

# parallel



• Bevezető 3

Halász Tamás írása

• Leszták 4

Árvai György 309993902

• Összegzés 8

Nánay István A KINIZSI UTCÁTÓL A RÁDAY UTCÁIG  
Stúdió “K”

• Műhely 14

Halász Tamás EMLÉKBE  
15 éves az Inspiráció

• Tánc történet 18

Roboz Ágnes MÚLTIDÉZŐ  
1964 és 2009

• Áthallások 22

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA  
7. zenei evolúció  
"VIRGIN BEAUTY"  
Matisz László írása Tóth Viktorról

26 Kitekintés •

Tompa Andrea A VALÓSÁG FELTALÁLÁSA  
Rimini Protokoll

30 Portré •

Katkó Tamás DUSA GÁBOR KIÁLLÍTÁSA ELÉ

34 Képző •

Százados László TÉRTUDATTÁGÍTÁS  
Baranyai Levente festészetéről

38 Apró •

39 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

Idei számaink mindegyikében alapító szerkesztőnkre, a tánc világnapján, április 29-én, ifj. Nagy Zoltánnal együtt posztumusz életműdíjban részesült Leszták Tiborra emlékező írásokat olvashatnak, illetve Tibor kéziratban maradt, "titkos" köteteiből is újabb két verset teszünk közzé. Ezúttal egy régi barát, eszmetárs, Árvai György nekrológja idézi meg alakját. "Most eggyel, egy igazi non-konformistával, a Don Quijote-i magatartás belső-kényszeres követőjével vagyunk kevesebben. Kevesebben egy testtel, de sokkal többen a szellemi örökség felelősségével."

Személyes hangú, négy és fél évtizedet felölelő írásban vázolja fel a Stúdió "K" és alapítója, vezetője Fodor Tamás pályáját Nánay István. A társulat művészei "(...) helyettünk kérdeznak. Hajdan vehemensebben, ma inkább szelíd konokssággal teszik. De teszik."

Tánc történet-rovatunkba egy, Thoinot Arbeau alakját körüljáró tanulmányt ajánlott Roboz Ágnes balettmester, koreográfus, aki évtizedeken keresztül működött táncpedagógusként Magyarországon, majd világszerte. A Hollandiából néhány éve hazatelepült mesternő egy mindmáig publikálatlan, 1964-ben írott referátumára lett, mikor írásához anyagot kezdett gyűjteni. A leletet most jelenkori kiegészítésével tesszük közzé. Matisz László tanulmány-sorozatának hetedik részében a zenei evolúció fogalmát járja körül: "mert az egyes ember zenéhez köthető legintimebb önismereti, személyiség-lelektani aspektusa is valamiféle evolúciós folyamatra emlékeztet." Az Áthallások rovat másik írása személyes hangulatú arckép Tóth Viktor altszaxofonosról. Az idei Budapesti Tavasz Fesztivál keretében, a Nemzeti Színházban került sor a rendkívüli jelentőségű, svájci-német színházi társulat, a Rimini Protokoll vendégjátékára. "Az évezred első évtizedében nem volt még egy európai csoport, amelyről ennyit beszéltek volna" - mutat rá izgalmas bemutató tanulmányában Tompa Andrea. Dusa Gábor a magyar táncfotográfia egyik legjelentősebb mestere, akinek kezei közül, rendkívüli látásának, érzékenységének köszönhetően, közel két évtizedes pályája alatt remekművek sora került ki, s számos képével a Parallelt is megtisztelte már. Idén februárban, a Bethlen Galériában nyílt nagyszabású kiállítása, melyet kiváló pályatársa, Katkó Tamás nyitott meg. Szellemes, érzékeny sorait most lapunkban is olvashatják, néhány remek Dusa-felvétel társaságában. 2009-ben lezárult az Inspiráció-estek tizenöt éves története. A Műhely Alapítvány szervezte sorozatban egy teljes táncosi generáció bukkant fel, s kapott megmutatkozási lehetőséget, lendületet pályája indulásához. Lapunkban most a záróestre született, emlékező írás segítségével kaphatnak képet e kivételes sikertörténetről. Baranyai Levente festőművész generációjának egyik legjelentősebb, nagyhatású képviselője: Százados László portrévázlatában ezúttal vele ismerkedhetnek meg.

2009 június

Árvai György: 309993902

Csak egy szám!  
Értelmetlen szám!  
Van ilyen egyáltalán?  
Vagy csak kiürült, elveszett a kapcsolatom vele.

Egy szám, mint Roman Opalkánál, aki 1965 óta fehér vásznakra fest-ír számsorokat, az egyestől a végtelenig. Talán az egyike a még élő művészeknek, akik legmesszebb mentek a létezés-művészet fúziójában. Minden számhoz illeszthetünk egy arcot. Vagy minden számhoz illeszthetjük egyetlen arc számos változatát.

Tegyük fel, hogy adott ember arcáról van **309993902** fotónk: mondhatjuk-e azt, hogy a képek közvetítésével könnyedén szerezhetünk tudást az illetőről? Az ilyen tudásban több a feltevés, mint az érvényes ajánlat, még akkor is, hogyha a fényképeket magunk készítjük, magunkról. Az ilyen tudás tehát nyitott, törékeny és bizonytalan, de természetesen tudás. Ha minden nap fényképezi magát az ember, lenyomatot, dokumentumot készít saját arcáról, azzal vajon, az öregedésén túl, többet fog megtudni és tudatni magáról? Ez a kérdés költői, egzisztenciális és olyan metafizikai problémához kötődő tudással várja a választ tőlünk, amely sokkal inkább a test, az ember, az élet és a halál problémáival foglalkozik. A halálnak csak az idővel van közös dimenziója.

Az idő, mint filozófiai fogalom tisztázására számos kísérlet született. Az emberiség történelme során a különböző kultúrákban és korokban bekövetkező jelentős, tényleges és világnézeti változásoknak megfelelően az idő mibenlétéről alkotott fogalmak is jelentősen változtak. A korok gondolkodói és a mindennapok emberei gyakran eltérő nézeteket vallanak az idő és a változás tekintetében, melyek egymást kölcsönösen befolyásolták.

A kérdés az, hogy az idő a világmindenség alapvető tulajdonsága-e, vagy egyszerűen szellemi megfigyelésünk, azaz érzékelésünk terméke? Én leginkább a szubjektív időt élem, amely a belsőm időészleléseihez, eseményeihez, történeteikhez kötődik. Ebben az időállapotban megpróbálok következetes gondolkodói, alkotói magatartással létezni, miközben folyamatosan szembesülök a fékezett habzású, kockázatmentes, megúszó, igénytelenül aktualizáló, felületesen szórakoztató "kultúrát" gyártó, véleményező és forgalmazó közeggel. Itt élek, működök benne én is, ha nem is teljes szimbiózisban. Most eggyel, egy igazi non-konformistával, a Don Quijote-i magatartás belső-kényszeres követőjével vagyunk kevesebben. Kevesebben egy testtel, de sokkal többen a szellemi örökség felelősségével. Halmazállapotának megváltozása nem meghatározó ahhoz a szigorúan morális és következetes elkötelezettséghez képest, amit hagyatékként hátrahagytam.

Ezért sem telhet, telik egyformán az időm, tartalomérzete függ a megéltiségeimtől és főként az események személyes jelentőségétől, felelősségétől, körülményeitől.

Az idő nem látható, érzékszervekkel nem érzékelhető mivolta az alkotói képzeletemet állandóan inspirálja. Munkáimban folyamatosan a szubjektív idő ábrázolását, közvetítésének lehetőségét, a térrel való szimbiózisát kutatom. Hiába pontosodtak az időről és térről alkotott fogalmaim, mégis könnyen összekeverhetem őket, mint végtelenség, öröklét... és így tovább. Fizikailag elveszíteni egy szeretett lényt, embert, számomra nem más, mint az öröklét vakreményében helyet szorítani számára a belsőm végtelenében. Az idő se nem végtelen, se nem véges, minthogy az csupán saját intuíción egy formája. A dolgok sem időben, sem térben nem léteznek önmagukban. Ha összevetem az idő fogalmát benyomásaimmal, megállapíthatom, hogy az idő néha elillan, máskor szünetelni látszik, néha világosnak, máskor homályosnak mutatkozik.

Ha az elmúlás nem biológiai, hanem filozófiai fogalom, akkor a létezés szintügy. Az emberi lét egyetlen embernyi terület helyfoglalása, kiterjedése a térben, halála, helyének megszűnése a terület felszabadulása. Én még foglalom egy embernyi területet, ezért nem kívánok élni a túlélő méltató kényszerével. Magamról gondolkodom, hiszen többen lettem. Magamat siratom, mert ez a legszemélyesebb. Mindent, amit az elveszett testről érzek, gondolok, cselekedeteimbe transzponálom. A lelkét, mint létezőt, rendszernek tekintem, mely lét e rendszer keretében az időt elengedve marad konstans. 2008. december 25.-én a privát időm újabb fordulatot vett. Számomra ez a lét-tér-idő már nem a régi többé!

"Elrabolták tőlem az időtlenséget, ezért kénytelen vagyok komolyan venni az időt! A közönséges tények felsorakoznak az időben, megvannak a maguk előzményei és következményei. De mi legyen azokkal az eseményekkel, melyeknek nincs meg a helyük? Minden hely elkelt már? Ha valaki meghaladja a korát, egy napon a kor, a kór utoléri? Vesszenek a halottjaim, mert magamra hagytak!"

/a TERMÉSZETES VÉSZEK KOLLEKTÍVA "PRE-ACTIO" c. előadásából/

**309993902** már nem létező szám, és mégis mindig magammal hordom.

Egyik oldalán én lógok, míg másik vége gazdátlanra vált.

A dimenzióugrásban ez az összekötő eszköz már nem segít!

Amióta mobiltelefonom van, ilyen formán nem vált használhatatlanná még egyetlen telefonszám sem.

NEM TÖRLÖM KI! Leszták Tibor: 30 999 3902



Fedetlenül

Kesttortás

leleget

vala hol a telso part

felnye

feltérképzetlen ady

ldgy csonthej alatt

az eredet

ebben a mük letlen

igazi etelmaig melkiil

sugosítuk

Amozunk nekünk

a lidetenyomást

gazdagos zóifelt meckokhoz

esetlő's mámostól összemontan

ősmagunk képmásdual

lúbelítölve

repdesnek sikongó depnomsink

itt nem e'l a pillanat

nyers Au's a mük

üls

nem vagy több

se kevesebb

egy korty levegő"

azmit besippogt

s kótok a fűlő"



## Nánay István A KINIZSI UTCÁTÓL A RÁDAY UTCÁIG STÚDIÓ "K"

Ha a Stúdió "K"-ról beszélünk, nemcsak egy társulatra, egy színházhelyiségre gondolunk, hanem - és mindenekelőtt - egy személyre, Fodor Tamásra. Ő jelenti a folytonosságot, ő képviseli azt a múltat, amely ma is minden előadásba beleépül.

Fodorral - hol másutt? - az Egyetemi Színpadon ismerkedtünk össze. Ő már öreg színésznek számított, amikor 1965-66-ban odakerültem asszisztensnek. Sőt, visszajáró színésznek, hiszen hivatásos színházban is játszott. Akkoriban kezdett rendezni, jó pár produkciójában dolgozhattam vele. Aztán jött 1969, amikor sok minden miatt szétesett a Színpadon működő Universitas Együttes legendás nagycsapata. Ki abbahagyta a színészetet, ki új együttest alakított (mint Halász Péter), ki elszegődött más társulatokhoz (többen például a 25. Színház alapító tagjai lettek).

Fodor is újrakezdte. Színházi, majd szinkronstúdiói munkája mellett létrehozta saját együttesét. 1969-ben a Pinceszínházban diákszínjátzókat rendezett (*Akinek meg kell halnia*), közülük jöttek hozzá néhányan, de legtöbben az akkor formálódó Orfeo Együttesből szegődtek át a színjátzókhöz. 1968 után vagyunk. A nyugat-európai diákmegmozdulások, s az azt kísérő szélsőséges baloldaliság, a kubai forradalom, a vietnámi háború, s az ellene tüntető amerikai fiatalok mozgalma, a beat-, és a hippy kultúra, a kommunák létrejötte, s nem utolsósorban a csehszlovákiai megszállás olyan közvetett élményeket jelentettek, amelyek minden hivatalos tiltás és ellenőrzés ellenére a hazai fiatalok bizonyos köreire igen nagy hatást gyakoroltak.

Az Orfeo gyűjtőnév alatt létező alkotócsoporthoz (fotósok, bábosok, zenészek, képzőművészek) is e körökhöz tartoztak. Miután Fodor közreműködött a bábosok *Orfeo szerelme* című előadásának hangi megvalósításában, felmerült az igény: legyen színházi csoport is. 1971-ben megtartották első bemutatójukat ugyanabban az épülettömbben, amelyben a Stúdió "K" ma található, csak nem a Ráday utcai fronton, hanem a Kinizsi utcain, a Hazafias Népfrontnak nevezett, párton kívüli társadalmi ernyőszerkezet tanácsstermében. Jorge Semprun *A háborúnak vége* című híres regényéből készült az *Etoile*, amelyre közel negyven év távolából is jól emlékszem. Néhány tonettszékkal és sok újságpapírral pillanatok alatt új meg új helyszíneket alakítottak ki, a székek jelenthettek autót, sírköveket, sorba rakva metrószerelvényt is. Ma is a fülemben van, ahogy több szövegben, dallammá formálva mondták a párizsi metró leghosszabb vonalának állomás-neveit.

A társulat több volt, mint amatőr színházi csoport, hiszen nemcsak az alkotó munka kötötte össze őket, hanem a közösségi létforma is. A Malgot István vezette bábosok és az Orfeo Stúdió Pilisborosjenőn ikerházat kezdett építeni magának. Ebből az élményből született a *Vurstli* című kollektív alkotás, amely szinte kizárólag az emberi test kifejezőerejére építve mutatta meg a szocializmusban is meglévő kizsákmányolás létét és következményeit, míg az 1848-as forradalom egy epizódját és a valóságosan megjelenített házépítkezésük jeleneteit összecsúsztató *Szürer*ben saját közösségi modelljük fogalmazódott színpadra. A politika által a társadalomra veszélyes eltávolodásnak tekintett kommuna-életformájuk ürügy volt ahhoz, hogy a hatalom leszámoljon az együttesekkel, amelyek közéleti töltetű alkotásaikkal kódolva, de egyértelműen kifejezték a fennálló viszonyokkal szembeni elégedetlenségüket.

A sajtóban kibontakozott Orfeo-vita, s az azt követő rendőri intézkedések nyomán Fodorék bemutatkozási lehetőségei erősen korlátozódtak. Egyik művelődési házból a másikba vándoroltak, mert egy-egy előadás létrehozása után az igazgatók - többnyire külső nyomásra - kénytelenek voltak kiebrudalni őket. A hetvenes évek közepétől néhány esztendőre beszorultak a házuk tetőterében kialakított mini színházi térbe, s elsősorban műhelymunkát végeztek, amelynek eredményét időnként szűk körű, meghívott közönségnek is bemutatták. A szociodramák (*Lakótelep*, *Patyolat*) és irodalmi adaptációk (*6-os számú kórterem*) a természetes és intenzív színészi létezés mód elérését célzó kísérleti munkájuk fázisait reprezentálták.

