





Halász Tamás L1
KORTÁRS TÁNCFESZTIVÁL ÉS A HÉTKÖZNAPOK
beszélgetés Ladjánszki Mártával

Az L1 Független Táncművészek Társulása az elmúlt időben erősen átalakult, tagjai közül többen távoztak, a csoportosulás azonban folyamatosan új utakat keres, s a bevált régiókat tovább járja. Idén is megrendezi - immár nyolcadik alkalommal - fesztiválját, felszerelt tereiben pedig lázas alkotás zajlik, részint az új, rezidens-rendszerben, részint az L1-tagok folyamatos munkájában. Kik tartoznak most soraitokba?

• Berger Gyula a Zéró Balettel, Szabó Réka és Tünet Együttese valamint én. Az együttműködésünk jellege sokat változott az idők során: másfél-két év zajlott az új formák, új struktúra keresésével, a pontot pedig még mindig nem tettük ki. Úgy érzem viszont, hogy az idei fesztiválunkkal tisztán fel sikerül mutatnunk, milyen irány az, amely igazán érdekelt minket. Ezzel a rendezvénnyel kapcsolatban még hármunk közt sem volt teljes a nézetazonosság. Én nagyon sokat utazom, bennem nincs kétely a dolog fontosságát illetően: rengeteg, úgymond "egyszerű" társulatot ismertem meg, amelyek értékes munkáit fontos elhozni Magyarországra.

Ez az idei fesztivál a ti magatok, mint alkotók-előadók szempontjából is rendhagyó.

• Igen, mert most alkotóként nem jelenünk meg. A mi közösségünket mostanra három, önálló társulat közös alkotómunkája határozza meg, melyhez a rezidens-programunk csatlakozik. A korábbi távozásokat követően úgy döntöttünk, hogy nem új, fix tagokat keresünk, hanem inkább periodikusan "társulunk", függően attól, hogy a rezidensként kiválasztott alkotóknak-társulatoknak mennyi időre van szüksége egy-egy produkció létrehozásához. A rezidensek ennek alapján töltenek el nálunk bizonyos időt, akár külföldi, akár belföldi a meghívott. Ez milyen előnyökkel jár a számukra?

• Az alkotófolyamat idején szabad bejárásuk van az L1-be, munkájukat, a pályázataikat tanácsadással segítjük, részt veszünk azok lebonyolításában. Gál Eszter, a 2 in 1 (Michaela Pein és Hargitai Ákos), majd, két évvel később Mészoly Andrea távozásával alapítóink léptek ki: nem merült fel, hogy őket azonos lehetőséget élvező, új tagokkal helyettesítsük. A hétből hárman maradván, ennél a rendszerrel kötöttünk ki. Az L1 eredetileg azért jött létre, hogy próbahelyet biztosítson a tagalkotóknak, -együtteseknek. Az állandó tagokon, a rezidenseken kívül a független tánc és színház köreiből is számosan dolgoznak nálunk, a rendszer, a szolgáltatások szintjén változatlan maradt.

Kik most a rezidenseitek?

• Góbi Rita, akivel előzetesen fél évre állapodtunk meg, de ezt meghosszabbítottuk, illetve Lakat Andrea. De pályázni bárkinek folyamatosan lehet, akit érdekel velünk egy levegőt szívni.

Elmondható, hogy az L1 sorsára rányomta a bélyegét az elmúlt évtizedben nagyot változó művész-kép, a fogalom, a közeg drámai átalakulása?

• Biztosan, amint a mi saját szakmai- és magánéletünk is sokat változott. Az alapítás óta eltelt időben nagyon sok dolog változott meg körülöttünk, az idő halad, az ember sok mindent gyökeresen máshogy lát, súlyoz, megváltozik az értékrendje, a viszonyok körülötte. Szabó Réka mára már akkora apparátussal dolgozik, amely egy önálló, saját próbahelyet igényelne. De számára is jobb, hogy nincs egyedül, hanem ezen a megszokott helyen, a megszokott emberekkel tud együtt dolgozni, alkotni: az ő munkájának hátszágát, bázisát továbbra is az L1 jelenti.

A fesztiválhoz ugyanúgy ragaszkodsz-ragaszkodtok, mint a helyszínhez.

• Ennek a nyolc évnek nagy a jelentősége, ez már komoly múlt, amire lehet támaszkodni. A kezdetekkor csak a tagjaink mutatkoztak meg ilyenkor, mindenki két produkciót hozhatott. Aztán tavaly már fele-fele arányban volt jelen itt L1-tag és (magyar, illetve külföldi) meghívott. Mindig nehéz volt szervezni és fellépni. Ezért is érett bennem a kérdés: miért ne változhatna mások seregszemléjévé a fesztivál? Olyanoké, akiket ismerünk, láttunk, s fontosnak tartunk megmutatni? A válogatás is "mi vagyunk", hiszen a mi értékrendünket, ízlésünket tükrözi. Magyarországon most nincs is olyan, kifejezetten kortárstáncot felvonultató, rendszeresen megtartott fesztivál, ahol a külföldi kiségyüttesek munkáival lehetne találkozni...

• Az idei programunkban öt hazai (három bemutatóval), és hat külföldi produkció látható.

Hogyan találtok rájuk?

• A legkülönbözőbb módokon. Van, akivel személyes ismeretségben vagyunk: a dán Anne Eiseense-t Berger Gyuszi még hollandiai évei során ismerte meg. A német Bettina Helmrichel ugyancsak ő van régóta szakmai kapcsolatban. Az Egyesült Államokból érkező Tamara Ober



és a szerb Dalija Acin az én ismeretségem. A személyes kapcsolat nyomán alaposan ismerem a munkásságukat. Reálisan kell látni a lehetőségeinket: nagyobb együtttest, bármennyire is szeretnénk, nem hívhatunk meg: ilyesmire nincs pénzünk. A cseh Thomas Steyaert társulata például a saját kontójára, cseh forrást igénybe véve jön el, mi a fesztivál keretében tudtunk vállalásokat tenni a promóció és egyebek tekintetében feléjük. Együttműködünk a prágai Alfred ve Dvořě befogadósínházban működő, az LI-hez hasonlítható Nová Sít' szervezettel, akik évente rendeznek cseh táncplatformot: a Thomas Steyaert készítette koreográfiát nekik, a szakmai kapcsolatunknak köszönhetjük.

A magyarok?

•Góbi Rita és Lakat Andrea természetesen, mint rezidensek kapták a felkérést. Kálmán Ferencet előadóként nagyon szeretem, végtelenül kíváncsi vagyok a produkciójára. Ő úgy fogalmaz: ez, a Szempár című kettős lesz az első, önálló alkotói megjelenése.

Aki ellátogat a fesztiválra, az valamilyen módon akkor is találkozhat veletek, az értékítéletekkel, az ízlésvilágotokkal, ha ti magatok már nem is léptek fel?

•Hosszú ideje megállapodtunk egymás közt: külföldön járva-elve nyitva tartjuk a szemünket, s ami izgalmasat és megfizethetőt látunk, azt talonba tesszük, hogy a jövő valamelyik fesztiváljára megpróbáljuk elhozni. Ez egy nagyon összetett munka, hiszen legkevesebb fél évre előre kell gondolkodnunk szervezés és pályázatok tekintetében is. Most Prágában három olyan darabot is láttunk, amit imádtunk volna már idén elhívni, de erre már nem volt fedezetünk. Majd jövőre! A néző mindenesetre olyasmit fog kapni, amiben egyikünk legalább, maradéktalanul "benne van".

A magyarok esetében maga, a hazai megmutatkozás lehetősége is fontos.

