyfajta kommunikációban. De más alkotóknál előfordul, hogy nem vonnak be rögtön a folyamat elején. Ilyenkor sokkal inkább alkalmazott műfaj a zene, de mind a két típusú dologban van feladat.

Porteleki Áron: Ha jogilag nézzük a kérdést, itthon általában nem tisztáztott, hogy a darab az alkotók közös szellemi terméke-e, vagy sem. Külföldön ez a két dolog külön van választva, tehát a zenére ugyanolyan licencszerződés van, mint a mozgásanyagra. Magyarországon jogilag az egész mű egy terület, ami veszélyes, mert máshoz is felhasználhatják a zenédet, hiszen nincsen leegyeztetve, hogy az kinek a szellemi terméke és tulajdona. Sőt, akár én is dönthetek úgy, hogy ha jól sikerült egy darabnak a zenéje, akkor kiadom lemezen, ami fura dolog, hiszen eredetileg más célt szolgált. Ez a kérdés talán szorososan összefügg az alkotófolyamat minőségével, és azzal, hogy mi van előbb, a zene vagy a tánc.

Philipp György: Na, ez mindig egy jóféle vita. Vannak erősebb vízióval rendelkező rendezők, meg vannak a kevésbé határozottak, akik azt mondják, hogy „gyűjtsünk zenéket”. Ebben az esetben általában elindulsz valami hangulati nyomvonalon, ami aztán szépen lassan konkretizálódik. Ilyenkor előfordul, hogy zeneszerzőként csak a próbafolyamat vége

felé látod, mit táncolnak a zenédre, és akkor derül ki számodra, hogy borzasztó az egész, amit csináltál. Tehát általában nincs eldöntve, hogy ki mondja meg a másoknak, hogy mi lesz előbb. Egy látszólagos közös megegyezés van, de a végeredménybe mégsem mindenki nyugszik bele.

P. Á.: Meg aztán vannak a teljesen közösen épülő folyamatok, amikor zenész és táncos együtt indulnak el a nullpontról. Amikor nyolc egyenrangú alkotó – amiből, mondjuk, csak négyen táncosok – együtt vág neki a felfedezésnek, amihez mindenki szabadon járul hozzá, és amiben mindenki különböző pontokon mutat több proaktivitást. A kortárs táncban ez is egy jellemző módszerre kezdett válni. Nem mondom, hogy ez jó vagy rossz, mert ha van egy konkrét elképzelés a rendező részéről, az is tud jó lenni. De ahhoz, hogy én igazán szívesen vegyek részt a folyamatban, az kell, hogy ugyanolyan értékben tudjak hozzáadni, mint a többi alkotó.

– *Zeneszként mennyire inspirál titeket a mozdulat? Ki tud alakulni erős szimbiózis zenész és táncos között?*

G. Á.: Ez az összefonódás inkább az olyan munkafolyamatban tud létrejönni, mint amit Áron említett az előbb. De én ezt sem úgy élem meg, hogy egy konkrét mozdulat inspirál, tehát hogy adott esetben ugyanolyan ívű zenét csináljak, mint amilyen ívben a táncos emeli a kezét. Inkább úgy, hogy egy idő után el lehet érni közösen egy bizonyos energiaszintet, ahol működik a közös improvizáció – olyan ez, mint amikor másokkal együtt zenélsz. Azt hiszem, ez a figyelemről szól.

P. Gy.: Számomra azok a felemelő kortárs táncos élmények, amikor mindig minden változik, és ezáltal én is tudok új dolgokat kitalálni előadás közben, amire a táncos tud reagálni. Például az Artus előadásának, *A szél kapujának* van egy megírt zenei alapja, de azt mindig máshogy játsszuk el élőben, ami ott és akkor nagyon is befolyásolja a táncosokat. Kicsit olyan, mint amikor egy operát az egyik karmester így vezényel, a másik pedig úgy, és arra az énekes is reagál a színpadon.

– *A kortárs táncban viszont nincs zenekari árok, és már általában nem is akarják elrejtteni a zenészt a színpadon. Milyen tapasztalataitok vannak a színpadi jelenlétről: más előadói attitűdöt kíván ez, mint a koncertzene?*

Gryllus Ábris. Fotó: Csányi Krisztina



Kertész Endre. Fotó: Neményi Márton

P. Á.: Nekem ebből a szempontból meghatározó élmény volt a *Nyúzzatok meg!* című előadás 2013-ban, ami a SÍN produkciójaként valósult meg. Ebben csúszunk-mászunk, szét-szedünk hangszereket, tehát nagyon aktív mozgásos jelenlétünk van zenészként. Ez teljesen más szakmaiságot hozott be abból a szempontból is, hogy az eredetileg improvizált jeleneteket különböző terekben kellett reprodukálni. Ilyen dolgokkal koncertező zenészként soha nem foglalkoztam, azzal meg pláne nem, hogy hogyan megyek át a színpadon. Ebben volt valami fura, amit reprodukálni még furább volt, ráadásul az egészet nagyon el kellett távolítanom magamtól ahhoz, hogy őszintének hasson. Úgyhogy nem tudom, hogy hosszú távon el tudnék-e mélyedni ennek a műfajnak a színészet részében. Viszont a két-három hónapnyi, improvizálásra épülő próbafolyamat közben teljesen képlékennyé vált, hogy ötünk közül ki a táncos, ki a zenész. Óriási ünnepegy