1976 végén lett ismét fővárosi játszóhelyük: Novák Ferenc, a Bihari János Táncegyüttes alapítója és vezetője befogadta őket székelyükre, egy az Akácfa utcai, átalakított nagypolgári lakásba. Itt mutatták be - már Stúdió "K" néven - azt a három előadást, amely nemcsak egy évtizedes közös munka összefoglalója és kiteljesítője volt, hanem olyan megkerülhetetlen művészi értéket képviselt, amelyet itthon és külföldön (Bécsről Londonig, Varsótól Firenzéig, Amszterdamtól Caracasig tucatnyi helyen) elismertek és díjaztak.

Büchner *Woyzeck*-je (1977) s a *Kintorna* címen játszott *Leonce és Lénája* (1981), illetve Genet *A Balkonja* (1980) a másságot, a nyitottságot, az újat jelentette a hivatásos színházak játéktílusával szemben. Ez elsősorban a színészi játék minőségében és a tér, illetve eszközhasználatban mutatkozott meg. A *Woyzeck*-et úgy néztük, mintha utcai esemény szemtanúi lennénk: az üres teremben hol egy sarokban, hol az álldogáló nézők között játszódtak a jelenetek, nem is karnyújtásnyira, hanem szinte szorosan mellettünk. Az egyik még be sem fejeződött, amikor a tér másik pontján már megszólalt a következő epizód szereplője, s e szimultánizmus miatt nem minden történésnek lehettünk egyszerre szem- és fültanúi. Döbbenetes erejű volt, amikor Woyzeck az ember közvetlen közelében fojtja meg Marie-t, és a gyilkosság akaratlan cinkosaként vagyunk kénytelenek tocsogni a felrúgott vödör kiömlő vizében. A *Balkonnál* jelenetenként kellett vándorolni egyik helyszínről a másikra, ez akkor nálunk

merőben szokatlan volt. A *Kintorna* körhíntára emlékeztető porondjának két oldalán helyezkedtek el a nézők. Ezekben a terekben nem lehetett "színészkedni", ekkor érett be a színészi technika tökéletesítését célzó sok éves műhelymunka. Elképesztően erős volt a társulat. Gaál Erzsébet, Székely B. Miklós, Oszkay Csaba, Angelus Iván, Fazekas István alkotta a magját, de játszott vagy közreműködött Kamondy Ágnes, Szeredás András, Kútvölgyi Erzsébet, meg olyanok, akik a mai együttesnek is tagjai, például Nyakó Júlia, Spilák Lajos, vagy Szőke Szabolcs (aki csak nemrég szakadt el Hólyagcirkusz Társulatával a Stúdió "K"-tól), s mindenekelőtt az előadások látványvilágát meghatározó Németh Ilona.

A *Kintornát* már zömmel egy megfiatalított társulat adta elő, ugyanis a "kemény mag" tagjai kezdték megelégedni a közösségi létet és alkotó módszert, és más közegben is ki akarták próbálni magukat. Hogy ki milyen utat járt be, külön tanulmány témája lehetne, de mindegyikükről elmondható: a későbbiekben is jelentős szerepet töltöttek be a színházi életben. Közel két éven át az új együttesrel nem születik bemutató, viszont rendszeres programmá vált a Teaház, amely politikai, kulturális, oktatási témájú beszélgetések, kötetlen találkozások helyszíne és alkalmá volt. Mivel ezeken az esteken a másként gondolkodóknak nevezett ellenzék számos prominens tagja kifejezhette nézeteit, 1982 áprilisában a rendezvényeket betiltották, és ezt követően az együttesnek ismét új helyet kellett keresnie.

Ezt az aquincumi rommező szomszédságában, a Fővárosi Gázművek Művelődési Házában találták meg, amelynek színpadán alakították ki a játszóhelyüket (azaz a nézőteret nem használták, a közönség is a színpadon ült vagy állt), s itt közel nyolc évig dolgozhattak. Elsőnek Füst Milán *Catullusát* játszották, s egy komédia-összeállítást leszámítva minden premierjük ősbemutató volt. Ekkor kezdődött Fodor máig tartó szoros alkotói együttműködése Zalán Tiborral (*Őszeresek*) és Szilágyi Andorral (*Szűz tíz tojással*).

Minden produkcióhoz egyedi ténformát kerestek. Az *Őszeresek*nél például a színpad közepén elhelyezett piacot ülték körül a nézők. A kialakított standoknál az előadás előtt ugyanúgy lehetett vásárolni, alkudni, mint az Ecserein. Az elárusítók szimultán jeleneteit kezdetben csak azok láthatták, akik épp az adott szereplő közelében foglaltak helyet, de menet közben a díszlet felszámolódomott, így az, amiről először csak mozaikos képet alkothattunk, egyre inkább egységes történeté kerekedett. Fodor Tamás jegyezte összeállítóként is az *Élektra* című drámai kollázt, amelyben - akárcsak a *Woyzeck*nél - az üres térben álló nézők között zajlottak a jelenetek, kihasználva a színpad összes zugát, vastraverzeit, ügylőpultját. (Amikor néhány hónapja megnéztem a kolozsvári *Ványa bácsit*, nyugtáztam magamban: ahogy Andrei Șerban használja a színpadot, azt először Fodornál láttam.)

1986-ban Fodor a szolnoki színházhoz szerződött, ahol egy év múlva főrendező lett. Követték őt a színészei is, hiszen ahhoz, hogy teljes értékű művészi munkát végezhesse, minimális, de biztos megélhetésre volt szükségük. Ezt adta meg a Szolnok, ahol egy darabig párhuzamosan tettek eleget a hivatásos repertoár színházi kötelezettségeinek meg annak a belső igénynek, hogy saját produkciót is létrehozzanak. 1991-94 között a Stúdió "K" felfüggesztette működését, mivel Fodor Tamás egy időre politikai feladatokat vállalt. Együttesének tagjai vagy különböző társulatoknál folytatták pályájukat (Bakos Éva, Illés Edit, Tamási Zoltán), vagy a színházi élet más területein találták meg helyüket (Szalai Szabó István) vagy hátat fordítottak a színészetnek.

A Stúdió "K" történetének új fejezete kezdődött 1995 kora tavaszán, amikor Fodor Tamás visszatért a színházcsináláshoz, és újjászervezte együttesét. A régebbiek közül csak Illés Edit csatlakozott hozzá. Mivel állandó helyük még nem volt, a Múcsarnokban tartották első premierjüket, Zalán Tibor *Veszteglését*. Jórészt a társulat tagjai egy éves kemény kétkezi munkával - ahogy hajdan a pilisborosjenői ház épült -, maguk alakították át a Mátyás utcában megszerzett pincéte hangulatos kisszínházzá, amelyet december 14-én a *Till Ulenspiegel*ből készült *Flandriai csínytevések* című, elsősorban gyerekeknek szóló előadásukkal nyitottak meg, ezt Csáth Géza *Zách Klárájának* átirata követte.

Tíz évvel azelőtt játszottak már gyerekeknek (Mosonyi Alíz: *A rózsá*), mégis ez a produkció indította el a színház máig legkövetkezetesebb és sikeres műsorrétegét: tizenöt év alatt repertoáron szereplő ötvennégy produkcióból tizenegy a gyerekeket szólította meg. A bemutatók másik nagy csoportjába, a Hólyagcirkusz egységes és egyedien jellegzetes stílusjegyeket viselő tíz előadása sorolható. Ha leszámítjuk a néhány befogadott vagy külső rendező által színre állított darabot, elmondható, hogy a színház arculatát Fodor Tamás rendezései szabták és szabják meg. Ez akkor is igaz, ha az utóbbi években a társulat tagjai közül is egyre többen rendeznek már.

A Stúdió "K"-t nyugodtan nevezhetjük a magyar dráma színházának, hiszen a darabok alig egy hetede tekinthető külföldi szerző több-kevésbé szövegűen előadott művének. A Hólyagcirkusz előadásai és a gyerekeknek szólók értelemszerűen új szövegek, mint ahogy azok a szerzői színházi opuszok, amelyeket Tamási Zoltán (*Gyilkos nap, Fűrészelés, forgácsolás és egyéb roncsológyakorlatok, Hű, de messze van Petuski!*) vagy a társulatnál rövid ideig színészkedő filmrendező, Hajdú Szabolcs (*Tamara*) állított színpadra. Csak ilyen összegzésnél döbben rá az ember, hogy tíz ősbemutatóra került sor, a szerzők: Forgách András (*A Szűz, a Hulla, a Püspök és a Kések, A görény dala, Halni jó!*), Zalán Tibor (*Veszteglés, Halvérfesték*), Békés Pál (*Visz-a-víz!*), Kőrösi Zoltán (*Orrocskák*), Tolnai Ottó (*Skalpoljuk meg szegény Józsi!*), Toepler Zoltán (*Korpusz*), Vörös István (*Svejk, a féregirtó*). S tulajdonképpen új szövegváltozatnak foghatók fel azok az átdolgozások is, amelyeket Szeredás András, Lajos Sándor, Gyarmati Kata vagy Vékes Csaba Shakespeare-, Mrozek-, Schnitzler-, Shaw-, Beckett-, Ionesco-, Kafka-művekből készített.

Az utolsó másfél évtized történetét aligha tekinthetjük egységesnek, ám éles határvonalakat nehéz benne kijelölni. Az első szakasznak talán azt a néhány évet tarthatjuk, amikor formálódik az együttes, s ezzel együtt a játéktípus is. Viszonylag sokan megfordulnak a színháznál, van, aki csak egy-egy produkcióban kap feladatot, mások egy vagy néhány évad után állnak odább. Az 1996/97-es évadban indul a színház két meghatározó műsértípusa, Szőke Szabolcs zenei alapú abszurdja és a bábjáték. Ez biztosan nevezetes időpont. Mint ahogy a 2006/2007-es évad is, hiszen ekkor költözik új helyre a színház, s ekkortól válik





véglegesen a Hólyagcirkusz és a Stúdió "K", s az addig egységes társulat egyik fele Szőke Szabolccsal tart, míg a másik Fodorral csinálja tovább az előadásokat.

Ez a szétválás már régóta érett, hiszen elég gyorsan kiderült, hogy a színészek közül kinek van affinitása ahhoz a humorhoz és szomorúan keserű világlátáshoz, amely Szőke Szabolcs munkáit első előadásától - a társulat nevét is adó *Hólyagcirkusztól* - jellemezte, így ők alkották az összes produkciójának stábját, miközben persze más előadásokban is részt vettek. Idővel egyre nehezebb volt egyeztetni a két, gyakorlatilag egymás mellett élő társulat munkáját, illetve azok, akik Szőkénél dolgoztak, elsősorban alkataukból adódó típusokat jelenítettek meg, s az a színészi technika, amely ehhez kell, gyakran összeütközésbe került azzal, amely az árnyaltabb figuraábrázolásra helyezi a hangsúlyt.

Szőke előadásaiban nemigen található hagyományos értelemben vett történet, inkább egy-egy gondolatot járnak körül különböző - gyakran Thomas Bernhardtól vett - szövegek alapján, s ezek a produkciók nemcsak amiatt zeneiek, mert a megszólaló muzsika a legfontosabb összetevőjük, hanem az egész szerkezete, a motivikus szerkesztés, a szekvenciák, a visszatérések dominanciája is zenei gondolkodásmódra utal. Bár a különböző című előadások lényegileg alig különböznek egymástól, a különös hangszerek, hangot adó és kibocsátó instrumentumok látványa minden alkalommal is lenyűgöző, s amikor ezeket játék közben megszólaltatják, annak különös varázsa van.

Ez a színház erősen stilizáló formavilágú, mint ahogy egészen másként, de szintén stilizációra épülnek a bábelőadások is. Az, hogy a Stúdió "K" "főprofilja" épp a báb lett, abban nagy szerepet játszik Fodor társa, Németh Ilona, aki eredetileg az Orfeo Bábegyüttes tagja volt. Azonnal felismerhetők a Németh Ilona-bábok! A karakteres arcon a szemek dominálnak, s valami megfoghatatlan szépség sugárzik belőlük. Még a gonosz vagy komikus figurákéból is.

Szereti a természetes anyagokat, a fát, kosárvesszőt, rongyot, a készen talált tárgyakat, használati eszközöket, s fantasztikusan jól bánik az arányokkal.

A csaknem évente bemutatott darabok többségében - *Grimm-mese, A császár új ruhája, Brémai muzsikások, Rózsa és Ibolya, Csipkerózsika, Hamupipőke, Kelekótya Jonatán, Varázsfuvola-mese, Diótörő Ferenc és a nagy szalonnaháború, A rettentő görög vitéz* - klasszikus mesetörténeteket dolgoznak fel, s leggyakrabban olyan bábokat használnak, amelyek szoros rokonságban vannak a bunrakuval. E bábokat általában többen mozgatják, s ez a technika, illetve az a tény, hogy nagyon kicsi térben, a nézőkhöz nagyon közel zajlik az előadás, olyan színészi technika kidolgozását követelte meg, amelyben nemcsak a színészi energia, hanem a tekintet is a mozgatott figurára irányul. Ez sajátos színészi létezésmodot követel: az, aki mozgatja a bábút és a hangját adja, illetve az, aki segítőként a lábakat vagy kezeket mozgatja, tökéletes összhangban dolgozik, dialógusokban nem a másik mozgatóhoz fordulva szól, azaz nem köztük, hanem a bábok között kell megszületnie az interakciónak. Bár látjuk, hogy a színész beszél, ha a koncentráció és energiasugárzás jól működik, azt észleljük: maga a báb szólal meg.

Az itt elsajátított koncentráció, a kis tér megkövetelte takarékos energiaközlés, a groteszk fogalmazás a többi előadásra is jellemző. Fodor és munkatársai minden darabot átgyúrnak, mert nem egy klasszikust vagy érdekes szerző érdekes darabját akarják előadni, hanem mindig egy gondolat foglalkoztatja őket, s ehhez találják meg azokat a műveket, amelyek segítségével kérdéseket tehetnek fel maguknak és közönségüknek.

Ez az attitűd jellemezte mindig a Stúdió "K"-t meg az Orfeót. Ettől érezték egyesek (főleg a hatalom) kellemetlenkedőknek az előadásaikat, míg mások épp ezt szerették bennük. Hogy helyettünk kérdeznek. Hajdan vehemensebben, ma inkább szelíd konokossággal teszik. De teszik.

## Halász Tamás: EMLÉKBE 15 ÉVES AZ INSPIRÁCIÓ

Sajátos ünnepet ülnék ma, melyen a köszöntőtől egyszersmind végleg búcsút is veszünk. Korszakot jelölő bemutatkozási rendszer, egyfajta magyar tánc-platform, annuálé, élmény-börze, az általa reprezentált tereppel egyszerre növekvő, gyarapodó jelenség volt az Inspiráció. Alkalma a rácsodálkozásnak, megmutatásnak, lelkesedésnek és csatlakozásnak, számtalan váratlansággal, meginduló pályákkal, eseti próbálkozásokkal, kitérőkkel, kirándulásokkal, keresztutakkal és párhuzamokkal. Emlékszem revelációra, nem egyre, sőt, a mából visszatekintve: számtalanra. Emlékszem eredményében ("gyümölcsében") kevésbé maradandó, de a gesztus szintjén mégis, szinte rajongani való próbálkozásokra, vállalkozásokra. Egyszerű nézőként, vagy zsűritagként, de a történet mindenkor, mindvégig elkötelezett tanújaként, híveként nem emlékszem egyvalamire: arra, hogy egyetlen egyszer is azt éreztem volna, hogy nem érte meg eljönni, nem érte meg végignézni, sőt: végigizgulni a jubiláns, az ünnepelt-temetett egy-egy estjét. Szakmai tanulmányban már módomban állt visszatekinteni az Inspirációk (akkor még nem teljes) másfél évtizedére (*Elágazások - Az Inspirációk kora* in: Színház, 2007. augusztus, pp. 28-43.). Ez most inkább a személyes emlékezés alkalma.