•Ez egy nagyon nehéz ügy. Akármennyire is mondjuk, hogy egyre több a játszóhely, az emberek jelentős része nem jut színpadhoz. Ezzel még én is sokat szenvedek. Nagyon nehéz olyan helyet találni, ahol az előadásba befektetett energia normális arányban van a bejövő nézők számával, a későbbi

visszajelzések súlyával. Ennek ellenére feltűnt, sokan milyen lusták tudnak lenni. Olykor néhány sornyi koncepció, leírás, vagy fénykép elmaradásával csúszik le valaki egy fontos fellépési lehetőségről. Sajnos ez a magyarokra sokkal jellemzőbb a tapasztalataim szerint. Én pedig újra és újra megdöbbenek. Mert nem kell menedzsernek lennie annak, aki alkot: elég, ha tudatos és legalább minimális szinten fegyelmezett.

Idén nem léptek fel a fesztiválon: tervezték, hogy ez a későbbiekben is így marad?

•Ennek elsősorban már fizikai okai vannak. Az LI-en belül meghatározott munkamegosztásban dolgozunk: a fesztivál "hozzám tartozik", az egyesület elnöke, Berger Gyuszi a nemzetközi együttműködésekert tartja kézben. Néhány, speciális tudást igénylő részfeladatot leszámítva mindent mi csinálunk, ezen kívül pedig egész évben dolgozunk a saját munkáinkon. Döntenünk kellett, s idén erre jutottunk. Ami engem illet, ez a helyzet nekem nem új. Hiába hiszem például, hogy a munkáimra van közönségigény, a hazai fesztiválokra valahogy sosem én jutottam el.

Évtizednél hosszabb pályád során rengeteg tapasztalatot gyűjthetnél itthon és külföldön, s ennek gyakorta hangot is adsz. Néha plasztikusan érzékelteted, hogy nem érzed magad a helyeden a szakmai közeg egészén belül. Szerinted mi nem megy jól itthon, a külföldön látottak tükrében?

•Szinte minden ország kapcsán, ahol megfordultam, elmondhatom: azokat a nemzeti közösségeket egységbe tudja kovácsolni egy nagy, közös ügy. Legyen az fesztivál, platform, bármilyen összefoglaló esemény, kezdeményezés: képesek félretenni egyéni érdekeket, a hétköznapi megosztottságát. De ez azzal kezdődik, hogy az alkotók, előadók rendszeresen eljárnak megnézni egymást, ahogy itthon viszont alig. Nálunk rengetegen hivatkoznak időhiányra, fáradtságra, a programbőségre, amikor ez a probléma felmerül. Nem tudom komolyan venni mindezt, hiszen ha máshol működik, s a mások iránt tanúsított figyelem nem megy a saját munka rovására, akkor ez itthon sem hihető. Ennek a feltételezésnek igyekszem élő cáfolata lenni: rengeteg előadást nézek, egyszerűen, mert érdekel. És ugyanennek a jegyében, nyolc éve viszem, visszük ezt a fesztivált. Mert hiszem, hogy ebből ki lehet törni.



Tóth Ágnes Veronika A TÁNCOSBÓL SZERETEK KIINDULNI
beszélgetés JUHÁSZ KATÁVAL

Amikor az első kisbabád született, bámulatos volt, hogy két hét múlva már felléptél a Café de la Danse-ban. Most, hogy a második babád is megszületett májusban, mennyi idő múlva tértél vissza a színpadra?

• Én úgy vagyok ezzel, hogy nem is mentem el. Május végén szültem, és rá három hétre, egy lengyel fesztiválon már improztam egy órát, előtte pedig már nagyon óvatosan tréningeztem egy keveset. Ezen a fesztiválon, Szczecinben az volt a különleges, hogy az ottani Nemzeti Múzeumban párhuzamosan többen léptünk fel különböző terekben: megkongattak egy harangot, és a harangszóra az egész múzeumban különböző performanszok kezdődtek. Én a főlépcsőn léptem fel, és bár a kisbabám egészen a kezdésig nagyon együttműködő és nyugodt volt, az kicsit sok volt neki, hogy a mellettem lévő előadó a harangszóra teljes tüdőből elkezdett üvölni, így a férjem végül egész idő alatt a város macskaköves utcáit járta vele a babakocsit tolvá.

Úgy tudom, a Café de la Danse-ot is utaztattatok nyáron.

• Igen, Varsóba vittük az *Egy Nő* című duettemmel együtt, s úgy tűnik, ennek nyomán alakul is egy nemzetközi együttműködés, amelynek keretében a lengyelek el akarják készíteni a *Café* színházi változatát. Az alapszöveget Nemes Zsófi, Sebestyén Tímea és Zambrzycki Ádám volt velünk, Gergely Attila sajnos nem, pedig ő az egyik legrégebbi táncostársam. A kinti próbák során pedig - mintegy a koprodukció első lépéseként - a darabba "beleendeztem" még három nagyszerű lengyel táncost illetve színészt.

Most is utazás előtt állsz: hova mentek?

• Augusztus végén Gdanskba megyünk a Gdanski Táncfesztiválra a *Gaspard de la nuit* c. előadásommal. Ennek a darabnak a készítésekor, 2005-ben az alkotótársam Gergye Krisztián volt, a tavaly szeptemberi felújításnál azonban már Grecsó Zolival ketten táncoltuk: megváltoztattam a zenét, a színpadképet egy újabb vizuális elemmel, videóprojekcióval tettük komplexebbé, és új mozgáskombinációk is kerültek a darabba. Ebből kifolyólag kicsit más lett a nyelvezete, mert Zolinak egészen más jön a testéből-lelkéből, mint Krisztiánnak. A mostani felújításnál az én szerepemet egy fiatal táncosnő, Egyed Bea vette át. Alapkoncepciójában ugyanaz maradt a darab, de az elemei jócskán megváltoztak. Szeptember végén a Gödörben is fellépünk vele.

Mit szólsz a decemberi, jubileumi, Frenák Társulatos Káosz fellépéshez?

• Kíváncsian várom. Biztosan rengetegen leszünk benne, mert a Káosz alkalmas egy nagy ünneplésre, arra, hogy aki csak megfordult a társulatban, az bekerülhessen. 1998-tól 2006-ig táncoltam Palinál - már a Vadócokban is -, a pályámnak viszonylag az elején. Ami leginkább meghatározó volt ebből az időszakból, az a rendkívüli szabadság és az önállóság, amit Pali megkövetelt tőlünk. Nem véletlen, hogy a táncosok, akik eljönnek a társulatából, mind koreografálni kezdenek, mert Pali munkamódszere rengeteget segít az embernek olyan szempontból, hogy aztán hogyan kezdjen el saját maga is alkotni.

Té is ugyanilyen szabadon hagyod a táncosaidat?

• Annyiban igen, hogy nem én táncolom elő a mozdulatokat, hanem együtt találjuk ki a mozgássorokat. Nekem az nem működik, hogy valamit leírok a testemmel, és aztán azt visszakérem: egyszerűen nem ugyanazt látom a táncoson. Inkább a táncosból szeretek kiindulni. Én nagyon széles skálát látok nálad: a Café mindig tele van improvizációval, talán csak a karakterek állandóak, a legutóbbi darabod, a *Bach* - testben pedig rendkívül kötött és kimunkált.