kerelkedett a próbafolyamat bizonyos pontjain, és olyankor azt éreztem, hogy bárcsak ezt a fázist látnák a nézők, amikor a reakciók valódiak. Fel is merült, hogy majd az előadásban is improvizálunk, de nyilván tudtuk, hogy ott már nem ez fog történni. De még olyankor is vannak mágikus pillanatok, azokért nagyon hálás vagyok.

– *Azokban az esetekben, amikor a zene is rögtönzött, mennyire kell cselekményességben gondolkodnotok? Szükséges, hogy legyen a zenének narratívája, amihez a táncos tud kapcsolódni?*

Kertész Endre: Habár van Gyurival egy közös együttesünk, a *Programozott Sejthalál*, ott minden teljes mértékben improvizációra épül, mi ketten egészen máshogy állunk ahhoz a kérdéshez, hogy hol a helye az improvizált zenének a kortárs táncban. Számára az olyan tánczene, amiből hiányzik a linearitás, az a „kamu” kategória, ő ott elkezd unatkozni. De én szeretem a véletlent mint előadás-alakító tényezőt. Azt, amikor egyszer csak olyan szituációba kerülök, ahova nem tervezetten érkezem. De olyan élményem nagyon kevés van, amikor zenészként egy táncost befolyásolni tudtam volna azzal, amit csináltam. A táncosok még az improvizálnak szánt szituációkban is általában határozott koncepcióval érkeznek a színpadra, és nagyon nehéz őket ebből kimozdítani. Bármi szól, üveges tekintettel követik a koncepciót; még olyan is volt, hogy valaki előtte odajött hozzám, hogy „figyelj, amikor bejövök, akkor majd valami gyorsabb zenét játszhatok”. És ha lassabb zene szól, akkor is azt nyomta, amit kitalált, amiben az ellentmondás persze érdekes lehet a néző számára. A kontakt táncosoknál, mondjuk, nagyon erősen működik ez: ahogy hangulatot, tempót váltok, az egész tömeg azonnal reagál. Olyankor meg egy gonosz játékmesternek érzem magam, akinek túlságosan nagy hatalma van a mozgók felett. Valahogy a kettő között lenne a balansz.

P. Gy.: Néhány éve, amikor Szűcs Edit trafóbeli divatbemutatóján Árvai Gyuri DJ-zett, az alaphoz nekem kellett hozzáénekelnem valamit, Góbi Rita pedig táncolt. Ott valami számomra addig ismeretlenbe kóstoltam bele, olyasmit tapasztaltam, amit addig sosem – ugyanis én valóban nem vagyok egy nagy improvizátor –, hogy Góbi Ritára és Árvai Gyurira reagálva nagyon komoly és értékelhető dolgok születtek a pillanatban. Nekem ez volt ez első meghatározó imprós élményem.

P. Á.: Számomra nagyon tanulságos az improvizációra épülő táncos munkamódszer a zenekaros alkotófolyamathoz képest, ahol rövidebb, maximum ötórás etapok vannak egy próba alkalmával. Azt hiszem, azért is fordultam erősen az improvizáció felé a zenében, mert a táncosokkal való közös munka sok szempontból más terepre irányított, amiből rájöttem, hogy engem ezek a kevésbé biztonságos helyzetek érdekelnek. Amióta táncosokkal dolgozom, a zenében is sokkal többet engedek meg magamnak. Mert amúgy nem gondolná az ember, de még a „szabad” improvizációnak is egy csomó, stilsztikailag meghatározott szabálya van.

– *Az elektronikus zene esetében is ugyanolyan közvetlen tud lenni táncos és zenész interakciója, mint az akusztikus zenénél?*

G. Á.: Attól függ, milyen eszközt használsz. Én főleg moduláris szintetizátoron dolgozom. Itt másfajta kapcsolatot van a hangszerrel, mint, mondjuk, amikor egy csellót húzol, de a hangzás adott esetben ugyanolyan expresszív, meg hirtelen tudsz vele váltani, mert iszonyatosan gyorsan reagál. Egy klasszikus dallamot vagy harmóniamenetet talán nehezebb belőle improvizálás közben kihozni, de arra alkalmas, hogy ötvenféle textúrát alkoss vele egy perc alatt.

K. E.: Egyébként a zenélésnek is van egy erősen fizikai aspektusa, ami a hangok által keltett rezgéseket illeti, és az akusztikus hangszerek is nagyon különbözőek ebből a szempontból attól függően, hogy mekkora testfelületen érintkezel velük. A zongorához csak az ujjaid végével érsz hozzá, de ha dobos vagy, már a rezgés is erősebben hat rád, a cinek akár szelet is kelhetnek, a csellót pedig átöleled, és egész végig érzed a testedben, amíg szól a hang.