Számomra, koromnál fogva az 1994-ig, az Inspiráció indulásáig terjedő időszak a csekélyszámú, személyes élménnyel éppen hogy megtapasztalt, tánc történeti múlt. Nehéz, küzdelmes kor úttörőkkel, állhatatos megtértekkkel, politikai kapszulában működő, termő műhelyekkel. Egy olyan kor, mely nélkül (az elemző utókor által nyilvánvalóan majd további szakaszokra bontott) elmúlt másfél évtized nem szemlélhető önmagában és viszont. A folytonosság, az egymásra épülés érzete a mából szemlélve is kétségtelen. Az Inspirációkkal, mára bízást állítható, új korszak kezdődött a hazai modern táncban, s nem kérdéses, hogy itt egyetlen pillanatra sem beszélhetünk véletlen, időbeli egybeesésről, az Inspiráció nem megtörtént, hanem tett a történéseit.

A Műhely Alapítvány, az Inspiráció-estek kezdeményezője, 1993-ban kezdte meg működését egy kiváló szervező, Szabó Adrienn titkári irányítása alatt, akit az Alapítvány élén 2000 májusában Talló Gergely követett. Az amerikai mintára (és a New York-i Dance Theater Workshop - Suitcase Fund és a holland Theater Instituut Nederland támogatásával) működni kezdő szakmai szervezet legjelentősebb, (kívülálló számára) leglátványosabb tevékenységi körét az 1994 májusában induló Inspirációk szervezése jelentette. Hogy a fiatalabb korosztályok számára, néhány drámai ecsetvonással érzékelhető legyen e kor és az adott körülmények, arra leginkább a "mi nem volt akkoriban"-lista a legalkalmasabb. Nem volt tehát Trafó, Nemzeti Táncszínház, Millenáris, nem volt működési támogatást osztó minisztériumi kuratórium, s a zseb sem, ahol e pénzek koncentráltan léteztek volna. Még éppen nem volt Nemzeti Kulturális Alap. Nem volt - leszámítva a KTE kiadta, Hargitai Ákos szerkesztette, remek, pionír fanzint, a Kortárs Csírá - moderntánc-szaksajtó, nem volt POSZT, nem volt fesztivál Győrben és Veszprémben, nem volt Alternatív Színházak Szövetsége, nem volt Budapest Kortárástánc Főiskola, MMS, L1, SÍN, Artus Stúdió, EDIT Nemzetközi Táncfilm Fesztivál, sem Színházi Törvény, nem volt internet, mobiltelefon, rendszerezett kapcsolatok és még hosszan sorolhatnám...

Volt már viszont Kortárs Táncszínházi Egyesület, elnökségében olyan, jeles művész- és szervező-tagokkal, mint Angelus Iván, Goda Gábor, Kovács Gerzson Péter, Rókás László, Szabó Adrienn, Szabó György és Zsoldos László. Volt Kortárs Magyar Táncszemle, melyet 1992 novemberében rendeztek meg először, hét helyszínen, huszonegy társulat részvételével. Vezető szervezői közt ott volt Angelus Iván, Szabó György és Török Jolán. Volt az Angelus Iván alapította-vezette Kreatív Mozgás Stúdió majd Budapest Tánciskola, volt Tam-Tam Klub, s volt a MU Színházban működő Kortárs Táncművészeti Műhely (a Kreatív Mozgás Stúdió társalapítója, Kálmán Ferenc - aki március 15-e alkalmából most kapta meg a Magyar Köztársaság Ezüst Érdemkeresztjét - és Goda Gábor vezetésével). Volt már a MASZK s az izgalmas Thealter Szegeden, Balog József szervezésében. És volt, igen, a MU Színház, a fájdalmasan hiányzó Leszták Tiborral, e hittel teli, kíváncsi, nyitott emberrel, s volt a magyar táncművészetnek oly régóta oly sokat jelentő, Regős János és Regős Pál vezette Szkéné Színház: az Inspirációk első helyszínei. Voltak aztán a külföldi barátok-támogatók, szervezők, kultúr-diplomaták, akik ott bábáskodtak az Inspiráció körül: Laurie Uprichard, David White, Viveca Abrahams, Dragan Klaić és a többiek.

Az Inspiráció egy, a mából szemlélve elképesztően nehéz körülmények közt, áldozatos munkával működő közegnek, s mindennek előtt e közeg utánpótlásának megmutatására, inkubálására, megerősítésére és megtámogatására jött létre. Nem túlzás állítani: az 1999-ig a Szkénében és a MU-ban ringó bölcso, a színpad, az apró, zsúfolt kis irodából szervezett fesztivál egy új nemzedéket segített felnőni, elindítva azt a maga útján. A fenti hiánylista jól mutatja, milyen alapvető hiányosságokkal nézett szembe a magyar kortárástánc az Inspirációk idején: a célját nevében hordozó Műhely Alapítvány munkáját a három i-betűs fogalom határozta meg: inspiráció, inkubátor-funkció és innováció. A szellemiekhez pedig hozzájárult egy-egy prózai cél, az alkalmi kenyéradás, a komolyan vétel élménye. Az alapvető feltételek az indulás évét követően, lassan kiépülve, de adottá váltak. A mából (de a tegnapból nézve is) egzotikusan hangzik, hogy egy társulat akkoriban egy fillér külső forrás nélkül, kizárólag





a saját zsebéből finanszírozott egy előadást. Az Inspirációk fellépési lehetőséget teremtettek, közönséget és (más csatornákon keresztül) kapcsolatokat szerveztek, felkínálták az alkotómunka zavartalanságát a legvédtelenebbeknek és legígéretesebbeknek: a fiataloknak, a kísérletezőknek.

1994-ben, s a rákövetkező évek során fiatal alkotók, előadók sora bukkant fel e keretek közt, szinte a semmiből. Izgalmas (személyek, művészeti ágak közötti) társulásokkal, rendhagyó határátlépési kísérletekkel találkozhattunk. Kivételes élmény szemlélni az időrendbe tett Inspirációk fellépőinek nevét. Számos köztük az egyszeri, alkalmi vendég, de a zöm ma is ismerősünk. Nagyon is az. Hosszú a lista, hány, azóta is bizonyító, tehetséges koreográfus és táncos mutatkozott be ezeken a meglepetésekkel teli estéken. Az 1994-es, első Inspiráció (Szkéné, MU Színház) nyitódarabja, a DekaDance Murányi Zsófia koreografálta Madárkája volt: a sajnálatosan rövid életű, fiatal táncosnőkből álló csapatban Bujáki Mária, Gold Bea, Mészöly Andrea, Széphegyi Szilvia és a szerző. Nagy Zoltán Phobos Társulatának Hang című munkáját Hrabovszky Hajnalka, Katona Gábor és Nagy Zoltán adta elő. Hágen Zsuzsa Ébredését a Madarak Táncszínház játszotta. Ott volt aztán az Art Kontakt Mozgásszínház, a Terminusz Csoport Gemza Péterrel, Hargitai Ákos és Barátai, a Szegedi Kortárs Balettért Alapítvány Stúdiója. Nehány név a soron következő Inspiráció '95 mezőnyéből: Bede-Fazekas Ibolya, Rémi Tünde, Vári Bertalan, Vámos Veronika, Kocsis László Szűnyog, Fosztó András, Halász G. Péter, Nagy Andrea, Román Sándor, Hód Adrienn és az OFF Társulat táncosnői: Garai Júlia, Lex Alexandra, Máthé Gabriella és Szabó Polette.

Nehéz pontosan ítélni, egy alkotói pálya startpontját precízen kijelölni, de gyakorlatilag itt, innen indult koreográfusként, vagy táncosként többek közt a KompMánia, Csabai Attilával, Ladjánszki Mártával és Bartus Nikolettal (kit Rác Eszter követett hamarosan) (1997), Juhász Kata (1996), Szabó Réka (1997), Zambrzycki Ádám (1997), Fehér Ferenc (2000), Gergye Krisztián (2001). Koreográfusként itt mutatkozott be a kortársi világban a klasszikából érkezett,

nagyszerű, s a mai magyar táncéletből fájoan hiányzó Kun Attila és Lukács András (1999).

A versenyből idővel "csak" megmutakozássá váló, s 1999-től a Trafó rangos - kezdettől fogva olyan világnagyságokat, mint Meredith Monk, Marie Chouinard, José Navas, vagy Stephen Petronio felvonultató - színpadán folytatódó Inspiráció sokáig az egyedüli fórumot jelentette a kísérletezők, az új utakra lépők számára. A biztonságot egy-egy ötlet előadásra váltásához. Eljátszhatunk a gondolattal: vajon hogyan alakult, egyáltalán, hogyan vette volna kezdetét az innen indulók, a mai magyar kortárstánc derékhadának pályája e lehetőség nélkül? Az Inspiráció tizenöt év alatt jelentkezett, tizenhét estjével generációt teremtett. Az elemi erejű mondanivaló, a kérlelhetetlen tettvágy valamely formában mindenképp megtalálja a lehetőséget a megmutakozásra, ez kétségtelen tény. De az, hogy az itt felsoroltak, s a számtalan további, e két est során remélhetőleg mind egy szálig megemlített, megmutatott alkotó és előadó nem tudhatta volna az adott szintig érlelni, csiszolni munkáját az Inspiráció kezdeményezése, védernyője nélkül, az napnál világosabb.

Hosszan gondolkoztam, érdemes-e kiragadnom egy-egy, szívemhez különösen közel álló alkotást e tizenöt év hatalmas arzenáljából. Hamar rájöttem aztán, hogy ez felesleges. Az Inspirációt egyetlen, bontatlan egészként őrzöm a szívemben, s megtisztelő, hogy én fogalmazhatom meg a búcsú szavait. Egy művészeti ág generációját termette, teremtette, nevelte e másfél, inspiráló évtized. Szervezett közönséget, irányított figyelmet, adott rangot, keltett fel széles körű érdeklődést. Biztos pontként, lehetőségként, nehéz időkben szélvédett helyként, az alkotói akaratba, tehetségbe fektetett, feltétlen bizalommal, a jövőbe vetett hittel. Fontos idő zárul le most. E tizenöt éves történet ma átlép a történelembe. Utána sok, nagyon sok marad. Utána ott a folytatás. Az utókor, melyet megteremtett. Nézzünk csak széjjel itt, most, a zsúfolt nézőtéren ülve, vagy az előtérben várakozva. Vagy gondolkodjunk el hosszabban, már hazatérve e búcsúestről. Az Inspiráció-estek nélkül napjaink magyar kortárstáncának világa még csak nem is emlékeztetne arra, amit ma jelent.

**Roboz Ágnes** Múltidéző  
1964 és 2009

*Thoinot Arbeau-t<sup>1</sup> (1519-1596) kerestem és magamat találtam... Elrongyolódott dosszié. Elsárgult lapok, szerencsére dátumozva. Az Állami Balett Intézet nevelési értekezletén, 1964. február 18-án elhangzott, soha nem publikált referátumom eredeti szövegét adom most közre.*

Kedves kollégák!

Amikor azt a megbízást kaptam, hogy nevelési értekezletükön én tartsam a beszámolót, a címet még meg sem kaptam, és már gondban voltam. Gondban azért, mert az évek során több, pedagógiai tárgyú előadás hangzott el Intézetünkben, amelyek után mindig nagy tiszteletet éreztem az előadók iránt, elsősorban azért, mert elhangzott szavaikból mindig azt szűrtem le, mennyi mindent kellene ismerni, elolvasni ahhoz, hogy az ember maga is olyan rendszerező aggyá váljék, mint az előadó kollégák. Mentségemül csak azt tudtam felhozni, hogy ezek az előadók munkájuk középpontjába a pedagógia tudományát helyezték és annak szentelik életüket, hogy mindazt összefoglalják, amit mi a gyakorlatban szinte ösztönösen csinálunk. Amikor pedig megéreztem elmondani valóm tárgyát, még inkább gondolkodóba estem. Mint a dialektika híve és a matematika tudományának többé-kevésbé ismerője, hosszas töprengés után rájöttem, hogy itt egy több ismeretlenes egyenlet megoldásáról van szó, minthogy a tanár és a diák szavak voltak számomra az egyenlet ismert tagjai. Nem kevesebb, mint tizennyolc éves pedagógiai praxisom alatt ugyanis a "szocialista viszony" fogalma a variánsok elég nagy sorát mutatta, a művészet tartalmi és formai meghatározása pedig szintén dialektikusan változott az évek során, mint tapasztalat felgyülemlett, és ha ez nem is lesz tudományosan rendszerezett és minden kérdést felölelő, akkor is jó tizennyolc év távlatában erről beszélni.

Talán egy történettel kezdeném az okfejtést, amely az 1950-es években esett meg. Mondhatni egészen kezdő pedagógus voltam, amikor felkértek a Színművészeti Főiskola Koreográfusképző szakán, hogy tanítsak karaktertáncot. Óráimra lelkiismeretesen készültem, pontosan megjelentem, igen szigorú voltam a növendékekhez, de észrevettem, hogy valami nem stimmel. Magamban állandóan kerestem az okot, miért nem tudok ezzel az osztállyal kapcsolatot teremteni, miért van az, hogy másutt, ahol tanítok, sokkal jobb a nexusom a növendékeimmel, miért érzek épp itt ellenállást és ellenszenvet. Mindig az volt az érzésem, hogy a hiba nem bennem, hanem az osztály készülékében van, hiszen én igazán tudásom javát adom, pedagógusi munkám a legmesszebbmenő lelkiismeretességgel végzem. Egy ilyen, rosszul sikerült óra után összetalálkoztam Lőrinc Györggyel, és az utcán, azon melegében elmondtam a problémám. Lőrinc a következőt mondta: "Nézd Ági, én bent voltam az órán és azt tapasztaltam, hogy mindenkivel ugyanazt az őrmesteri hangot ütöd meg. Pedig ebbe az osztályba különböző emberek járnak. Másképp hegedülsz a Stradivariuson, mint egy másik fajta hegedűn. Képzeld, hogy ezek az emberek mind hangszerek, és neked kell megszólaltatnod ezeket a különböző gyártmányú hangszereket."