• Én nagyon szeretek kísérletezni, mindig új utakat keresek. Változó, hogy éppen mit keresek a táncban, az utolsó darabomban, a *Bach - testben* címűben valóban nagyon érdekelték a kötött mozgássorok, térformák és rámentem az esztétizálásra is, mert ehhez volt kedvem. Most pedig megint egy improvizatívabb jellegű darabra készülök, melyben a munkamódszerem hasonló lesz a *Café*hoz. Ami jelenleg érdekelt, az az interakció, a *Café* is a kávézó hangulatától, a közönség reakciójából születik meg, az új darabomhoz is szükségem van a közönség aktív részvételére. Az új munkám egy iskolai darab lesz, osztályteremben játszódik majd, minimál díszlettel, egy projektorral. A próbafolyamatot úgy szeretném megcsinálni, hogy szervezek magyarórákat, vagy osztályfőnöki órákat gimnáziumokkal, hogy a próbateremben összeállt jeleneteket máris élesben teszteljük a gyerekek előtt. A márciusi, MU Színházi bemutató is ezekből születik majd. Az az alapkoncepció, hogy van egy rossz tanuló, aki feláll felelni, és összekeveredik az agyában a tananyag: a matematika, a földrajz, a történelem, a kémia... Egy szürreális víziót képelek el, melyben előfordulhat, hogy Napóleon például hatalmas oxigénatomokká válik. Úgy tervezem, hogy a nézők ülnek majd az iskolapadokban, hogy ők is részesévé váljanak az előadásnak.





Szeretted bevonni a közönséget, igaz?

•Igen, és most különösen érdekes lesz, hogy már a próbafolyamat is az iskolákban folyik, a diákok alakíthatják a "próbaelőadást" az interakcióik és az azt követő beszélgetés révén. A Bach készítése idején is volt három olyan főpróba-bemutatóm a Flórián Műhelyben, melyre diákokat hívtunk. Olyan gimnazistákat, akik nem járnak se a Trafóba, se a MU-ba, sőt, lehet, hogy ez volt az első táncelőadás életükben. Nekem már az is érdekes volt, hogy ültem mögöttük a világítópultban, és néztem őket, hogy mikor élénkülnek fel, mikor alszanak el: ez segített abban, hogy hol kellene még vágnom a darabból. Szeretem a beavatatlan nézőket.

Ez a beszélgetés az új SÍN-ben folyik, ami úgy tűnik, már egészen jól áll.

•Igen - ahhoz képest, hogy májusban Tamásék (*Lóky Tamás, Nagy Zoltán, a SÍN vezetői és mások*) tették le a hajópadlót, burkolták az öltözőket, festették a falakat, majdhogynem ők húzták fel a stúdiók közti falakat is -, valóban. Június elején volt a Kontakt Budapest Fesztivál, és addigra kész kellett, hogy legyenek a stúdiók. Jelenleg a hangszigetelésen dolgoznak, hogy az egyes stúdiókban nyugodtan lehessen egymás mellett próbálni.

Rövidesen indul az INPUT képzési programotok is.

•Ez egy új képzési program, amelynek a SÍN ad otthont, és amelyet ketten vezetünk Nagy Zoltán koreográfussal. Olyan fiatal táncosoknak szól az INPUT, akik szabadúszóként, azaz gyakorlatilag egy-egy próbafolyamat idejére leszerződve, projektekben dolgoznak különböző koreográfusokkal, valójában tehát előadóművészeti "idénymunkások" egy teljesen kiszámíthatatlan klímájú vidéken. Fiatalokat, illetve pályakezdőket keresünk a nyílt meghallgatáson, akik ugyanakkor profik: előfeltétele a jelentkezésnek az, hogy az illetőnek az évadra legyen legalább egy szerződése, de ne legyen társulati tag. Elsősorban stabilitást szeretnénk annak a pár embernek nyújtani legalább egy évre, akiket felveszünk: bejelentett, minimálbéres állást vagy ösztöndíjas helyet és közben ingyenesen sokoldalú továbbképzést, amely aztán segíti őket akár a társulati elhelyezkedésben is.

Két dolog hívta életre ezt a kezdeményezést: egyrészt, hogy sok szabadúszó táncosnak nincs megoldva a rendszeres tréningje, másrészt pedig az, hogy a fiatal táncosok egzisztenciális helyzete gyakran katasztrofális. A bizonytalan egzisztenciális helyzetből persze több minden következik, egyrészt a táncos, ha végre munka adódik, hajlamos arra, hogy túlvállalja magát, amitől persze nincs ideje magát tovább képezni, ha pedig ezt nem teszi, akkor pénze nincs, hogy kurzusokon vegyen részt.

Te is rendszeresen továbbképzedsz magad?

•Igen. Divatos téma manapság az élethosszig tartó tanulás, és ez hangsúlyozottan így kéne, hogy legyen a táncban is. Nemrég Nemes Zsófiával a kezdők lelkesedésével nyomtuk az utolsó sorban a Katlan Tánchét keretében rendezett afro-kurzuson. Mi így vagyunk az életfogytig tartó tanulással már 1992 óta, amikor a Vígszínházban, a West Side Story tánckarában barátságot kötöttünk, és attól kezdve együtt utaztunk kurzusokra Bécsbe és Párizsba.

Praktikusan, a mindennapok szintjén hogyan működik majd az INPUT?

•Az INPUT projekttel - a folyamatos továbbképzés ellenére - nem egy tantársulatot hozunk létre mesterségesen, hanem éppen ellenkezőleg: abban vagyunk érdekeltek, hogy fiatal táncosokat juttassunk be készülő produkciókba vagy darabfelújításokba, ahol érett, tapasztalt előadókkal dolgozhatnak együtt, hiszen ebből lehet a legtöbbet tanulni, még akkor is, ha az illető csak a második szereposztást táncolja.

A rendszeres, napi tréningeket első körben a SÍN-ben próbáló társulatok vezetői, többek között Nagy Zoltán, Nemes Zsófia, Nagy Andrea, Góbi Rita tartják majd. A továbbképzésben, tanárként már biztosan részt vesz Horváth Csaba, és természetesen külföldi koreográfusokra is számítunk, mint abban az évben - a 2006-2007-es évadban - amikor egyedül voltam a MU Terminál élén, és öt-hat külföldi koreográfust és tanárt hívtam meg. Ez a tendencia az Inputnál is folytatódni fog, most zajlanak az egyeztetések, neveket még azért nem mondok, de ígéretes tehetségű fiatal hazai koreográfusokkal is fogjuk frissíteni a csapatot.





Hezső István SZÁZ ÉVE TÖRTÉNT... Les Ballets Russes 1909-1929

Megfigyelték, hogy az utóbbi 4-5 évben milyen hangsúlyozottan és koncentráltan ünnepli a zenei világ komponista gényusait? Gondoljunk csak a néhány évvel ezelőtti Mozart-évre, vagy az ideire, melyet Haydn, Händel és - kisebb skálán - Mendelssohn emlékének szenteltek. A médiák tele vannak értékelő, népszerűsítő cikkekkkel, könyvekkel. Az újraértékelés szinte állandó és kötelező. A nagy koncert-termek, operaházak újra és újra kísérleteznek rég elfeledett művekkel - itt főleg Haydnra kell gondolni, hiszen operái nagyon ritkán szerepelnek a nemzetközi repertoáron. És a táncművészet? A balett? Ez az év különösen okot ad a "megállásra", visszatekintésre. Száz éve, hogy Párizsban bemutatkozott Gyagilev Orosz Balettje, a Les Ballets Russes, mely, bár franciául többes számban van, a magyarban mégis így, Orosz Balettként lett ismeretes - vagy sajnálatosan, kissé elfeledett.

A könyvtárakat megtöltő balett történeti irodalom mindenütt úgy tárgyalja Gyagilevet, mint a nagy orosz emigráns "impreszáriót". Szerintem ez a fogalom nem teljesen fedi páratlan művét - mert munkássága az volt és ma is az - hogy őt egy szóval, így lehessen aposztrofálni. Hiszen Gyagilevnek saját vagyona nem volt (impreszárió alatt pedig, úgy gondolom olyan szervezőt értünk, akinek hatalmas saját tőkéje van, melynek segítségével művészeket tud szerződtetni, s futtatni akár egy olyan nagy együttest, mint az Orosz Balett). Gyagilev, ez ma már világos, valósággal új állástípust alkotott: balettigazgató vagy művészeti igazgató volt - ahogy ma hívnánk.