– Volt szó arról, hogy a *Hodworks* bizonyos előadásiban a zene külön entitásként van jelen. Hód Adrienn kért már olyat tőled, Ábris, hogy zenével hozd helyzetbe a táncosokat?

G. Á.: Sosem dolgozom, hogy valakit direkt módon helyzetbe hozzak. Hogy dinamikusabb vagy nyújtottabb, csendesebb hangulatot csinálunk a zenével, az persze lehet a próbának és az improvizációnak is egy eszköze, amivel tudatosan lehet dolgozni. Összességében van egy tök nagy szabadság, és nagyon is ér furcsának lenni, de az sosincs, hogy most ilyen zenét tegyél oda, vagy olyat. Hanem ott vagyunk öt órán keresztül együtt, és kialakul egy folyamat, amiben én valamikor technót adok, valamikor zajolok, valamikor mikrofonnal felveszek dolgokat, amiket túlgerjesztek, valamikor dobolok, már amennyire tudok, valamikor meg odajön valaki, és berak a YouTube-ról macskanyávogást. Szóval teljesen szabad az egész.

– Mennyire alkalmas a táncszínházi munka a zenei stílusgyakorlatokra? Van az a helyzet, amikor egy darab kedvéért szükséges elmélyülni bizonyos zenei nyelvekben?

P. Á.: Velem volt már ilyen, és általában nagyon élveztem ezeket a helyzeteket. Mivel hangszeres zenész vagyok, mindig erősen kötöttem az ebet a karóhoz, hogy „jó, berakom azt a loopot, de azért arra majd még rádobolok”. Tehát be akartam hozni azokat az elemeket, amiktől majd élővé válik a zene. Aztán sokszor pont attól lett érdekes az egész, hogy az előre felvett zenei témákat élőben, elektronikusan szedtem szét. Ez történt legutóbb Mészáros Máté *United Space of Ambivalence* című darabjában, amihez egy csomó technológiai dolgot is meg kellett tanulnom. Azt kérte például, hogy legyen az elején húsz perc trance zene, amit én csinállok élőben, és akkor rájöttem, hogy engem ez az elektronikus zenélés nagyon is érdekel, és szeretném majd egyszer megtanulni rendesen.

G. Á.: Nekem is az a tapasztalatom, hogy bizonyos helyzetekben van lehetőség szerepjátékra, és ez nagyon jó. Én például sosem írnék magamtól konkrét klasszikus hardcore gabbert, pedig imádom. És amikor van egy darab, aminél lehetőségem van gabber (*holland techno műfaj – a szerk.*) hangokat kikeverni vagy akár népzenei anyagokkal dolgozni, akkor azt nagyon élvezem, mert amúgy a saját zenéimben nem nyúlnék feltétlenül ilyesmire, miközben mély és izgalmas irányok.

P. Gy.: Szerintem eleve egyikünket sem lehet besorolni egyetlen zenei műfajba. Én inkább azt a jelenséget figyeltem meg, hogy folyamat van a darabok között, vagyis előfordult, hogy az egyik darabban folytattam azt, amit az előzőben elkezdtem. A *Cseppkánon* és *A szél kapuja* között egyértelmű ez a folytatólagosság, hiszen ott ugyanaz az alkotói gondolkodásmód érvényesül, de például Goda és Gergye darabjai között is volt átfolyás, akiknek amúgy semmi közük egymáshoz, mert annyira más nyelvet beszélnek. Mégis találtam valami közöset bennük, olyat, ami zeneileg mindkettőjükre jellemző.

– Mi az, amit koncertező zenészként hasznosítani tudtok ezekből a táncszínházi munkákból?

K. E.: Engem a táncosok tanítottak meg merni. Felszabadító az az érzés, hogy az élő zene még mindig jobb, mint betenni valamit magnóról.



Philipp György. Fotó: Szamosi András



Porteleki Áron. Fotó: Fülöp Dániel

P. Gy.: Én alapvetően többet tevékenykedem klasszikus színházban és zenében, és talán a munkafolyamat szabadsága és utángondoltsága az, amit meg lehet innen tanulni, és hasznosítani más területeken.

P. Á.: Engem a táncosok megtanítottak rendesen lenyújtani. Nagyon hálás vagyok érte. Másrészt sok minden átragadt rám az ő szabadságukból: látni, hogy gyakorlatilag központ nélkül milyen szabadon bánnak a testükkel, az hatott az én szabad improvizációs játékomra is. Rájöttem, hogy lehet úgy is zenélni, hogy nem a hang érdekel, hanem a mozdulat, ami elvezet odáig.

G. Á.: Hasonló dolgokat tudok én is felsorolni, még a lenyújtás is ismerős. Talán nekem ridegebb viszonyom volt előtte a zenéhez, de lehet, hogy azért is, mert elektronikus zenével foglalkozom. Amióta táncosokkal dolgozom, ez sokat változott, elkezdtem például légzés és testélmények mentén zenét írni.