Ebből a gondolatból kiindulva azt szeretném leszögezni, hogy nem csak a különböző emberekkel kell nekünk, pedagógusoknak más-más hangot megütni, de minden osztállyal-közösséggel különböző a kapcsolat, a viszony. Bizonyos vagyok benne. Ha volna négy, de legalábbis két, parallel évfolyamunk, és megpróbálnánk ugyanazt az anyagot tanítani, a célhoz vezető út hasonló, de mindkét esetben más lenne. A különböző gyártmányú hangszerek mindig különböző tónussal szólalnak meg, és nekünk, a karmestereknek az a feladatunk, hogy azokat úgy hangoljuk össze, hogy azok a partitúra - jelen esetben a kívánt tananyag - előírása szerint, a legművészebben csendüljenek fel. Szó esik a pedagógiában a tudatosság és ösztönösség problémájáról. Valóban hiszem, hogy igazán jó pedagógusnak születni kell, hogy az igazán nagy pedagógus egyéniségek már egy hatodik érzékkel jönnek a világra. Hogy azután ezt mennyi tudatossággal kell párosítani, ezt mindnyájan saját bőrünkön tapasztaljuk. Mert hiába megy be a tanár egy osztályba és érzi ezzel a hatodik érzékkel, hogy "valami van", a lehető leggyorsabban elő kell szednie a tudását, hogy megállapíthassa a "valami van"-ságnak az eredőjét. Gyors mérlegeléssel nyomban olyan hangot kell megütnie, hogy az órát sikeresen lefolytathassa. A pedagógus helyzete ilyenkor leginkább annak az orvosnak a helyzetéhez hasonlítható, akinek saját tudására, ösztöneire utalva, a betegágy mellett azonnal a megfelelő terápiát kell beállítania. Azért hasonlítom az orvoshoz a pedagógusét ilyen alkalmakkor, mert a pedagógus is a normálistól eltérő helyzettel találja szemben magát. Pedagógiai gyakorlata, emberi megérzése kell, hogy eldöntse, hogy a szükséges kontaktust zavaró állapotot vajon az osztály fáradtsága, a személyek közötti feszültség, az előző óráról, vagy színpadi szereplésről magukkal hozott érzelmi hangulat, avagy a korukkal járó,

<sup>1</sup> Eredeti nevén: Jehan Tabourot, táncíró. L'Orchesographie című, óriási jelentőségű munkájában kora táncait gyűjtötte össze és írta le, gazdag kottaanyag kíséretében.

túlzásokra való hajlam okozta-e? A diagnózis felállítása után a mi feladatunk, hogy az oknak megfelelő módszerrel oldjuk fel a tanítást zavaró tényezőket. Fáradtság esetén a kímélet, a serdülőkorral járó túlzások megnyilvánulásainál a megfelelően alkalmazott, tekintélyen alapuló, pedagógiai szigor - aminek mélységes megértésre kell épülnie. Sokkal nehezebb a másik két felhozott példa megoldása. A növendékek személyiségének ismerete vezethet a helyes kibontakozáshoz. Ugyanolyan tünetek eredményes terápiájához egyszer a konfliktus megbeszélése, máskor annak lehetséges negálása vezet.

Az oktatónak, mint minden egyéb pedagógiai eljárásnál, úgy a művészetpedagógiában is tisztességgel fel kell készülnie. Ez közhelynek hangzik, de rendkívüli fontossággal bír: amit tanítunk, azt tökéletesen tudnunk kell. Az igazi pedagógus esetében a tárgyi tudáson átsugárzik a tanított anyag igazában való hite. Növendégeink, minthogy művésznövendékek, feltehetően érzékenyebb alkatúak, mint más, hasonló korú emberpalánták. Tapasztalatom, hogy ha a pedagógusnál csak a legcsekélyebb bizonytalanságot érzik, már ők maguk sem olyan befogadóképesek, mint ellenkező esetben. Sokkal jobb néven veszik, ha a pedagógus tévedéseit felismeri, korrigálja. Egy pedagógusi tévedéshez való csökönyös ragaszkodás csak a tekintélyt csökkenti, még a legalsóbb osztályokban is. Mit értek tekintély alatt? Egyenlő-e a szigorral létrehozott félelem a pedagógusi tekintéllyel? Semmiképpen sem. A tekintély kialakítása komplex kérdés. Jelenti a pedagógus emberi és művészi (szakmai) megbecsülését, jelenti azt az elismerést, hogy adott esetben nemcsak szakmai kérdésekben fordulnak hozzá, hanem élet-problémákkal is a mestert keresik fel, mint tapasztaltabb, idősebb barátot. Gondolnunk kell arra, hogy a tekintély megtartására az órán tanúsított magatartásunk sem elegendő.

A gyermek, a serdülő igényli a biztonságérzetet: ezt a megfelelő családi környezet és a pedagógusok együtt nyújthatják számára. A pedagógus nyújtotta biztonságérzet nagyrészt saját tekintélyén alapul. A gyermek teljesítőképességét kiegyensúlyozottsága nagymértékben fokozza. Kiegyensúlyozottságát pedig a szülői és pedagógusi környezet elvi azonossága adhatja. Csak a gyermek látja kárát, ha a két természetes és óhajtott támasz bármiféle konfliktusba kerül egymással.

Akár iskolai vagy tánctanulmányaimra gondolok, mindig azokra a pedagógusokra emlékezem vissza a legszívesebben, akik valamiféle ideált jelentettek a számomra. Mai életünkben pedig, amikor az ifjúság világviszonylatban is hajlamosabb a blázírtságra, ernyedtségre, cinizmusra, minden módot meg kell ragadnunk, hogy növendégeinknek perspektívát mutassunk, hogy felkeltsük érdeklődésüket nemcsak a saját szakmájuk és művészi pályájuk, de egyéb jelenségek iránt is. A dolgok egymástól el nem választhatóak, minden mindennel összefügg valahol.

Az élményszerzés egyszerű érzésére kell őket ösztönözni, hiszen későbbi művészi munkájuk során már szinte magától értetődőnek kellene lennie az életből merített élmények feldolgozásának egy-egy szerep megformálásakor. Művészetpedagógiai alkotó munkánk során nagyon sok gondot kellene fordítanunk arra, hogy növendégeinknek megtanítsuk, hogyan szemléljék az életet, hogyan figyeljenek fel mindenre, ami gazdagabbá, színesebbé teheti mostani, de későbbi működésüket is. Miután a táncművészet sok más művészettel rokon, úgy vélem, nem lehet növendégeinket arra eléggé ösztönözni, hogy olvassanak több jó irodalmat, látogassanak tárlatokat, hallgassanak sok zenét, járjanak színházba.

Művészetszemléletük kialakításában azonban nem elegendő a rokon művészetekkel való behatóbb foglalkozás, mert a művészi alkotómunka nem áll-hat az életen kívül. Hogyan vezethetjük rá erre őket? Elsősorban saját világszemléletünk biztos kialakításával. Magunknak kell meggyőző erővel olyan szemléletet kialakítanunk, hogy bennük ne támadhassanak kételyek, ne váljanak bizonytalanná, szilárd világképük alakuljon ki. Nagy szükségét érzem annak, hogy a teljes tanári karban egységes szemlélet jöjjön létre, mert az ideálok építése során két, ellentétes értelmű vélemény feltétlenül az ideál rombolásához vezet, főként, ha növendégeink érzékenységre gondolunk. Ők már első, operai munkáik során megtanulják, hogy bírálhatóak. Bírálja őket a koreográfus, a társak, a közönség. Ez okvetlenül eredményezi, hogy ők is bírálnak bennünket. Ne higgyük azt, hogy egy-egy elejtett mon-dat, vélemény, tanári ítélet visszhangtalan marad. Már olyan részletkérdésekben is, mint az órára való bevonulás is, egységesebben kellene reagálnunk, hogy segítsük őket a művészi fegyelmezettség elérésében. Egész életünket szabályok igazgatják, nem lehet, hogy a viselkedés személyfüggő legyen. Meg kell tanulniuk, és ezt nem lehet eléggé korán kezdeni, hogy a felállított követelményeknek eleget kell tenniük. Az egységesen megszabott követelményeket egységesen kell megkívánnunk, ellenőriznünk és végrehajtatnunk. Egymás munkamódszereit tartsuk tiszteletben és pedagógustársaink tekintélyére úgy vigyázzunk, mint a sajátunkra.

Külön kell a dicséretről és büntetésről, mint nevelőeszkörről beszélnünk. Emlékszem, hogy Nádasi Ferenc mester egy-egy mulatságos, esetleg karikírozó megjegyzése milyen hatással volt ránk. . .

Növendégeink eredményeit feltétlenül szóvá kell tenni. Éppen a már említett bírálati igény miatt is. De mint mindennel, úgy ezzel a kérdéssel is csínján kell bánnunk. Az illető növendék karakterét jól ismerve kell ezeket az eszközöket alkalmazni. Van, akit a dicséret önhitté tesz, de ezt a kiindulópontot nem lehet alapul venni. Nagy általánosságban ugyanis a valóban jól végzett munka után, mikor az ember az afölött érzett örömmel telítődött, sokat lendíthet a pedagógus elismerése. Igazságtalan dicséret, vagy egyes növendékek mindennekfelett való kiemelése éppúgy érzéketlenné, közönyössé teszi növendégeinket, mint az állandó szidás, vagy csak a negatívumokra való utalás.

Függetlenül attól, hogy a művészet mely ágát műveli valaki, tevékenységét szenvedélyességnek kell áthatnia. Ez a mi munkánkra is törvényszerűen vonatkozik. A munkájában szenvedélyesen hívó művészt csak az a pedagógus tud nevelni, aki maga is szenvedélyesen hisz művészetének pedagógiájában, pedagógiájának művészetében. A szenvedélyesség részben veleszületett vérmérséklet kérdése is, ami megnyilvánulási forma szempontjából igen sokféle módon jelentkezhet. A művészi szenvedélyességet nem szabad összetévesztenünk a hétköznapi értelemben vett temperamentum fogalmával. Nekünk, pedagógusoknak jut a feladat, hogy az Intézetünkbe került, különféle karakterű növendégeinkben felkeltsük a művészetük iránti szenvedélyességet. Kedves kollégáim! Végezetül referátumomat azért nem kívánom összefoglalni, mert célkitűzésem volt az, hogy művészetpedagógiai tevékenységünkről teljességében szóljak. Könyvtárakat tölt meg a pedagógiai szakirodalom, és ennek talán legbonyolultabb ága a művészetpedagógia. Ha referátumommal annyit sikerült elérnem, hogy kollégáimban gondolatokat keltettem fel felelősségteljes munkánk egyes részleteit illetően, elértem a magam elé tűzött célt.

Budapest, 1964. február 18.

## Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

7. zenei evolúció

Furcsának tűnhet törzsejlődésről beszélni a zenét illetően, de az idevágó változások, folyamatirányok, hullámvölgyek és csúcspontok leginkább talán ahhoz hasonlíthatók. Nemcsak művészet-, illetve zenetörténeti szempontból, mert az egyes ember zenéhez köthető legitimebb önismereti, személyiség-lélektani aspektusa is valamiféle evolúciós folyamatra emlékeztet. A bonyolultabb, az összetettebb felé haladó, illetve az ettől eltérő, vagy megrekedt folyamatok meglepő analógiát mutatnak a biológiai fejlődéstanál - főleg annak logikai összefüggéseivel. Persze társadalom-lélektani, szociológiai, politikai, sőt, gazdasági kontextusban is keresgélhetjük az okokat a zene változásának irányait illetően, de félt, hogy így fordított képet fogunk kapni. Vagyis nem a társadalom reagálását a zenére (mely, mint azt már tisztáztuk, tőlünk függetlenül létező természeti jelenség), hanem épp az ellenkezőjét. Mert nem a zene reagál a társadalomra, hanem csak a hangokkal manipuláló zenész, aki mindenáron meg akar felelni kora elvárásainak, értékrendjének, mentalitásának. A valóságot is tisztelő, őszinte szándékú zenész sem a társadalomra, társadalmi állapotokra reagál, hanem legfeljebb arra, amit a zene a lelkekben okoz - vagyis az életre. A megélt, vagy megélhető dolgokat tükrözi, sejteti a muzsikos, jól vagy rosszul, attól függően, hogy milyen eszközöket talál hozzá; a természet, a környezete hangjaiban, önmagában, saját késztetéseiben és képességeiben. És az ilyen zene, pontosabban az ilyen késztetéssel teremtődött zene sem sokkal súlytalanabb, mint az egyetemes hangot kereső, örökvényűségre törekvő szándék szerint fogant, sőt. . .

A zene fejlődéstörténetének eredményei nem csupán bizonyos személyiségek, híres vagy névtelen *alkotók* érdeme, bár a folyamat szinte észrevétlen elindulása kétségtelenül egyes emberekhez köthetők. Minden nagy gondolat egyetlen ismeretlen ember fejében fogan, mely szerencsés esetben utat, megtermékenyülő közeget, partnereket talál ahhoz, hogy a távoli jövőben tárgyi, elméleti vagy szellemi formában közkinccsé váljon. Hosszan elnyúló természeti jelenségekre emlékeztető változások előzik meg azt a pillanatot, ahonnan alkotókról is beszélhetünk. Addig mindenképpen, de a később színre lépő alkotók mellett is azonos jelentőségű a passzívnak hitt befogadók szerepe, akik kezdetleges állapotában is életben tartják a zenei csírákat - például a népzenei motívumot, vagy kezdetleges formában lévő dalt. Vagyis e névtelen, "csak" fogékony, "csak" a zene, a dal eleveenségét őrző lelkek nélkül nem létezhet semmiféle fejlődés. Következésképpen helyesebbnek tűnik a zenei fejlődéstörténet természeti jelenséggént való értelmezése, sőt, talán az egyszemélyes zenei evolúció szerepe is fontosabb, mint különböző korszakok össztársadalmi válasza a zenejelenségre. A zenei kommunikációt értő, a zenei élményre fogékony lelkek tehát, az alkotók mellett szinte azonos súllyal játszanak szerepet a zene fejlődéstörténetében - még ha ezt az állítást feltehetően ki is kéri magának jó néhány muzsikos. Emiatt némi magyarázattal talán tartozunk nekik.

A hivatásszerűen tevékenykedő zenész személyes zenei evolúciója a lehető legegyszerűbb. A zenésszé válás hátterében legtöbbször genetikai tények a meghatározók; különösen, ha a felseperedő muzikuspalánta a környezetében is aktívan tevékenykedő zenész-családtagokat érzékel. De a nem egyenes úton öröklött, egyszerűen csak változatos kombinációkban keveredő genetikai állomány is kedvez a zenei tehetségek létrejöttének. Kézenfekvő, hogy az így vagy úgy öröklött képességgel, a környezetből felszívott tapasztalatokkal kezdeni kell valamit. A gyakran kényszerű készítés sajnos akkor is dolgozik, ha nincs mögötte valódi elhivatottság, intelligencia és szellemi készenlét.