Amikor 1929 nyarán Gyagilev elkészönt együttesétől, szokása szerint mindenkivel kezet fogott - senki sem sejtette, hogy utoljára látják - a londoni Covent Garden színpadán, és nagy örömmel közölte, hogy a következő szezónra csak jókat tud ígérni, hiszen az annak egészére szóló szerződések fényében, anyagi szempontból még biztosabb jövő elé nézhetnek, mint a korábbi húsz évben bármikor. Ez ugyan csak az érem egyik oldala - a finansziális -, amely az 1929-es gazdasági világválság közeledte idején azonban kivált fényesen csillogott. A különleges kultúrzseni nem sokkal később, augusztus 19-én elhunyt Velencében. És még egy kicsit az anyagiakról: e kivételes szellemű, ízig-vérig művészember úgy halt meg, hogy még a temetéséhez szükséges anyagi fedezet sem állt a hozzá közel állók rendelkezésére. A "cehhet" Coco Chanel állta, aki egyike volt a Gyagilev körülvevő intelligens és nagylelkű mecénás hölgyeknek, mely koszorú tagjai a felső arisztokrácia és plutokrácia társadalmi rétegéhez tartoztak. E "high society lady"-k voltak, akik sok esetben a pénzt szerezték - csúnya szóval: tarhálták - az emigráns orosz balett igen költséges fenntartására.

Hiszen a balett, mint valami moloch, úgy eszi és viszi a pénzt, kivált ha egy ilyen, lényegében állandóan utazó magántársulatról van szó.

De hát ki is volt Gyagilev? Minden táncértőnek - akár gyakorló művész, akár elméleti szakember - valamit tudnia kellene róla. Jómódú, orosz középnemesi család fiaként Nyizsnij Novgorodban született, de gyakorlatilag Permben nevelkedett fel. Apja tehetős vodka- és serfőző vállalkozást vezetett, dacára magas, cári tisztí stáuszának. A korabeli orosz arisztokrácia gyakran tartott fenn magánszínházat, sőt sok esetben egy-egy kisebb operaházat is, ami ma már abszurdnak tűnik, de sokan közülük ezt megengedhették maguknak. Bár a Gyagilev-familiának nem volt "saját" operaháza, a házikoncertek azért rendszeresek voltak. A zene a gyereknevelés elmaradhatatlan részévé vált. A kis Gyagilev muzsikusi karrieről álmódott, operaénekes, vagy zeneszerző akart lenni, az utóbbit Rimszkij-Korszakovnál tanulta a szentpétervári konzervatóriumban, s még néhány dalt is komponált.

De Szentpétervár volt az az európai metropolisz - mert kulturálisan igenis az volt -, ahol egy ideig még büntetőjogot is tanult, de egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy igazi érdeklődése szerencsénkre nem ebbe az irányba sodorja. Ez az a város, ahol jó helyen és jó időben unokatestvére (Filozofov) kapcsolatain keresztül belecseppent egy szűk, művészeteket kedvelő és művelő társaság kellős közepébe. A főleg képzőművészekből és zenészekből álló kis csapat tagjai magukat "Nyevszkij-Pickwickiens"-nek nevezték: az irodalom, a művészettörténet és a zene, főleg az opera területe felé orientálódtak, a festő-grafikus, könyvillusztrátor Alexander Benois "falkavezérrel" az élen, aki szellemi motorja volt a kis csoportnak, és Gyagilevnek is intellektuális mentorává lett.

E körbe lépett be Gyagilev, aki "vidéki fiúként" olyan intellektuális főlnybe került kitartó önművelésének köszönhetően, hogy fokozatosan ő vette át a vezér szerepét. Az ő kezdeményezésére egy összművészeti folyóiratot alapítottak "Mir Iszkusztva" (A művészet világa) címmel. Hihetetlen, hogy viszonylag rövid idő alatt megkérdőjelezhetetlen, vezető státuszt vívtak ki maguknak és a lapnak. Gyagilev (ekkorra már a szentpétervári szellemi élet meghatározó részeseként) e kis körből kiindulva, egyre markánsabban alakította ki az orosz kultúra egészére vonatkozó reformtörekvéseit. Ehhez képest az utókor még nevét sem jegyzi korrektül, hiszen annak helyes leírásánál tulajdonképpen hozzá kellene tennünk a nemességet jelző "de" szócskát, melyet később ő maga hagyott el Nyugaton.



Balogh Rudolf (1879-1944) felvétele Vaclav Nizsinszkijről (A rózsá lelke, Budapest, 1913)

A művészet világa fényekkel járt elől, összehasonlítva a többi orosz kulturális és művészeti folyóirattal. Körének tagjai voltak az elsők, akik a nyugati "dernier cri" (vagyis legutolsó, naprakész) képzőművészeti és művészetkritikai cikkekkal formálták az orosz művészeti világ felfogását. Ők voltak az elsők abban is, hogy az egyre virulóbb nyugati szecesszió képviselőinek alkotásait, illusztrációit merészen megmutatták az orosz közönségnek. Céljuk az volt, hogy az "újat" ismertessék, és a "régit" segítsenek újraértelmezni, nem engedve azt elfelejteni. Ebben a lapban láthatta az orosz közönség először többek közt Beardsley, Hodler, Böcklin (akiket Fülep Lajos, a kiváló magyar művészettörténész "a két svájci borzadály" néven emlegetett) műveinek reprodukcióit.

Gyagilev, aki akkori partnerével, Filozofovval gyakran utazott Európa nyugati tájaira, ahol, többek közt közelebbről megismerkedett a bécsi és müncheni Jugendstil jelentős képviselőivel. Részt vett a wagneri életmű fokozatos oroszországi népszerűsítésében. Ebben az időben fogalmazódott meg benne a gondolat, hogy hazája művészetét be kellene mutatni a Nyugatnak is, s ez 1906-ban sikerült is neki. Párizsban, a Salon d'Automne-on nagy orosz kiállítást szervezett-rendezett. Ő maga ekkor már alaposan, értőn elemezte és gyűjtötte, rendszerezte az orosz művészet szerinte elfeledett, de fontos relikviáit. Különös figyelmet szentelt Dmitrij Grigorjevics Levickij, a 18. századi orosz portréfestő munkásságának, kinek egy egész monográfiát is szentelt. Ez gyönyörű nyomású-kötésű könyv alakjában jelent meg, osztatlan sikert aratva hazájában. A kötetre még II. Miklós cár is felfigyelt, és Gyagilevet személyes dicséretben részesítette.