Manapság az öntudatra ébredés körül felismert zenei készítés eredményeként sokan szívesen vállalják a szorgos szakmai felkészülést, tanulmányokat, gyakorlást is - mert a zenélés, pláne életmódszerűen, elég jó időtöltés. Különösen az akadémikus szemléleten kívül maradók, vagyis az úgynevezett improvizatív-kreatív lelkek, s persze a közönségigényeket tisztelő, kiszolgáló, szórakoztatásra szegődött zenészek szeretik ezt főfoglalkozásként művelni. Sok közöttük a jó képességű, felkészült (zenei ill. hangszeres) szakember, akik joggal számíthatnak szakmai elismerésekre - de nem másra. Az egyívású muzsikosok szívesen dicsérgetik, bátorítják, erősítetik egymást, ami valójában csupán az alapfeltételek meglétének elismerését jelenti - s nem a művészi tartalmat, azaz a lényegét illeti. Gyakran hallani a muzsikosnak szóló vélemények között, hogy "jól játszik"; no de mit? Miért? És szól-e valamiről az a zene? Vagy ad abszurdum csak a zenélésről, a zenész képességeiről szól az egész produkció; s ha pillanatnyilag szórakoztatónak véljük, már meg is vettük? Korunkban, főleg amióta a különböző rajongói csoportok potenciális vásárlóerőként is mérhetők, a pusztá ügyesség is elegendőnek tűnik a zenészpályához, melyet, ha még a trendi technikai és hatáskelő eszközök használatával is megspékelnek, akár egzisztenciát is teremthet a zenésznek - műfajoktól függetlenül (elsősorban háttér marketingmunka kérdése). Sok fiatalit csábít a hangszerek érzékisége, a könnyen elsajátítható populista fogások hatásos alkalmazása, a zenészlétből adódó exhibicionizmus kielése, a kellemes tevékenységre válaszul kapott ünneplés vagy hírnév. Tehát relatíve sikerorientált viszonyulás jellemzi a zenész-foglalkozást választók többségét, mely eleve kizárja, hogy az egyszemélyes zenész-evolúció a személyiség- vagy szellemi fejlődéssel párhuzamos legyen. S mert sikerorientált kényszerpályák tartják fogva a szellemet, hogy fennmaradhasson az egzisztencia, a látszólagos és minden pillanatban más mutató valóság szolgálatába szegődik a legtöbb muzsikos - rögtönző és "blattoló" egyaránt. Pedig, ha művészet-közel dologként gondolunk a zenére, nyilvánvaló, hogy az igazi művész készsége, tehetsége, valamint értékrendje, szellemisége egységes, erősen összefüggő egész, melynek összetevőit értelmetlen (lenne) külön elemezgetni.

A zene a legszenzitívabb jelenség, ami a világban zajló változásokra elsőként reagál, a természet hangjai, a természetben egyként létező ember, s olyan művészek által, akik értik és közvetítik a hangokban lévő jelentést. Manapság sokkal kevesebben választják és vállalják a médiumszerpet; a zenészek inkább játszanak, mesélnek, szórakoztatnak, s nem közölnek - pláne nem közvetítenek.

A jellemzően szórakoztató szférákon felül már kevésbé általánosíthatóak az iménti felismerések. Bár a nem azonnal tetszetős eredményre törekvők, a nem beskatulyázhatók, a zene szellemi jelentőségét tiszteltben tartó alkotók jóval kevesebben vannak. Gondolat, produkció, műalkotás, s következetesen ez utóbbi egységekben gondolkodó, vagyis az univerzum nyelvét beszélő zenész-művész is létezik jelen korszakunkban - bár félt, hogy alig

vesszük észre őket. Ilyen muzsikosokat nem műfajok, hangszerek, szakmai képességek szerint ismerünk fel, vagy tartunk számon, hanem a személyiségük, a szuggesztivitásuk, a hitük, a hitelességük alapján. És azért így, mert az egyszerű és rejtőzködő igazság megjelenítésére képesek, melyeket mi nem érzékelünk; akkor sem, ha szinte kiveri a szemünket. Tehát a tehetséggel is bőven megáldott, perfekt személyiség komolysága és őszintesége által érzékelhetjük a valóságos szférákon túli lényegét: a kezdet, a folyamat és a vég hátterében rejtőzködő metafizikai igazságokat. Olyan dolgok ezek, melyeket tudni nem lehet - a szó mindennapi értelmében -, legfeljebb sejtteni, érezni, hinni. Vagyis a legjelentősebb művész is csak közelíthet a lényeghez, tudni sohasem fogja. Ezért tapasztalunk részükről valamiféle megmagyarázhatatlan alázatot a (látszólag) véletlen jelenségek, a másik ember, a természet, a fölöttünk álló erők és energiák iránt - szemben a pillanatonként és nyomtalanul eltűnő valóság híveivel.

Ezen a ponton olvad egybe a nyíltszívű befogadó és az igazi muzsikos, az ismeretlen népzene és a zenét, a dalt továbbörökítő kisember, a névtelen művészlélek és a szenvedését is méltósággal viselő alkotó, a művész, sőt, a Géniusz is. Mert az imént soroltak története szinte azonos; legalábbis hosszú időn át egy úton halad. Legfontosabb közös tulajdonságaik: a kíváncsiság, a régiek tisztelete, a létkérdések lényegi összefüggéseinek keresése, az esendőség, az alázat, a dal, a zene, a művészet erejének és igazságának keresése, majd felismerésének képessége. Ezekon kívül persze még sok jellemzőt sorolhatnánk, de azok már inkább egyéni tulajdonságok körébe tartozó személyiségvonások lennének, melyek a fentebb soroltak egyikehez kötődnének.

De talán a legfontosabb bennük, a kimondva, kimondatlanul is erősen vágyott szellemi élmény igénye. Ez utóbbi olyan erős belső készítés, melyet megfogalmazni, vagyis kimondani sem fontos, mert akkor is viszi, hajtja a lelket valami egyértelműen vágyott felé, ha soha nem nevezi nevén azt. A tehetséges ifjú muzsikusnövendék és az egyszerű, befogadó művészlélek majdhogynem ugyanarra a hangra kapja fel a fejét. S ezután persze megszállottan ugyanazt az élményt keresi az olvasmányaiiban, képeiben, filmjeiben, zenéiben és emberi kapcsolataiban is. Az élmények akkor kapják meg igazi jelentőségüket, amikor felfedezi közöttük az összefüggést; amikor válasz születik a leggyötrőbb kérdésre is, amikor az igazságok, szomorú ténszerűségük dacára is felemelő tudássá nemesülnek.

A zenét illetően az egyéni evolúciós történetek viszonylag egyszerűek. A "mindig egy kicsit több" elv alapján építkezik a legtöbb fogékony lélek. Kezdetben a dallam vagy ritmus erejének felismerése varázsol el mindenkit: a rácsodálkozás egy absztrakt jelenség kimeríthetetlen variációs gazdagságára. Később - viszonylag korán - a műfajok differenciálása is a szaporodó élmények sorába kerül. Viszont a népzene egyszerű tisztaságát, a klasszikus zenék felemelő nemességét már csak akkor élhetjük meg élményként, ha idejekorán felismerjük, hogy ezekre érdemes koncentrált figyelmet fordítani. Ha ezen a ponton nem reked meg (nem fixálódik) a zsenge befogadó lélek, könnyen a zenetanulás, a tehetség megítélésének gyakran nehezen eldönthető dilemmájába kerül. Az aktív zenei próbálkozás többnyire hamar választ ad a dilemmára, s általában a kudarccal végződő kísérlet sem haszontalanul cseng le. Akár tanulunk, akár nem, egyre érdekesebb, összetettebb, jelentősebb zenére van igényünk. A zsigeri öröm mellett hamarosan megjelenik az intellektuális élmény is, különösen a polifónia, a polimetria és az összhangzatok felismerése által. A tapasztalatok szaporodásával az ingerküszöb is egyre magasabbra kerül, s hamarosan újabb dilemma elé állítja a művészelket: rögzített vagy kötetlen formák, decens műveltség, kissé konzervatív álláspont, vagy zenei szabadság. A kérdés az esetek többségében egyértelműen dől el, de ezen a ponton már nem mindegy, hogy műkedvelők vagyunk-e, vagy zenészek. Az értékrendünk, a szellemi igényeink még nagyon hasonlóak, de az attitűd, mely szerint közvetlen viszonyunk van-e a zenével, vagy "csak" alapigényünk, esetleg lételemünk, már nem mellékes kérdés. A válasz nem egyszerű, vagyis egy új fejezetben bővebb kifejtést érdemel.

Az emberiség kultúrtörténetén belül a zene fejlődéstörténetével vasikos zeneesztétikai munkák sora foglalkozik; a pentatóniától a tizenkétfokú hangrendszerben íródott művekig. Tehát a "nagy" zenei evolúciót a zenetudomány, a fennmaradt írásos dokumentumok alapján vizsgálta, a korai (kb. 13. századi) egyházi zenétől a 20. századig. Viszont az áttekintett cirka nyolcszáz év zeneelméletében nem kaptak helyet a zeneesztétika lélektani és szociológiai aspektusai, továbbá a meglehetősen szerteágazó improvizatív zenei irányok feldolgozásai sem. Ezek a témák és szempontok ma már megkerülhetetlenül fontosak, ha érteni akarjuk kultúránk jellegzetességeit, tendenciáit, belső összefüggéseit.

Végül lássuk, miért és hogyan válaszol a társadalom a létező zenére; vagyis arra a természeti jelenségre, melynek hangi kifejezési lehetőségeire rátalál egy szerző, vagy inkább rögtönző muzsikos. Nos, leginkább bizalmatlanul, legfeljebb rezignáltnan (jel nélkül) beletörődve - például jelen korunkban -, de gyakran egyfajta feltételes reflexre, néha idiotizmusra is emlékeztető lelkesedéssel (például az ún. rajongók). A teljes közöny, vagy az ellentmondásos, gyakran szélsőséges, irracionális, nyilván érzelmi reakciók közben (látszólag?) a zenét, ezt az absztrakt, non-verbális hangi kommunikációt igénylik is az emberek, ugyanakkor nagyon sokan elzárkóznak előle, ha a szórakoztatáson, a gyönyörködtetésen túl gondolatokat is akar közölni. Nyilván ez utóbbi is egyfajta társadalmi méretű reakció, mely hosszabb idő elteltével akár az ellenkezőjére is fordulhat (legalábbis erre is van példa). Elsősorban persze a relatíve újnak számító zenei-hanghatás váltja ki az előbb sorolt érzelmi reakciókat (az új ruhába öltöztetett régi kisléket is idesorolva). Mivel a végtelenül egyszerű, azonnal működő, hatásvadászatra kifejlesztett trükkökkel populárisra (csak az érzékeknek szólóra) lehet butítani majdnem minden műfajt, a minőséggel szemben óriási teret kapott a zenében is a mennyiségi szemlélet. Az így legyártott zenedaraboknak azonban viszonylag hamar lejár a szavatossága. Azok a muzsikosok pedig, akik ellenállnak a mennyiségi szemléletnek, az olcsó, de gyors hatáskeltésre alkalmas mesterségbeli, illetve technikai eszközök csábításának, sértődötten próbálják érvényesíteni zenei kreálmányaikat egy szűk rétegen belül; ha egyáltalán képesek kiemelni műveiket a saját és teljesen zárt szakmai berkekből.

A társadalom persze nem azonos a közönséggel; ez utóbbi csupán része az egésznek, mely a saját igényei, szokásai, előítéletei szerint élébe megy zenének; vagyis koncertekre jár, és hangfelvételeket gyűjt. A zene a közönségtől függetlenül is társadalmi reakciót vált ki (leginkább az elektronikus média térnyerésének köszönhető kényszerből, de valójában anélkül is), mert nagyon változatos módon, szinte természetes úton is képes megtalálni szinte minden lelket. Reakció alatt pedig semmiképp sem valamiféle vélemény értendő, mert - mint már tisztáztuk - annak, a zenét illetően elhanyagolható a jelentősége. A zenehallgatóként, a muzsikusként, netán művészként megtalált, vagy ránk találó zene a személyiség legmélyén okozott kicsinyke elmozdulásokkal váltja ki a társadalmi reakciót. A zene a közérzetek, az észjárások, az esztétikai érzékek, az érzelmi fogékonyságok, esetleg csak a hangulatok elmozdítása, de leginkább az élményszerűség által válik társadalmi méretűvé - tehát legtöbbször pozitív hatást fejt ki. A hangokat, és azok különböző korszakokban zenévé rendezett formáit ugyanúgy ajándékba kaptuk, mint a látványt. Mindkét dologra van belső, szinte tudattalan, vagy zsigeri válaszuk, mely sokkal fontosabb, mint a hangok vagy látványok korlátlan manipulációjára vonatkozó illúzióink.

## "VIRGIN BEAUTY"

### Matisz László írása TÓTH VIKTORRÓL

Vannak, akik születetten ilyenek; akik ösztönösen (vagy intuitíve) felismerik saját belső motiváló erőiket, önmaguk tiszta lényegét. Később pedig már tudatosan, egy világos értékrend mentén, de valamelyest titokban ragaszkodnak is ahhoz, hogy egész életükben eszerint létezzenek, ezt az irányt tartásák. Nem a jól ismert introvertált lelki alkatra gondolok, hanem azon kevesekre, akik a külvilág, a folytonos alkalmazkodást kívánó valóság felé szinte csak idézőjelben képesek megnyilvánulni, valamiféle testreszabott, ügyes technikát alkalmazva annak érdekében, hogy ne sérüljön eredeti (ártatlan) lényük. A személyiség mélyén ilyenkor rejtett, belső meggyőződés, alázat és hit feltételezhető, melyek az egyensúlyt, a harmóniát, az élet kivételességét tisztelik. Ezek az emberek ritkábban vivódnak, vagy kerülnek gyötörő dilemmák elé, s döntéshelyzetben is gyorsabban megvan számukra a kizárólagosan elfogadható szempont: az egyszerű és tiszta út.

Feltételezésem szerint ilyesmire, vagyis a fent körvonalazott lelkekre - esetleg önmagára (teljes joggal) - gondolhatott Ornette Coleman, amikor a "Virgin Beauty" címet adta egyik nagyon koncepciózus lemezének; s erre vonatkozó "gyanúm" késztetett arra, hogy beszélgetést kezdeményezzek egy magyar (mellesleg szintén) altszaxofonossal, Tóth Viktorral. Csak a lényegről...

- Gyerekkoromban nekem is meséltek - kezdi Viktor -, csodálatos világokról, hercegnőkről, királyfiakról, arról, hogy a jó elnyeri méltó jutalmát, a rossz pedig megbűnhődik. Majd később felvilágosítottak, hogy a valóságban persze mindez nem lehetséges, pedig igen... Mert létezik olyan hely, olyan közeg, ahol ezek a mesék is megtörténhetnek. Gyerekkorban ebbe könnyen bele tudjuk élni magunkat, valami fényes-színes világként érzékelve a keveredő mesét és valóságot. Később a zenében nagyon hasonló perspektívát éreztem meg; vagyis ugyanazt a csillogó közeget, melyben minden valami egyetemes harmóniában rezeg együtt. Azóta is ez a - legelőször gyermekkorban tapasztalt - fény a fő motivációm, és úgy gondolom, ez marad a jövőben is.

- Kérdés, hogy egy messze földön kibontakozott kultúra, zenei műfaj, vagyis a jazz közege mennyire engedi a fény áradását manapság - vetettem közbe. Viktor a hangszerválasztással indokolta műfaji kötődését: a szaxofon esetében megkerülhetetlen a jazz. Majd folytatta:

- Az én kis álomvilágomba úgy úszott be ez a műfaj, hogy ráismertem benne a mindig is vágyott teljesség távlatára; arra, hogy ez a közeg alkalmas valami igazán nemes dolog létrehozására. Más műfajokban nem éreztem ezt ilyen egyértelműen. Viszont a tanulás-gyakorlás, az elmélyülés folyamata közben egyre világosabbá vált, hogy valójában nincsenek műfaji kötöttségek, stílusok, formák, keretek, csak zene van.

- Tapasztalatom szerint ott kezdődik az igazi zenei élmény, ahol megszűnik a műfajokkal kapcsolatos beidegződéses elvárás; mely szerint valamely kategóriába sorolt zenének ilyen-olyan szabályszerűségeket kell prezentálnia (a hozzáillő körítésekkel együtt). Te hogyan juttattál hasonló felismerésekre? - forszíroztam a konkrétabb bizonyítékokat.

- Volt alkalmam néhányszor New Yorkban és New Orleansban időzni. Utóbbi helyen hat hetet tölthettem ösztöndíjasként. Mindkét városban testközelből hallgathattam zseniális jazzprodukciókat. Ezután eljutottam a világnak egy teljesen más szellemiségűnek tartott pontjára, Bulgáriába, a Pirin hegységbe, ahol egy öreg pásztor kemene nevű hangszerén (a gadulka egy korábbi változata) játszott, tanítással felérő módon. Ez a zene, mely teljesen elszigetelt környezetben szólt meg - vagyis az akadémikus szemlélet cáfolataként is felfogható -, alapvetően ugyanazt a mélységet, szellemiséget tükrözte, mint a New Yorki jazzsztárok játéka. De említhetném a három prímással megszólaló Szászcsávási zenekart is, melyhez koncert után véletlenül, egy kocsmában volt szerencsém. Az élmény szinte egyenértékű volt számomra a coltrane-i örökséggel. Akkor még nem tudtam, hogy a népzene ilyen; a táncházakban ez nem derül ki. A legnagyobb csoda az volt ebben, és ezt csak ritkán tapasztaltam eddig, hogy ott, akkor, anélkül, hogy bármit is tettem volna érte, az elképzelhető legjobb történet meg velem, ami emberrel akkor történhetett. Ez egyértelmű meggyőződésem volt.

De másfajta csodák is voltak. Legutóbb Győrben Lee Konitz kérdezte tőlem, nincs-e kedvem sétálni vele egyet a városban. Persze, hogy volt; vagyis másfél órán keresztül maga az élő jazztörténelem részesített olyan beavatásban, amiben nem sokaknak lehetett részük. Ugyanis Lee Konitz minden más helyzetben - amit magam is láthattam Győrben - a távolságtartó, talán kissé hűvös, kimértnek is mondható, vérprofi jazztekintély előírásos szerepét hozta - fűzte hozzá Viktor.

- Ezek után óvatosan teret engedtem a cikk elején jelzett gyanúmnak, és rákérdeztem egy - Tóth Viktor esetében - már-már biztosnak tűnő emberi tulajdonság mibenlétére: az alázatra...

- Köszönöm, hogy szóbahoztad - mondta félszeg kísérletemre reagálva, majd a következőképp folytatta:

A legfőbb inspiráció számomra a természetben járás. A teljesség - univerzális egység - hihetetlen kinyilatkoztatásának lehetünk ott tanúi. A patak sodrának figyelése, az erdő fényeinek játéka olyan tanítást hordoz, mely minden kereső számára segítség az egység, mérték, összhang fogalmak megértéséhez. Azon munkálkodom, hogy zenémben ezt a mértéket kövessem, a zene legapróbb egységeit is ehhez a tökéletes mintához igazítsam. Egyetlen dallam, akár két hang is e rendezőelv szerint fogalmazódjon meg, a levegővételben, de az azt megelőző gondolatban is ez a vágy tükröződjék.

Persze ez egy nagyon-nagyon hosszú út... Nem mondom, hogy valamit is sikerült ebből a vágyból megvalósítanom, de olyan élesen látszik számomra a minket körülvevő világ rendje, hogy nem tehetek mást; vagyis arra törekszem, hogy minden "megmozdulásom" az örök mértékkel rezegjen egységben.

Ha a zenész megérti, hogy itt egyáltalán nem róla van szó...

- ...és nem az ő ünnepléséről, és nem az ő sikeréről, nem a gázsíról - szóltam közbe...

- ...hanem arról - folytatta Viktor -, hogy valaki elültetett bennünk egy kis magot, amit mi kihajthatunk, talán azt is felismerjük, hogy milyen kivételes szerencsében van részünk.

- Gonosz kérdésemre, mely szerint: mit tesz, ha a szembetalálja magát egy nézőtényi emberrel, akik szórakozni akarnak - a következő választ kaptam:

- Meg tudom érteni, ha valaki szórakozni akar (ki vagyok én, hogy megmondjam, mit akarjon). Az alázathoz hozzátartozik a szolgálat is; vagyis ilyenkor félre kell dobni a világrengető koncepciót. Egyébként az igazán jó zenészek bármilyen műfajban, bármilyen szolgálatot ugyanazzal a - csak rájuk mindig is jellemző - energiával képesek teljesíteni.

- Nyugodt szívvel állíthatom, hogy Tóth Viktor szavait hitelesítik koncertjei, lemezei, a Quartet, a Road Six Sax nevű formáció, de talán leginkább a Szandai Mátyással, Jeszenszky Györggyel vagy Mohai Andrással működő Tercett. Utóbbi formáció jelentősége nemzetközi összehasonlításban is megkérdőjelezhetetlen. A Tóth Viktor Tercett legutóbbi, Climbing With Mountains című lemeze Az Év Jazzlemeze díjat kapta 2007-ben a Gramofon kritikusaitól. A felvételen Hamid Drake és Kovács Ferenc a fiatal szaxofonos partnere. Sokáig beszélgettünk még... És végül muszáj volt együtt végighallgatnunk Ornette Coleman ominózus lemezét, a Virgin Beautyt.



**Tompa Andrea** A VALÓSÁG FELTALÁLÁSA  
RIMINI PROTOKOLL

Helgard Haug, Stephan Kaegi, Daniel Wetzel, negyven felé vagy már a körül: ez a svájci-német Rimini Protokoll csoport. Két fiú, egy lány, egyik fotón komolyak, a másikon mintha a súlytalanság állapotában lebegnének, röpködnek és röhögnek. Giessenben tanultak, az egyik legjobb, úgynevezett integrált színháztudományi szakon, ahol mindent ki lehet próbálni, ami színház. Nevük, hangsúlyozzák, nem a Rimini Protocol nevű 2003-as javaslattevéből született, ami az olajárak stabilizálását célozta meg.

Ez a protokoll csupán javaslat, terv, ihletforrás, forgatókönyv, szöveg, de nem dráma. Már tudjuk is, színházilag hányadán állunk.

Az évezred első évtizedében nem volt még egy európai csoport, amelyről ennyit beszéltek volna. A Rimini munkájáról tekintélyes könyv is született már, az elmúlt évtized legjelentősebb európai színháztudományi tankönyve, a Hans-Thies Lehmanné (mely magyarul persze nem olvasható) is elemzi úgynevezett projektjeiket. Aki kortárs színházzal vagy színháztudománnyal foglalkozik, nem kerülheti meg az ő színházi gondolkodásukat. Egy egész elméleti arzenál is bevezethető "projektjeik" megértéséhez: a német dokumentarizmus hagyománya, a posztdramatikus színház kulcsfogalmai, reprezentációelmélet, az új médiaelméletek, az összes 20. századi *critical theory* stb. Főleg német díjakat kaptak; az Új Európai Valóságok díját, amit az EU ad, nem érdemelték ki, pedig ha valamit, hát a valóságot ők aztán tényleg feltalálták.

Lehet bonyolultan, tudományos fegyvertárunkat működtetve (ha van), és nagyon egyszerűen is gondolkodni róluk. Előadásaitak - többről is megpróbáltam - nehéz leírni, minthogy semmi sem szokványos bennünk, mindig újra kell definiálni mit értünk színház és valóság, színész és civil alatt, mi az a valóságszelet, amit most velük együtt és általuk megvizsgálunk-tapasztalunk, és egyáltalán: mi történik egy-egy előadásukon, hogy kell elképzelni. Néze - bár gyakran nincs mit "nézni", csak részt venni lehet - hallatlanul magától értetődőek ezek a produkciók, a szó angolszász értelmében vett *performance*-ok, olyanok, mint maga a mindennapi valóság, némi játékos körítéssel.

Bármilyen kockázatos is az efféle összegző-általánosítás, a '90-es évek európai színjátszása - s ez a folyamat máig tart - főként a színészi játék megújításában hozott fordulatot: a színészi játékot két szélsőség felé mozdította el. Részint a tökéletesség, a színészi virtuozitás csúcsai felé, amely virtuozitást tudatosan, reflektáltan alkalmazta, részint pedig az ellenkező véglet, a tökéletlenség, a "hibás", a sérült, a nem-tudás szintén tudatos megmutatása felé. Tökéletes testek és virtuóz játék (lásd Frank Castorf vagy Jan Fabre tökéletes színészeit és tökéletes testjeit), vagy ellenkezőleg: sérültek, "disabled", mások - gyakran ugyanazon a színpadon, ugyanabban az előadásban, mint a "tökéletesek" (lásd Jan Lauwers, Alain Platel munkáit). A két véglet között éppen a "közép" került válságos helyzetbe, a hagyományos, ábrázoló, realizisztikus játékmód, a "valakit", a karaktert megjelenítő színész.

Amit a Rimini Protokoll a játékmód szintjén hoz, meglepő újdonság, pedig egyáltalán nem is dolgozik színészekkel; ők civileket, pontosabban így nevezik: SZAKÉRTŐKET (*experts*) foglalkoztatnak előadásaikban. Ezek a civil szakértők hitelességet és mindennapiságot hoztak a színpadra. De minek is a szakértői ők? A csoport nem valamely szociológiai szempontból válogatott szereplőket alkalmaz projektjeihez - nem afgán menekültekkel, valamilyen kirekesztett társadalmi osztállyal, kisebbséggel, sztriptíztáncosnókkal, transzvesztitákkal, fogyatékosokkal dolgozott (valamennyi valóságos színházi példa Mnouchkine-től a flamand Victoria csoportig). A Rimini NEM A KÜLÖNÖSSÉGET kereste, a furcsát, aminek elfogadására-integrálására szólított volna fel militáns módon (netán koloniális állatkerti érdekességként mutogatta volna), hanem A MINDENNAPISÁGOT, a NORMALITÁST kutatta. Ami nem egyenlő a NORMÁVAL, szerintük ugyanis ez a norma - mint mérce, mint autoriter-uralkodó-kirekesztő-elnyomó ideológia - érdektelen, mert nem emberi, csupán politikai konstrukció. ("Mindenki norma, tehát senki sem az" a kiindulópontjuk.) Szakértők: átlagemberek, egyszerűen csak EMBEREK. Utánuk kutatva talált rá azokra a civilekre, akik akár mi is lehetnénk, bár nem biztos. Szerintük *szinte bárki* (erre visszatérünk) lehet egy ilyen projekt résztvevője: szívtranszplantált ember, házasságközvetítő, egyiptomi müezzín, egy csődbe ment légitársaság dolgozója, rigai önkormányzati alkalmazottak, indiai call-centeres munkatársak, marxista gazdaságtörténészek, bolgár teherautósofőrök, svájci vasútmodell-gyűjtők, diplomata-gyerekek. A felsorolt példák mind valóságosak.

A *szinte* azonban azt jelenti: mégiscsak színpadképes, a nézői tekintet álló, jó koncentrációs képességű, és főleg VALAMIVEL RENDELKEZŐ emberek ezek.

Személyes kitérő: Marx A tőke, I. kötet című előadásukra még csak készültek, amikor egy budapesti interjúnkban szóba került az új munkájuk. Meséltem nekik, hogy nálunk otthon is van Marx "tőke", ahogy gyerekkorunkban emlegettük, az 1955-ös kiadás, vászonba kötve. És hogy kiskamaszként, amikor apám mesélt kapálás közben a számára szent könyvről, az az ötletem támadt, hogy filmre kellene venni, mert úgy könnyebb volna megérteni a lényegét, amit a munkáról gondol. Akkor még persze nem tudtam, hogy a kongeniális gondolat Szergej Ejszenstejn fejében is megszületett a '20-as években, a NEP-korszak végén, bár a film nem valósult meg. Ahogy a történetet meséltem, annak reményében, hogy kapcsolatunk a Rimini-tagokkal személyesebbé válik és az interjú jobban sikerül, egy pillanatra mintha úgy tűnt



volna, akár magam is szereplője lehetnék az alakuló tervnek. Akkor még azt is tervezték, eljönnek Budapestre egy "magyar" projektet készíteni. Ez még várat magára. Bárcsak akadna vállalkozó (fesztivál, producer, színház), hogy megtörténjék. Kitérő vége.

Akkor minek is a szakértői ők, a civilek? Mert "csupán" mindennapi, átlagos, de mégis egyedi életek ezek. És nem ájultan nézzük-csodáljuk őket, nem a teremtés gazdagsága feletti panteisztikus örömnép benne az ember, semmi Guinness-rekord vagy grandióz sport- vagy művészi teljesítmény, biológiai egyediség, különösség. De nem is média-képes emberek, nem torzak, nem olyan *camp*-osan és brutálisan *kiszeltündék*, hogy már vonzóak lennének. Egy olyan világból jönnek - és ez a Rimini Protokoll világa -, ahol az emberek nem csodálják, de nem is tapossák meg vagy nézik le egymást, ahol "csak" EGYENLŐ emberek vannak. A Rimini ember- és életszemléletével valahogy jobb a világ, normálisabb, emberszabásúbb. Aki tévét néz vagy színes magazinon csorgatja a nyálát, a médiabálványokon vagy a kirakatba tett idiotizmuson, érdektelennek fogja tartani a Rimini-hősöket, ahogy a saját szomszédját vagy gyereket is unalmasnak, szürkének látja.

A SZAKÉRTŐK saját életük szakértői, ha szabad. Olykor EGY VALAMIT ismernek, de azt alkalmasint nagyon jól, mert saját életükben a legteljesebb mértékben benne állnak, azonosulnak vele. *Marx, A tőke, I. kötet* című előadásukban egy vak fiú például hatalmas bakelitgyűjteményt birtokol, ismer minden reklámzenét a '60-as, '70-es évekből; az öreg DDR-es marxista gazdaságfilozófus jobban ismeri A Művet, mint a pápa a bibliát; a *Sofia Cargo* bolgár sofőrjei a Szófia-Berlin útvonal szakértői, tudnak minden utat és kerülőutat a dél-szláv határátkelőkről; a *Deadline*-ban a halál szakértői lépnek fel: orvosok, krematóriumi dolgozók, temetői zenészek; a munkanélkülivé vált egyiptomi műezzinék a *Radio Muezzin*-ben saját, elkötelezett műezzin-életük szakemberei; a *Camerigá*ban Rigában az egykori épületben az önkormányzati dolgozók, az éjszakai portás - nálunk így hívják: előadó -, a nyelvvizsga-bizottság tagja annak a bizonyos épületnek a szakértői, amely a produkció pillanatában üresen áll már évek óta, olyan térként, amelyet az előadás befejeztével elhagytak a színészek.