Az öt évig futó *A művészet világába* gyakran írt zene- és operakritikák mellett balettről is, részben köszönhetően Benois-nak, aki képes volt fokoatosan rávezetni Gyagilev figyelmét az akadémiai klasszikus tánc korlátlan művészi perspektíváira. Gyagilev, mint a legjobb értelemben vett sznob, szeretett udvari körökben és az orosz arisztokrácia felső berkeiben mozogni: itt találkozott Volkonszkij herceggel, a Mariinszkij Udvari Színház cári intendánsával, aki 1901-ben megbízta Gyagilevet a cári színházak évkönyvének szerkesztésével. A siker itt sem maradt el: a kötet valóságos nyomda-történeti bravúr lett. Esetében, Gyagilevnek köszönhetően már többről volt szó, mint száraz statisztikai gyűjteményről; esszék, portrék, recenziók és fotók sorakoznak oldalain. A sikeren felbuzdulva Volkonszkijtól, az orosz vasútkirály-milliárdostól feladatul kapták Benois-val és másokkal közösen a Sylvia című Delibes-ballett színpadra állítását, szcenikai munkáit a Legat-testvérek koreográfiájával. Természetesen Leon Bakszt is aktív részese volt a produkciónak, aki a kor legtehetségesebb képzőművésének számított Benois mellett. A projektből sajnos semmi nem lett, mégpedig az udvari és a színházi világban örökké jelenlévő intrikák és féltékenység miatt. Ez a kaland ugyan triviális kis epizódnak tűnik Gyagilev és kollégáinak pályaképét tekintve, de az életmű pontos megítéléséhez fontos tudni, hogyan tudott ekkor Gyagilev a pillanatnyi kudarcból is előnyt kovácsolni, ahogy oly sokszor előfordult ez későbbi életében is. Ugyanilyen jelentősége van, hogy mi, vagy kik motiválták Gyagilevet, aki a körülmények sodrában egyre inkább Nyugat-Európában kapott lehetőséget tehetségének kibontakozására.

A balett - amely szociokulturális helyzeténél fogva Oroszországban udvari művészetként virágzott - lett az a műfaj, amelyet Gyagilev, Fokin segítségével addig ismeretlen utakra vezetett. Meg kell említenünk két fontos előzményt. Gyagilev 1907-ben orosz koncertsorozatot szervezett, természetesen Párizsban, amelynek estjein Rimszkij-Korszakov, Ljadov, Balakirjev, Glazunov és a nyugaton már viszonylag jól ismert, de nem elismert Csajkovszkij művei hangzottak fel. 1908-ban - még közelebb céldátumunkhoz - orosz operaszezont szervezett a párizsi Nagyoperában: a műsoron szerepelt Muszorgszkij Borisz Godunovja, az énekes-színész zseni Fjodor Saljapin címszereplésével. Gyagilev számára egyre jobban kirajzolódott, merre is tendál pályája - merjem azt írni, hogy művészeti menedzser és szervező? Sokszor leírták és elmondták, hogy Gyagilev, aki se táncos, se koreográfus, vagy szcenikus nem volt, a gyakorlatban hogyan vált fokozatosan a fent említett, új típusú művészeti igazgatóvá.

Hogy mennyire nem volt impresszárió, azt a - friss kutatások által is alátámasztott - tény is bizonyítja, hogy pénzszerző háttérembere az a Gabriel Astruc volt, aki mögött ott állt néhány nagy bankház, többek között a Rotschildok, a Da Camondo és a Gounsbuourg nemzetközi pénzintézet, melyek jó üzletet láttak a Gyagilev-társulat nagyvonalú finanszírozásában. Legalábbis az első világháború elejéig...

Azt is érdemes megvizsgálni, hogy ez a zseniális balett együttes milyen körülmények között érkezett Nyugat-Európába, ahol ekkoriban a régi, nagy hagyo-mányú operaházakban számos, állandó balett társulat működött, ám Európa emellett tele volt kis utazó, sokszor családi vállalkozásban fenntartott együttesekkel is. A három nagy operaház - a párizsi, a milánói Scala és a bécsi Udvari Opera - népes női balettkart tartott fenn: e helyeken, ellentétben a közhiedelemmel, kiváló férfitáncosok is működtek, azonban erősen háttérbe szorítva. Az egyetlen kivételt a koppenhágai Királyi Színház képviselte, ahol arányosan nagy számban képeztek ki férfi táncosokat, mindenek előtt a Bournonville-i repertoár előadásához. De ez utóbbi szinte szigetként izolálódott a többi nagy operai balett együttesek közt.

Ezekben az operai balett együttesekben a 19. századi repertoárt ekkorra már alig őrizték. A Mariusz Petipa által technikailag tökéletesre csiszolt balettszínház további fejlődésre képtelennek bizonyult. Erre az időre esett Gyagilevék forradalmi megjelenése: az új, a szokatlan, a nyugatitól jelentősen eltérő esztétika művészi robbanást okozott, és mindent megváltoztatott.

Az orosz társulatnak a Theatre du Châtelet-ban, 1909. május 19-én történt bemutatkozása minden tekintetben revelációként hatott. A díszlet,

a jelmez színvilága, a koreográfiák újdonsága, összehasonlítva a nyugat-európai operákban látott standard scenikával, méltó keretet adott a táncosok - ezen belül is a férfitánc - szenzációs produkciójához. Ezen az emlékezetes premieren "tout Paris" jelen volt: a művészeti, a társadalmi és a politikai élet fontos képviselői egyaránt felvonultak. Az első sorokban foglalt helyet egy idős, majdnem teljesen vak úr - bizonyos Edgar Degas - aki nélkül Párizsban ritkán zajlódtott balettelőadás a megelőző évtizedekben. Az esten Fokin-művek: a Pavillon d'Armide, a Polovec táncok és egy Festin című koncertszámok-ból álló program voltak műsoron. Olyan sztárok, mint Nizsinszkij, Tamara Karszavina, Bolm és maga Fokin táncolták a főszerepeket. Később Anna Pavlova is csatlakozott, aki ugyan bécsi és berlini turnéi miatt csak a szezon vége felé vett részt a társulat munkájában, és a hagyományos udvari repertoárral lépett fel, de olyan hatást, amelyet az Orosz Balett okozott, még ő sem tudott kiváltani a közönségből és a kritikusokból. A közönség valósággal megvadult és átszakította a zenekari korlátot.

1914 után a Gyagilev-körhöz csapódik - mint annyian mások a párizsi intellektüelek tarka forgatagából - Marcel Proust is. Tudták Önök, hogy a nagy Proust Párizs egyik nagyon titkos fiú-bordélyának volt társtulajdonosa és így gyakori résztvevője a "meghallgatásoknak", melyeket gyakran, s szaftosan mesélt el Gyagilevnek?

A társulat húszéves történetében öt nagy koreográfus készített baletteket: Mihail Fokin, akivel a szecesszió orientalista iránya került be az együttesbe, Vaszlav Nizsinszkijjel a modernizmus, Leonid Massine-nal a kubizmus, Bronyiszlava Nizsinszkaval a konstruktivizmus és George Balanchine-nal pedig a neoklasszicizmus. A társulat több részre osztható történetében játszott, irányt és új stílust mutató, kísérletező műveikkel ezek az alkotók egyszerűen lehengetltek az ilyenfajta élményre még nem felkészült közönséget. Három aspektusból is tanulmányozható a társulat: a balett (koreográfia), a muzikológia és a képzőművészet, illetve scenika szempontjából. Gyagilev kora legnagyobb festőit, képzőművészeit kérte fel a díszletek és jelmezek tervezésére. Majdhogynem az egész "párizsi iskola" gárdája, a kubistáktól egészen a szürrealistákig terveztek a balettnek: Picasso, Matisse, Braque, Juan Gris, De Chirico, George Rouault és a sort még hosszan folytathatnánk. Azonban, miután orosz balettről van szó, az első szezonokban dominánsan jelen van Leon Bakszt, Goncsarova és Larionov, akik szinte házi tervezőkké fejlődtek Gyagilev irányítása alatt. Ők gyakran szinte már a tánc rovására tervezték szokatlan scenikájukat, ami nagyon jellemző volt Gyagilev esztétikájára.