A világ nagy. Innen, főleg tájainkról, Kelet-Európából ritkán érzékeljük ezt, számunkra csak London vagy Róma van, szinte sosem látni előadást nálunk, ami Európán kívüli térségeket tematizálna (nagyszerű és üdítő kivétel az új operaházi bemutató, az "arab" Xerxész; e dolgok óhatatlanul kapcsolatba összefüggének: a Xerxész rendezője, Kovalik Balázs hívta el először a Rimini produkcióját Budapestre). Berlinből, New Yorkból és Moszkvából valahogy látszik a világ többi része is, más kontinensek, ez az ijesztően nagy, szinte határtalan világ. Berlinből nézve a térképen van India és Egyiptom is, a világ valamennyi pontja lehet fontos és az ottaniak élete tanulságos; nincs itt európai (és értelmiségi) felsőbbrendűség - ez éppen egy némettől lenne teljesen idegen.

Ez az "egy valami", amit a Rimini-szakértők tudnak: TELJES ÉLET, a magától értetődő élet. Egy teherautóban kialakított nézőtérben utazunk a Sofia Cargo című előadáson, a két bolgár teherautósófőrrel, és az ő teljes életükkel: kétórás utunk során, amikor Berlin belvárosából kimegyünk a nagy lerakatokhoz, egy teljes Szófia-Berlin utat szimulálnak nekünk, vetítéssel, manipulált idővel - itt van nekünk a színház sűrített ideje, az esszenciája, hiszen nem valós időben élünk -, közben megismerjük a két figurát, családjuk történetét, munkájukat, mindennapjaikat, megtudjuk, hány szendvicset esznek meg ezen a pár ezer kilométeren, s hogy hol s hogyan alszanak. Amikor egy parkolóban beszédbe elegyednek a török teherautó sofőrökkel, eldönthetetlen, hogy előre megrendezett szcénáról vagy spontán "valóságról" van szó.

Ez az elbizonytalanítás, a valóság/fikció lebegtetése, összemosása a játék része. Az kétségtelen, hogy a *Marx*-előadás valamennyi szereplője hiteles, *AZ, AKI* - ha valamiben, hát ebben sohasem szabad elbizonytalanodnunk, ez a dokumentarizmus lényege -, mégis itt is van egy kis csavar: egyszer csak valaki azt mondja, "én őt játszom, helyette beszélek"; ő a csaló milliomos életrajzírója, egy szerep.

A Rimini azt is állítja: nem csak az emberivel, a normalitással, a mindennapisággal veszítettük el a kapcsolatot - ilyen módon éppen az ő előadásaikban, ahol felszámolták a színészt, érvényes az a mondat, hogy a színház az utolsó hely, ahol az emberek találkoznak egymással -, de hogy a valósággal is elvesztette a kapcsolatot éppen az a művészet, amely hús és vér emberrel, három dimenzióban és valós időben dolgozik. A realizmus kiszorította a realitást, ha szabad (parafrázálni egy, a Rimini Protokollra is nagyhatású német mestert, Frank Castorfot). Visszatalálni a valósághoz úgy lehet, hogy nem a színház próbál mindenféle trükkökkel utánozni-újratemetni valóságokat, hanem megkeresi, megragadja és beemeli magát a valóságot. Eldobva minden "olyan-minthát", helyette "az-amit" mutatva.

Nem a színház vége ez, hanem a kezdete.

Pedig az ellenkezőjét hihetnénk.

Brook szerint a színház képlete: üres tér, benne a színész. A Rimini szerint ez sem kell már hozzá, s messziről nézve olyan ez, mintha kidobták volna a színház maradék építőelemét is. Kidobták, hogy a ház - a színház - ismét lakható legyen. Az üvegfalú teherautón kinézve Berlin városa teatralizálódik, spektakulummá válik, felfedezhetjük a várost, mint színpadot; a valóság efféle manipulációja a Rimini kedves eljárása. A Sofia *Cargo* alatt Berlin valamely autópályája mellett egy körforgalomban fehér ruhás lány áll és tangóharmonikázik, dala "hozzánk", a teherautóba van kihangosítva: a képtelen, tisztán fikciós látvány figyelmeztet, mindez csupán teremtett valóság. Miközben sofőrködő bolgárjaink hús-vér valóságok, "dokumentumok". A mobiltelefonon zajló játék, a *Call Cutta* lényege - azóta sok ehhez hasonló független projekt született már -, hogy az egyszereplős játék színészét és nézőjét, tehát minket, valaki mobilon irányít a városban: a teret ő is színpaddá változtatja, történeteket - valós?, úgy tűnik, bár fikciós is lehet - fűz az egyes helyszínekhez. A Calcuttából telefonáló személyt nem látjuk (az előadás születése pillanatában még nincs videótelefon), kapcsolatunk mégis személyes.

A Rimini: a valóság szakértője. Kutatja a valóságot és valóságos tudást közvetít a nézővel, rányitja a szemünket valamire, ami korábban is ott állt előttünk, de nem vettük észre, nem tettük meg az erőfeszítést, hogy megismerjük. Mindeközben: nix didaxis, nix ideológia és az "ezt kell gondolni" szájbarágása (ami olykor a német színház veszélye), de nem esti hírósszefoglaló. Játék, amit lehet komolyan venni és nem. Ha komolyan nézzük, van benne bőven valóságkritikai elem, mégsem tartalmazza saját értelmezését, ez a befogadó érzékenységre, felelősségre van bízva. Miféle valóságkritika? A kortárs világunké: hogy például lassan, az EU mezőgazdasági szabályozásai nyomán felszámolódnak a svájci családi gazdaságok, vagy hogy egy buta elnöki rendelet nyomán csak bizonyos hangú műezzinék működhetnek tovább, a többi utcára kerül, vagy hogy abszurd és pazarló egy üresen álló önkormányzati épületet évekig őriztetni, s hogy meglehetősen embertelen életet élnek a teherautósófőrök, munkájuk nélkül azonban képtelenek lennének élni és táplálkozni.

A színház is lehet a valóság megismerésének eszköze, állítja. Miután már minden *elfikcionalizálódott* a posztmodernben, a reprezentáció-válság felszámolt már minden létező valóságot, akkor egyszer csak itt van a legmodernebb találmány, ami nem más, mint a hétköznapi ember a maga - akár magunk - valóságával.

## Katkó Tamás DUSA GÁBOR KIÁLLÍTÁSA ELÉ

Mindazok, akik a következő eszmefuttatásban alapgondolatot keresnek, elítéltetnek; mindazok, akik valós személyekre próbálnak következtetni, száműzetnek; mindazok, akik megtörtént események után kutatnak, agyonlövetnek.

Láttad valaha is érkezni?

Ugye, hogy nem?

Nem tudsz olyan korán jönni, hogy ne ülne már ott az első sorban. Lehetőleg a baloldalon, középen. Ott szorongatja a kezében a gépét a hosszú objektívvel. Vedd észre, ő itt és most fényképezni fog. Erről a helyről. Ő innen nem mozdul. Akkor sem, ha táncosok potyognak a színpadról.

El sem kezdődött az aktus, te már szívsz. Azt számolod, hogyan tudsz szöveget fogni, hogy ne zavarod őt. Már büntudatod van, mert tudod, bele fogsz kattogni a fülébe. Ha mégsem, akkor bekerülsz a látóterébe, ezzel vonod el a figyelmét. Még azt sem tudod, mit fogsz látni, de biztos vagy abban, hogy vesztettél. Ma sem tudod lefotózni életed képét. Jobb lenne, ha indulnál haza, neked itt babér nem terem.

Persze, maradsz. Megpróbálsz összehúzni magad, nehogy rád kelljen figyelnie, s közben reménykedsz, hátha... Hátha éppen előtted mutat majd a táncos valami kunsztot, ami csak neked szól, csak akkor és csak ott, hogy végre, egyszer boldog légy.

Elsötétül a nézőtér, belenézel a keresőbe, hogy ettől a pillanattól kezdve egész este csak keretezett világot láss, aztán leengeded a gépedet, mert a hideg zűzesség elkezd csordogálni hátadon. Eszedbe jut a telefonod, amit nem kapsz ki, előkötrod hát táskád aljáról, nyomkodod a gombokat, s közben konstátalod: a kunszt megtörténik, csak neked, csak akkor, és csak ott...

Lopva felé sandítasz, látod, hogy ajkát biggyesztve téged néz, aztán bólint. Tudod jól, megint leamatörözött, elkönyveled az újabb veszteséget, de nem mutatod, s mintha mi sem történt volna, a csata forgatagába veted magad. Tíz másodperc leforgása alatt leterítesz vagy száz képet, a hozzájuk rendelt táncosokkal együtt, lelked mélyén persze tisztában vagy azzal, hogy mind használhatatlan, de teljesítetted a mennyiséget.

Ismét rápillantasz, csak úgy, a szemed sarkából, s megdöbbensz: ő még mindig nem dolgozik. Lehet, hogy nem is akar? Felbátorodsz, hiszen nyílhát neked is tér.

Véletlenül elcsúsz egy jó mozdulatot, majd még egyet. Már egyet-kettőt odébb is lépsz. Hopp, elkaptad az újabb képet (ma még anyagod is születhet), na, erről lemaradtál, de ott formálódik a következő (hú, de elhagytad a helyedet!), és azt, azt még, de ehhez át kell kerülnöd a másik oldalra, seba, majd röptében. Nekifutsz, dobantasz, elrugaskodsz, úszol a levegőben, hogy megfogd azt a minutumot, és akkor... És akkor, mintegy öt centivel a hátad mögött, megszólal az a jellegzetes, mással össze nem téveszthető hang: fényképezőgéped kattanása. Ezt a pillanatot szívesen elcserélnéd egy életfogytiglani Gulágra, de legalábbis két év Recskre.

Félszegen bocsánatot kérsz, hogy tönkretetted élete felvételét, de ő rád se hederít, inkább teátrális mozdulatokkal összecsomagol. Visszasunnyogsz helyedre, csak az est végét várod, meg azt, hogy a kocsmában a szto grammokkal le tudd mosni magadról a szégyent.

Reggel csatakosan ébredsz, azt álmodtad, ő játszott a színpadon a nagyhalált, s ezt neked kellett fényképezned.

Később végleg lefagysz, mert az összes lap az ő fotóit hozza (pedig nem is fényképezett), persze azt mind te szeretted volna elkészíteni, így az mind a te képed, de az ő interpretációjában.

Aztán falra aggatja őket, rezzenéstelen arccal melléd áll; persze, belül vigyorog, tudván, hogy bár fogcsikorgatva, de gratulálni fogsz műveihez, miközben megzabál a sárga irigység, mert te olyat, ha megfeszülsz, sem tudsz.

Gábor, gratulálok!

*Elhangzott a Bethlen Galériában, Budapesten, 2009. február 6-án*





## Százados László TÉRTUDATTÁGÍTÁS BARANYAI LEVENTE FESTÉSZETÉRŐL

"Látod a pálmák csúcsát és látod a karavánt, ami amott a dűnék közt közeleg?"

(W.G.Se bald: Austerlitz.)

### 47N30 & 19E05: BUDAPEST\*

2009. májusa, késő délután, hat óra körül. Irány a Bartók Béla úti műterem: lífttel a negyedikig, "kiszállsz és majd még eggyel feljebb, a rács mögött". Bent, a három - ajtókkal megtört -, ecset- és festéknymokkal teleszórt fehér falfelületen egy-egy festmény fogad. Az akár in hűvelgyuladásig is nyüzött képfel színek különböző állapotban vannak. Jobbra egy külváros-struktúra - sárgás-fehéren felfénylő házszilvettekkel és besötétedő alapú utcahalózattal -, amely még nem rejtette el teljesen a képépítés, a szín- és festéksűrítés vázrendszerét; szemben sziklás-homokos tájból kiemelkedő, szinte mesterségesnek tűnő körkörös kráterrendszer, a közepén harsogóan zöld oázissal, balra pedig kopár ipari táj barnás-szürke külszíni fejtése rézgálicos árnyalatú, kerek ülepítő(?) "medencékkel" - a két utóbbi kép már jóval előrehaladottabb stádiumban van. A hátunk mögül, a fejünk feletti ablakokból széles fénypáasmák áradnak be: a lemenő nap megmozgatja a reliefszerűen felrakott festékfelületeket. Az ablakok alatt, a fal mellett, könyvespolc - itt-ott kirakott, feltűzött fotók -, dobfelszerelés, és gitár. A Periféria-kép előtt, egy festéktömbökkel összecementezett alacsony állvány és kis asztal áll mint egyfajta terepasztal-paletta: beleépítve mindenféle méretű ecset, festőkés meg spakni, továbbá tubusok, festékesdobozok és valami furcsa szürke, sűrű iszapszerű anyaggá összeállt képalapozó massa egy nagy tálban. A nagy tál szürke malter-tavát a száradás különböző állapotában leledző festékkupacok, pigment-domborulatok hátsága öleli körül. Minden együtt van.

### MINDIG OLAJ, VÁSZON

Baranyai Levente magától értetődő módon, minden pillanatnyi megingás nélkül festő. Az önbeteljesítésnek ez az útja még '90-es évek második felében, a festészet apályának idején - a posztkonceptualizmus színeváltozásai, az installációs hullám tetőzése -, illetve a különféle technikai eszközök egymást egyre gyorsuló ütemben követő és (leváltó) generációi közepette sem kérdőjeleződött meg. Sőt épp az utóbbiak folyamatosan bővülő kínálata szolgál biztosítékul a térkezelés szabadsága iránti vágyának festészeti kiteljesítéséhez. A "talált", eltérő minőségű és eredetű, sokféleképpen manipulált képeket Baranyai a személyes kéznyom, a befektetett munka és idő révén tovább alakítja.

FELÜLNÉZETI FÖLDFELSZÍN FESTÉSZET

Egy Baranyai-kép védjegyei jól beazonosíthatóak: speciális nézőpont & téma & egyedi hangú kép- és tájépítészet. A madárperspektíva "térigényeiből" következően nagyméretű sorozatok korfüggők: egy meghatározott technikai fejlettségi szinthez, a fényképezőgép és a földtől való elszakadás képességének kombinációihoz kötöttek. Az egyre feljebb és feljebb törekvő kamera kitérítette a tér (légifelvételek, panorámaképek, műholdfelvételek) és az ezt egyre újabb és teljesebb módon rögzíteni, tárolni és megjeleníteni képes technikák (újságok, albumok, számítógépes adatbázisok, on-line térképszoftverek) alkotják az információs háttérországot.

A "felülemelkedés" a környező valóságon kiszakít a hétköznapi térből és időből: a nagy formákat lekicsinyíti, áttekinthetővé teszi, miközben az emberi lépték "földhözragadt" szempontjait kiiktatja. Annak, ami így láthatóvá válik, nem a pillanatszerűsége, mint sokkal inkább - az időtlen, de legalábbis "hosszútávú" - folyamatok alakította összképe a lényeg: a természeti erők munkája, az élővilág "nagyformátumú" mozgásai, illetve a mindezekkel egyenértékű civilizációs beavatkozások, tájtalakítások, életerő-koncentrációk. A világra új pozícióból rácsodálkozó és azt birtokba vevő látás élményét a panoramikus-tekintet határtalanságát és tágasságát az átfestés látványt egységesítő hatása csak fokozza. Baranyai színes és szélesvásznú képein összemérhetővé válnak az emberi és a természeti mintázat-alakítás törvényszerűségei.