Az első világháború aztán mindent megváltoztatott, hiszen a táncos gárda nagy része sietett haza, hogy aztán soha többé ne találják meg azt a "rogyi-nát", amiből elindultak. A háború más tekintetben is komoly problémát okozott Gyagilevnek: nem csak az alkalmas táncosok hiánya volt komolyan érezhető, de az anyagiak is alaposan megcsappantak. A háború első másfél évében alig tudtak fellépési lehetőséghez jutni. Sztártáncosa és korábbi szeretője, Nizsinszkij közben megházasodott: miután úgynevezett ellenséges idegenként tartózkodott a Monarchiában (egészen pontosan felesége, Pulszky Romola, Márkus Emília színésznő lánya révén Budapesten), internálták. Karszavina pedig egyszerűen nem tudta elhagyni Oroszországot. Gyagilev ezen években francia, olasz és spanyol földön remélte társulatát feltámasztani. A spanyol turné után azonban olyan helyzetbe kerültek, hogy az impresszárió még a hotelből sem tudott kilépni adóssága miatt, nem hogy az országból. A mentőövet XIII. Alfonz spanyol király dobta be, aki a balett őszinte jó barátja volt, s minden madridi előadásukon jelen volt. Végül is hathatósan segítette a társulatot, hogy Nizsinszkijt "kiszabadítsák" Budapestről XV. Benedek pápa és Woodrow Wilson, amerikai elnök közreműködésével. Gyagilev és a nemzetközi sajtó számára azonban a legdöbbenetesebb esemény mégiscsak Nizsinszkij házassága volt Pulszky Romolával, aki elhódította tőle a táncost azon a végzetes hajóúton, Argentína felé. Miután Gyagilev nagyon babonás ember volt, félt a víztől, ami végül is végzetét okozta: egy idős cigányasszony jóslata szerint vízen, vagy víz mellett fog meghalni, és ez be is következett 1929-ben, Velencében.

Ha Gyagilev nem csinált volna semmit, csak felfedezte volna azt az Igor Stravinskyt, akiben egy műve után észrevette a zenei titánt, már akkor ott kellene nevének lennie a 20. századi zenei forradalom fontos egyéniségei között. De hát kicsit neki köszönhetjük Prokofjevet is, vagy a táncdarabokat is komponáló Ravelt, akitől a Daphnis és Chloét, és a La Valse-ot is rendelte, amelyet végül nem fogadott el. Képzeljék csak el, egy Ravelnek visszadobni egy partitúrát! Jó szimattal választott ki más, 20. századi komponista zseniket is, Debussyt, Satie-t, Rietit és sokakat másokat, de nevéhez fűződik olyan rég elfeledett zeneszerzők műveinek újra felfedezése, mint Cimarosa, Scarlatti és Paisiello is. De az is ő volt, aki kevésbé ismert Rossini-darabokat talált meg nápolyi és római zenei archívumokban, amelyekre Massine karakterbalettjeit készítette.

Az örökös anyagi problémák mellett meg kellett küzdenie az állandó koreográfushiánnyal is. Ezért ösztökölte alkotásra Nizsinszkijt is, aki két legjelentősebb művével, a Gyagilev által annyira szeretett, úgynevezett botránysikert okozott. Az Egy faun délutánjával radikálisan szakított a klasszikus balett szimmetrikus, harmonikus lépésanyagával. Dalcroze ritmikai teóriáinak felhasználásával hökkentette meg a nagyközönséget, hiszen a mű példátlan botrányt okozott a színpadon véghez vitt fetisizshta, maszturbáló mozdulatokkal. Vagy említenünk kell a Tavaszi áldozat másik hangos csatáját, amelynek nézőtéren szó szerint verekedés tört ki Stravinsky elementáris erejű, bombaként ható új zenéje és Nizsinszkij minden addigitól eltérő koreográfiája hatására. Miután mindenkitől ezt várta, az sem véletlen, hogy Gyagilev a fiatal Jean Cocteaunak is azt mondta, hogy "etonne-moi" (hökkentsen meg)! Cocteau egyébként félig-meddig a társulat piárosa, librettistája és szövivője is volt húsz éven át.

Amikor Gyagilev elvesztette Nizsinszkijt, nem csak legnagyobb sztárját, de koreográfusát is elvesztette: kénytelen-kelletlen Moszkvából kellett hoznia egy új felfedezettet a fiatal Massine személyében, akit, tanulván a Nizsinszkij-esetből, három (!) magánnyomozóval is figyeltetett.

De hát szinte lehetetlen egy ilyen kis "emlékeztetőben" leírni azt a húsz évet, amit az "advanced-guard" élén játszott az együttes az európai nagyvárosok színpadain. Gyagilev ugyanis nem követte, hanem diktálta a divatot.

Tévedés azt hinni, hogy Gyagilev társulata teljesen félredobta a nagy klasszikus baletteket, hiszen A hattyúk tava az első szezonok repertoárján szerepelt, a Csipkerózsika pedig 1921-ben, Londonban volt a Les Ballets Russes műsorán - eredetileg fél évre tervezve, de az előadást csak három hónapig tudták életben tartani. Bakszt majd' 350 kosztümöt tervezett a nagy Petipa-műhöz, aminek anyagi kudarcát az együttes alig tudta kiheverni. A kosztümöket és díszleteket végrehajtók foglalták le, és majdnem négy évtizedig dohosodtak a London Coliseum színpada alatt.

Az 1929-30-as szezonban készült felújítani a Giselle-t a kis Alicia Markovával a címszerepben, akinek tehetségében annyira bízott Gyagilev, hogy rá merte osztani ezt a rendkívül komplex szerepet. Azt is tudjuk, hogy egy újabb magyarországi turné is következett volna, amiről a nagy Danilova mesélt egy róla készült dokumentumfilmben. Gyagilev halála után találták meg fekete noteszeit, amelyekbe azoknak a neveit írta, akikkel közreműködni óhajtott, így Bartókét is.

Budapesten háromszor vendégszerepeltek: 1912 tavaszán az akkori Népoperában (később Városi Színház, majd Erkel Színház), majd ugyanezen év telén a Magyar Királyi Operaházban, s utoljára 1927-ben az Városi Színházban. Hatásuk a magyar színházi elitre is kimutatható, így többek közt gróf Bánffy Miklós és Oláh Gusztáv (akit a háta mögött a hazai balettosok csak "Gyagi"-nak hívtak) díszlet- és jelmeztervezőink munkáiban. Sovány vigaszként itt is történt kísérlet egy-egy Gyagilev-repertoármű bemutatására: így például a Petruska, Brada Ede koreográfiájával - ki tudja milyen lehetett? - mindenesetre a korabeli kritikák alapján úgy tűnik, nem sok vizet zavart. Vagy a Háromszögletű kalap pesti bemutatója Albert Gaubier koreográfiájában, aminek igazi jelentősége a fiatal Harangozó Gyula felfedezése, vagy Nádasi Ferenc A rózsá lelke című Fokin-remekmű "honosítása", de meg kell említenünk a Milloss Aurél által újra koreografált Seherezádét is. 1933-ban a József legendája is bekerül a repertoárba Jan Cieplinsky (aki korábban maga is Gyagilevnél is táncolt) verziójában. Az 1934-35-ös szezonban a Karneválra került sor, szintén Milloss újraalkotásában. Képzeljék csak el, mit érezhetett az akkor még élő Fokin, hogy művei mindenütt repertoáron, de nem az ő neve alatt. . .

Gyagilev inspiráló ereje még a távolinak tűnő szezonok után is teremő alkotóerővel bírt. A balettigazgatónak még egy bosszantóan komoly problémával is meg kellett küzdenie: a rivális együttesekkel. Anna Pavlova volt az első, aki már az első szezon után saját együttesét kezdte kialakítani, miután látta, hogy a reflektorfény nem csak rá, sőt, elsősorban Nizsinszkijre vetül, így jobbnak látta megszervezni a "maga" orosz balettjét, ahol nem melleleg "zsákban állt a pénz"!