### HOSSZÚSÁGI ÉS SZÉLESSÉGI FOKOK, MAGASSÁG - TÉMA

A légifelderítés, a repülőre, illetve műholdra telepített festőszem koordinátái folyamatosan változnak, ami összefüggésben azzal, hogy Baranyai éppen milyen szubjektív, tematikai vagy festészeti "szűrőt" alkalmaz, meghatározza a közvetített térélmény jellegét. A *Földgömb*-sorozat (1994), majd kaliforniai hőtérképeket feldolgozó *Műholdképek* (1995) után lejjebb ereszkedik, 1995-1996 fordulójától kezdve madártávlatban köröz *Műemlékek* (pl. *karbalai mecset* alapszínekre szétbontott tónusú "felvételei") és rom-tájak fölött, miközben a műemléki közegbe szorított, ezredfordulós nagyvárosi *Forgalom* (pl. Jeruzsálem, Mekka, Damaszkusz) jeleneteit is rögzíti, s beindítja az igazából 1998-tól kiteljesedő *Biogeometria*-soroztat. Azután ismét egy - az újabb témából szükségszerűen adódó - közelítés: az *Élővilág*-sorozat (2000-2003) rajzai, vonulásai (*Éjjeli földjárat*, 2001), állat-telepei, csordái, birkanyájai (*Woolmark*, 2002) és *Szarvasbolyai* (2003), hal- és madárcsapatai (*Rózsaszín flamingók*, 2002). Néha csaknem barlangrajz-szerű részletekre, ember- és állatfigurákra "zoommol" rá. Ez a szinte már emberi



szintig süllyedés nem éppen mindig hízelgő - ld. *Delfinmészárlás* (2000) -, akkor már jönnek inkább egy sivatagi karaván (*Camel*, 2000) a homokba, a tevék közé beolvadó alakjai, vagy a pénzmatulkok egymással harcoló duettjének fázisképei Brit-Columbiából (*Párbaj*, 2000). Hamarosan ismét feljebb küldi a kamerát: 2003-tól egymást követik a harmadikvilágbeli *Perifériák* városszél-zónái, majd végig pásztáz egy a mongolok által a sivatagba fullasztott romvárost (*Turpáni mélyedés*, 2005), hogy azután egy ismerős városamőba "műholdfelvétel-alapú" nyúlványait, "testét" (*Budapest-sorozat*, 2006) szeletelje képekre.

### VILÁGUTAZÁS ÉS BIOGEOGRÁFIA / ELSŐ ÉS MÁSODIK OLVASAT

Tekinthetnének akár mindezt egzotikus és érintetlen tájak, valahavolt kulturális gyökerek felkutatására indított, valamiféle new age-s lendülettel megszervezett expedíciónak is, de a sokszor ironikus, vagy dezinformáló, de mindenképp más irányú asszociációkat, emlékeket mozgósító címek, valamint az inkább ismerősnek tűnő, mint pontosan behatárolható helyek gyanúval töltenek el. Érezzük, hogy a realitáshoz ugyan több ponton kapcsolódó de mégiscsak képzelti terekről, festői tértranszformációkról van szó, miközben az ember és természet viszonylat változekony alapmintázatainak szövevényes rendszere - akár topográfiai párhuzamok formájában is -, de mindig ott munkál a háttérben. Így például a történelmi katasztrófák, klíma-változások vagy éppen a politikai akarat táj- és településszerkezet átalakító hatásai: bevándorlási és elnéptelenedési periódusok, kultúrák virágzása és pusztulása. Innen olvasva a környezetformálás szintjeinek egyfajta civilizációtörténeti atlaszával szembesülünk. Egymást értelmezi ásatási terület és lepusztított ipari-táj, illetve a már-már tereptárggyá átlényegülő mesterséges mintázat vagy struktúra (ld. a *Biogeometria-sorozat Repülő számtanfűzetének* szántóföld-négyzetrácsát /1999/, vagy *Hévtégi manadaláinak* tájbanyomott logóit /2004/ éppúgy, mint a városperemeken megtörő migrációs hullámok sátor-táborainak fokozatos betagozódását a *Perifériákon*). És közben mindez folyamatosan párhuzamba állítódik a bolygó szikesebb, kietlenebb terepváltozataival, illetve, hogy még inkább éles legyen a kontraszt, az "érintetlen" és vágyva-vágyott - és épp ezért kiretusált látványvilágú - nemzeti parkok és őserdők élővilágával, oxigéndús vegetációjával.

### "SZUBJEKTÍV KARTOGRÁFIA": A FESTÉSZETILEG ÚJRAHASZNOSÍTOTT TÁJ

Baranyai (tér)képnézési "szokásait" bizonyos szempontból "utólerték" az utóbbi félévtized fejlesztései: így például a háromdimenziós, interaktív kartográfiai szolgáltatások. Amennyiben tényleg beszélhetünk a "szubjektív kartográfusok egyidejű uralmáról", akik például a Google Earth alaptérképét felhasználva személyre szabott helyek, különböző idejű és szempontú, egymást fedő és kiegészítő valóságszeletek hierarchiamentes rendszerét hozták létre, akkor nyugodtan tekinthetjük Baranyait e klub külsős tagjának. Meghatározó értelmezési-mezője a festészet, ezt az információs és technikai "hálót" vetíti ki, ennek segítségével halászik a világméretű adatgyűjtés áramlataiban és rendszereiben. Az embertől elidegenített és függetlenedett technikai képek által követhetetlenül megsokszorozott és módosított világ újrafestése kísérlet annak "visszavételére" és újra személyessé tételére. Nem mechanikus reprodukció, s bár felfejthetővé tesz hatalmi, gazdasági, építészeti, kultúrtörténeti és egyéb vonatkozásokat, tapasztalatokat is, ez mégiscsak a "második olvasat". Legelsősorban sztyeppék, pusztaságok, sivatagok, hegyvidékek, szigetcsoportok, folyó- és tengerpartok, dűnék és zátonyok, virág- és szántóföldek, városok... személyes használatra, magán kalandozásokra, szem- és emlékezet karbantartásra. A tárgyi objektivitás már rég nem cél, ez a festészet már a jelenkori virtuális világokon edződött, új képbefogadási rutinkhoz szokott, "kiterjesztett és átalakított" látást vesz alapul. Egy régi történet: festészet & térképészet - tágabban művészet & tudomány - kapcsolata töltődik újra a világ megismerésének és leírásának, a tudás tárolásának és közvetítésének aktuális modelljei szerint. Ma már szinte a földfelszín minden pontját - talán a tengerek, óceánok mélyét kivéve - felmértek, úgyhogy ideje más, szabadabb tájakra portyákat indítani.

### TÁNC A KÉPEK ELŐTT - RECEHÁRTYA RELAXÁCIÓ, MAKETT FELÜLET, TEREPSZŐNYEG

Egy Baranyai-kép folyamatos mozgásban tart: a koreográfia részleteit az érzék(szerv)i területek kombinációja alakítja. A látványt távolról nagyjából belőjük, majd közeledve a festményhez valamilyen emlékképhez viszonyítva tovább pontosítjuk. Amikor azonban már a részletekre kíváncsian tovább lopnánk a távolságot, a képi-realitás más szintjei tolakodnak előtérbe: a térkép-valóság ecsetnyomokra, festékfoltokra, gesztusokra bomlik, s ugyanakkor absztrakt képpé áll össze. Ráadásul egy olyan festékrelieffé, amely a maga hegy-vízrajzával, szín és pigment összecsomósodásaival, bemélyedéseivel, festékkanyonjaival egy tapintásra, szem-túrára ingerlő terepasztalként is működik. Kutatunk a rétegvariációkért felelős festőszerszámok és talán a gyurmázó kézmozdulatok nyomai után, megpróbáljuk elkülöníteni a fáradtabb és frissebb, lazúrozva foncsorozott festékfelületeket, a fény-árnyék hatások összetevőit. Érezzük a többszörösen kevert természetes, (föld)színek anyagszerűségét: ez is egy eszköz a végcélhoz, „a recehártya számára megnyugtató képek” létrehozásához. Persze az elemző agy előbb vagy utóbb, de hátraléptet, hogy ismét képpé álljon össze az egész, és vezényli a kép előtti, és a képen belül nézőpontváltások ritmusát. Zárja és nyitja az érzéki tapasztalatok és a belső tájak, emlékképek közötti asszociációs pályákat. A megtalált ritmusra ráerősíthet az arab építészet mozaikos struktúrája, a házformák és a színek szőnyegszerű eloszlása, vagy a dzsungelképek egy gobelin meseszerű, foltokból szerveződő világot idéző, végteleníthető mintázata. Baranyaival együtt követjük a kép-építés és festés dinamikáját, az egyedi térgeometria kialakulását, melynek különböző minőségű részek illeszkedéséből való létrejöttét az idő és az emberi tevékenység alakítja a föld- és a képfelszínen egyaránt. Ennyi pedig pont elég.



Gyöngyház táj 2, 2008, 116x175cm

\* északi szélesség 47 fok 30 perc (47N30) és keleti hosszúság 19 fok 5 perc (19E05): Budapest földrajzi koordinátái

Felhasznált irodalom:

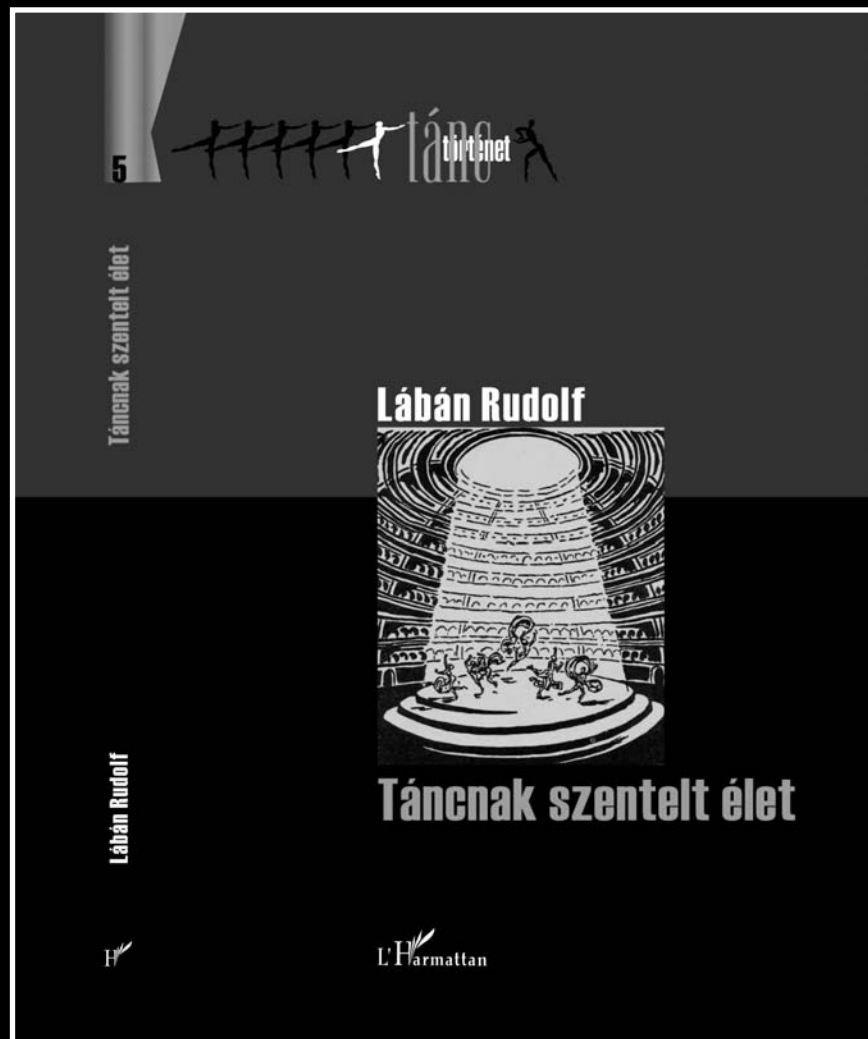
Molnár Edit: Felülről nézve, lentről festve. In: Baranyai Levente, Dovin, Budapest, 2000

Kurdy Fehér János: Kontinentális áramlatok. Baranyai Levente festészetéről. Dovin, Budapest, 2006

Sonnevend Júlia: Google Earth mint hiperpanoráma. A geográfia esztétizálása. Élet és Irodalom, 2007. szeptember 7.

Katona Éva: "Térkép e táj." Google Earth: térképészeti fordulópont és a társadalmi látásmód változásai. Média kutató (IX. évf. 2 szám) 2008/2.

Földényi F. László: Látni a láthatatlant. A fényképészet és a láthatatlan, Balkon, 2009/5.



A pozsonyi születésű Lábán Rudolf a 20. század európai táncművészetének egyik legnagyobb alakja volt. Sokfelé ágazó tevékenysége hatalmas területet ölelt fel, mintegy 120 koreográfiát készített, 15 könyvet és több mint 70 tanulmányt adott közre. Színpadi művei ugyan elenyésztek az idővel, esztétikai és oktatási elképzeléseit, a mozgást analizáló elméletét azonban szerte a világon kiindulási pontnak tekintik azóta is, legyen szó akár táncterápiáról, koreológiáról, tánclejtezésről vagy mozdulatelemzésről.

Lábán a Visszaemlékezésekben életének leglényegesebb eseményeiről, világszemléletének és művészetének gyökereiről vall. Írása ugyan nem szokványos önéletrajz, mégis kirajzolódnak belőle Lábán meghatározó gyermekkori élményei, művészpályájának fordulópontjai, személyességének rendkívüli ereje, művészi eltökéltsége, teljesen új, szinte vallásos hiten alapuló táncszemlélete és filozófiája.



## Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2009 N°12

Leszták Tibor (1955 - 2008)

**Kiadó:** MU Színház Egyesület

**Felelős kiadó:** Bálint Gábor

**Szerzők:** Árvai György, Halász Tamás, Katkó Tamás, Matisz László, Nánay István, Roboz Ágnes, Százados László, Tompa Andrea

**Főszerkesztő:** Halász Tamás

**Szerkesztők:** Gálos Orsolya, Varga Andrea

**Fotók:** Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Koncz Zsuzsa (Leszták Tibor portréja), Dusa Gábor (előadás fotók), Schiller Kata (Stúdió "K" előadás fotók)

**Arculat:** Babarczi Dalma, Hapák Péter

**Nyomdai előkészítés:** Babarczi Dalma

**Nyomda:** Katana Print

Időszakos kiadvány

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

Megjelenik: 1000 példányban

A címlapon Bakó Tamás látható

### A Parallel megjelenését támogatta:

NKA Táncművészeti Kollégiuma

Köszönjük a rendelkezésünkre bocsátott verseket Leszták Tibor családjának.

Köszönet Baranyai Leventének a 37. oldalon közzétett munkájáért.

Külön köszönet a segítségért Kenesei Edinának, Laborczy Editnek, valamint az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek.

A Parallel előző számai olvashatók a [www.mu.hu](http://www.mu.hu) weboldalon

### MU Színház

1117 Budapest, Körösy József utca 17.

Telefon: 466 4627, 209 4014, e-mail: [szinhaz@mu.hu](mailto:szinhaz@mu.hu), [www.mu.hu](http://www.mu.hu)

19115159