A mai kutatások alapján tudjuk, hogy Pavlova élettársa, Victor Dandré hozta a pénzt, aki az 1910-es években belekeveredett egy hatalmas pénzsíbolási botrányba még Szentpétervárott: mint cári hídépítő és karbantartó udvari megbízott, több milliós összeget csalt el a városi tanácstól. Így az anyagilag jól megalapozott Anna Pavlova társulat táncosai mindig pontosan kapták gázsijukat, ellentétben Gyagilevékkal, ahol sokszor hangzott el a "gyerekek, családban marad" című kínos, gázi helyetti mea culpa. Ezt Gyagilev hű menedzserének, Sergej Grigorjevnek kellett bejelentenie, mire a táncosok "muzsikként" dohogtak, háborogtak teljesen érthető módon. De az igazsághoz az is hozzá tartozik, hogy amikor Gyagilev tudott fizetni, mindenkinél jobban fizette táncosait. De bosszantására ott volt az anyagilag szintén stabil alapokon nyugvó Ida Rubinstein-társulat is: a táncos-színésznőnek, a cári Oroszország egyik leggazdagabb bankházának örököseként nem voltak pénzügyi gondjai. Állítólag Fokin magánnövendékeként már akkor ötven dollárt fizetett egy-egy balettóráért. Az első szezonokban még Rubinstein is fellépett a Les Ballets Russes társulatával, igaz főleg dekoratív, nem táncos feladatokban. Problémaként jelent meg a színen az orosz balett fogalmát (ki)használva - bár magát a címet nem használta - Rolf de Maré svéd arisztokrata is, aki szintén alapított egy utazó társulatot, a Svéd Balettet, amiben barátja és élettársa, Jean Börlin volt a "vonzerő".

A svéd társulatban kreált művek ereje már nem annyira a koreográfiákban és a táncosokban mutatkozott meg, hanem a díszletek és jelmezek ultra-modern, avantgárd kreációi jelentettek szenzációt: Léger, Braque, Picabia és olyan zeneszerzők, mint Honegger, Auric, Satie és mások komponáltak vad, szokatlannál szokatlanabb, harsány, (korabeli körülmények közt) kísérleti zenéket.

Az Orosz Balett húsz éve nem csak egy balett társulat története, hanem általános kultúrtörténeti szenzáció. Munkáiknak a legjelentősebb kortárs művészek, írók voltak követői, fogyasztói. Értékelőik közé tartozott G. B. Shaw, T. S. Eliot, H. G. Wells - sokak közt ők próbálták elemezni, felfogni azt a bátor úttörő attitűdöt, amit ez az egyedülálló balett társulat hordozott a saját korában. Az általános vélemény ma az, hogy akadtak természetesen kevésbé sikeres művek is történetük során, de az a bizonyos öt-hat táncmű a nemzetközi repertoár legfontosabb darabjai közé sorolandó ma is. Ezek semmit nem vesztektek inspiráló erejükből, hiszen a Tűzmadár, vagy a Sacre (amiből mára már több mint száznolcvan verzió létezik) gyakran előfordulnak szerencsés vagy kevésbé sikeres verzióban. Vagy meg kell említeni Nijinska Menyegzőjét, amelyet mind a mai napig nem sikerült másnak újrakomponálni igazán, pedig olyan nevek is próbálkoztak a megvalósítással, mint Milloss, Jerome Robbins, vagy Béjart.

Az első világháború előtti, alatti és utáni periódusokban élesen különülnek el a különböző koreográfiai irányzatok. Az első évadok valóban orosz szezonoknak számítottak, mert e művek koreográfiái, zenéi a "hazai" folklórból építkeztek (Tűzmadár, Petruska, Tamar). A nagy háború alatt megszakadt a hazával való kapcsolat, hiszen Gyagilev 1914 tavaszán járt utoljára imádott hazájában. A törés önkéntelenül is megtörtént és az ekkor már csak nevében Orosz Balett társulat fokozatosan integrálódott a párizsi művészvilágba. 1923-ban történt meg először, hogy Gyagilev legalább viszonylagos anyagi biztonságban érezhette magát, amikor is a Monte Carloi Opera szerződtette az együttest az őszi és téli szezonokra. Ekkor már nem száztagú az együttes, hanem nagyjából feleakkora, táncosainak ráadásul már csak a fele orosz, a többiek lengyelek, olaszok, angolok, sőt, akad még egy belga táncos is. Ezekben az években kerül be együttesébe Jekatyerina De Galanta, aki "magyargyanús", bár a műsorfüzetekben néha Galant néven fut, máskor De Galantai; hogy e mögött ki és mi van, azt sajnos nem tudjuk.

Még egy fontos momentum 1917-ből: ebben az évben a Kerenszkij-féle ideiglenes kormány Gorkij vezetésével alapított egy speciális bizottságot, melynek kitűzött feladata a kultúra "újraszervezése" volt. Megpróbálták hazacsalogatni Gyagilevet egy speciálisan neki kreált, minisztériumi szintű, a balett, opera és színház területeit érintő állásra. Intenzív levelezés vette kezdetét: Gyagilev akart is menni, meg nem is. . . aztán, szerencsénkre a Nyugatot választotta. Egyébként, valószínűleg olyan sorsra jutott volna, mint két fiútestvére, akik mindketten a Gulagon végezték, annak ellenére, hogy az egyik a vörös hadseregben, a másik a fehérben szolgált. Gyagilev 1929-es halálával úgy tűnt, hogy a műfaj is vele hal, és 1931-ben még Pavlova is örökre eltávozott. Azonban, szerencsére a Gyagilev-együttes több tagja számos társulatot alapított idővel a világ különböző pontjain: Londonban Marie Rambert és Ninette de Valois, vagy New York-ban utolsó koreográfusa, George Balanchine az "amerikai Gyagilevvel", Lincoln Kirsteinnel, Serge Lifar pedig a párizsi Opera Balettet revitalizálta. Gyagilev halála után több emigráns orosz balett társulat is terjesztette a tánckultúrát, melyek közül a legjelentősebb Colonel De Basil "eredeti orosz balettje", s számos más orosz balettformáció is működött, szinte már követhetetlenül. Ezek a társulatok biztosították, hogy a gyagilevi remekművek megközelítőleg épségben fennmaradtak, melyeket mostanság sorra vesznek elő jelentős együttesek. Ilyen például a Római Opera balett együttese, melynek tizenhat (!) különböző Gyagilev-balett szerepel repertoárján, részben a nagy olasz prímabalerinának, az együttes jelenlegi igazgatójának, Carla Fraccinak köszönhetően. Irigykedve figyelhetjük, hogy az idei jubileumon egész Európában kiállítások sora nyílt, illetve nyílik meg, így Stockholmban, Münchenben, Bécsben, Monte Carloban, Párizsban és Londonban, Amerikában New Yorkban és Bostonban.

Számos tudományos és ismeretterjesztő konferenciát rendeznek, sorra jelennek meg részletes katalógusok, egy új Gyagilev-monográfia is készül, persze hol másutt, mint Angliában. Így emlékezvén a gyagilevi nagy koalíció, a tánc, a zene és a képzőművészet egységére.

Azt már most tudjuk, hogy jövőre Chopin-év lesz. De számunkra, a tánc világában is lesz három, rendkívüli jubileum: Noverre halálának kétszázadik, Petipa halálának századik, Fanny Elssler születésének pedig ugyancsak kétszázadik évfordulója. Ez utóbbi különösen jelentős számunkra, elvégre a XIX. századi balett óriása félig magyar: apja a községi születésű Elssler János Flórián. . . .

Konklúzió, carpe diem: kéretik a fentiek tudomásul vétele.

A tudományos gondolkodás évszázadokon át alig fordított figyelmet a testekbe zárt és az előadás pillanatához tapadó táncművészet elméleti és történeti kérdéseire. A XX. században ellenben - szoros összefüggésben a táncot megújító művészeti mozgalmakkal, s ezzel együtt a tánc szerepének ártértelemezésével - elindultak a szisztematikus történeti kutatások, és megkezdődtek a kísérletek a táncművészet sajátosságainak meghatározására. Az elméleti érdeklődés ott fordult elsősorban a tánc jelenségei felé, ahol maguk a táncművészetet újraíró balett és modern tánc irányzatok is formálódtak. A felpeszduilt színpadi tánc élethez kapcsolódott a megértés és megértetés igénye, így a legkülönbébb elméleti háttérrel rendelkező táncrajongók kezdtek történeti és esztétikai kutatásokba. Londonban pedig 1910-ben megalakult a legelső olyan tánc szakfolyóirat, a ma is havonta megjelenő Dancing Times, amely már nem a társastáncok, hanem a "színpadi"² tánc esztétikai, történeti és kritikai vizsgálatára vállalkozott.

Magyarországon, ha ehhez képest némi késéssel is, de ugyancsak megindult a táncművészet iránti érdeklődés, majd az új művészeti irányzatok értelmezési kísérleteivel párhuzamosan a táncmúlt kutatása is. Az itt következő kis összefoglaló a magyar tánc-történet írás két jeles, úttörő személyiségének pályáját vázolja fel. Annak a két művészettörténésznek a pályáját, illetve életútjuknak az a szakaszát, amikor figyelmük elsősorban - a saját szakterületükhöz képest ugyan mellékesen, de felkészültségükből és a hazai táncelméleti gondolkodás kezdetleges állapotából következően mégis döntő hatással - a táncművészet esztétikai és történeti kérdéseire irányult. dr. Rabinovszky Máriusz és Vályi Rózi voltak ugyanis az első, akik nem csupán a napi kritikai megnyilvánulások szintjén (mint például az egyébként ugyancsak kiváló korabeli zenekritikusok, illetve írók és újságírók) foglalkoztak a táncművészettel, hanem széles látókörrrel és tudományos felkészültséggel elemezték a színpadi tánc régebbi és legújabb jelenségeit, beleértve a táncművészet korabeli nagy alternatíváit, a balettet és a modern táncot. S bár munkásságuk szinte előzmény nélküli, mégis érdemes felidézni Rabinovszkynak azokat a kortársait, akik ugyancsak úttörő módon kezdtek el foglalkozni a korábban a teoretikus reflexió számára érdektelen területtel, a színpadi táncsal. Ez a váratlanul megnövekedett érdeklődés, ismerve a XX. elejéig teljesen művészietlennek tartott balett iránti közönyt, sok összetevőből eredhetett. Kellott hozzá részben a balettművészetet megreformáló, Szergej Gyagilev vezette Orosz Balett 1912 és 1927 között lezajló három hazai fellépése, majd a Svéd Balett vendégjátéka, részben pedig az éppen ekkoriban születő szabad tánc (*free dance*) legjelesebb reprezentánsainak rendszeres vendégszereplése, valamint a német nyelvterületen kivirágzó, többirányú új tánc (*Neue Tanz*) mozgalommal kialakuló, meglehetősen szoros kapcsolat. Ez a kontextus elsősorban a harmincas évekre kibontakozó Rabinovszky életmű megértését segíti, míg Vályinál más a helyzet. Az ő tánc-történészi pályája ugyanis jóval később, döntően az ötvenes években formálódott, amikor Rabinovszky tánc-teoretikusként már részint teljesen elhallgatott, majd hamarosan meg is halt. Vályi munkássága viszont aligha érthető és értékelhető a korabeli politikai és ideológiai küzdelmekben önmagát, mint egy társadalmilag elismerésre érdemes művészeti ág képviselőit megszervezni kívánó tánc-közösség heves és kíméletlen belső küzdelmei nélkül.

E két kutatói pálya valójában egyetlen ponton sem érintkezett, bizonyos párhuzamok mégis fellelhetők bennük. Főként az elhivatottság, ahogyan mindketten teljes szakmai felvértezethegükkel egy részben új, részben pedig meglehetősen mellőzött tudományt szolgáltak többnyire magányosan, a művészeti ágon belüli szellemi vákuumban. A szakmai igényesség és alaposág, a nemzetközi szakirodalmi tájékozottság, a jártasság a kortárs tánc irányzatokban ugyancsak fellelhető mindkettőjüknél. Viszont eltérés, hogy Rabinovszkyt főként a tánc esztétikai kérdései érdekelték, míg Vályit elsősorban a tánc történetének feltárása izgatja. Vályi alig foglalkozott a tánc mibenlétének, létmódjának, hatásának kérdéseivel, Rabinovszky pedig nem folytatott szisztematikus kutatást, írásai inkább a korabeli nemzetközi szakirodalom és a kortárs tánc-szcéna alapos ismeretéről tanúskodnak. A táncművészetben belül ugyancsak eltérő korszakok és ágaak iránt érdeklődtek: Rabinovszkyt mindenekelőtt a saját korának legújabb irányzatai, a kifejező táncnak vagy mozgásművészetnek (*Ausdruckstanz*, illetve *Bewegungskunst*) nevezett modern tánc által felvetett, és a táncművészet egészére vonatkoztatható esztétikai kérdések végig gondolása foglalkoztatta. Vályit viszont a táncművészet egyetemes története, s különösen a magyar balettművészet múltja érdekelte, így válhatott a hazai színpadi tánc kutatás egyik első megszervezőjévé és reprezentánsává. Pályájukban közösnek tekinthető még, hogy mindketten fontosnak tartották a tánc-történet oktatását, így részt vállaltak a leendő táncosok elméleti ismereteinek megalapozásában - meglehetősen visszhangtalanul és eredménytelenül.

BEVEZETÉS

A TÁNCIRODALOMBA

IRTA

D^r VARGA SÁNDOR FRIGYES

BUDAPEST

STEPHANEUM NYOMDA

1939

K I N C S E S T Á R



A TÁNC TÖRTÉNETE

ÍRTA
HARASZTI EMIL



BUDAPEST, 1937
KIADJA A MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG

Az előfutárok

RÉTHEI PRIKKEL MARIÁN

A hazai tánc kutatás Réthei Prikkel Marián (1871-1925) *A magyarság táncai* című, 1924-ben megjelent könyvét tartja a magyar tánc tudomány alapművének. Múltán, még akkor is, ha nyilvánvaló, hogy ez a munka kizárólag a magyar néptáncra vonatkozó, magyar nyelvű, írott források összegyűjtésére, rendszerezésére, feldolgozására és közzétételére vállalkozott. Maga Réthei szögezte le a kötet elé írt Tájékoztatójában, hogy "...a magyarság táncait oly egységes fának fogtam fel, melynek törzsöke a néptánc..."³ Vagyis látóköréből teljesen kimaradt a színpadi táncra vonatkozó adatok felkutatása. Réthei meg is indokolja a kizárólag a néptáncra szűkítő nézőpontját: ő ugyanis utolsó pillanatként élte meg a "nemzetközi kultúra sorvasztó" hatását, amely a magyar néptáncot eltűnéssel fenyegette. A másik ok, mely ugyancsak ösztönzően hatott rá, az a szegény, hogy a "nyugati szomszédjaink ethnográfusai saját táncukat a tudomány számára már rég átvizsgálták és feldolgozták".⁴ Azt pedig egyáltalán nem tartotta szükségesnek, hogy megmagyarázza, miért nem foglalkozik a színpadi tánc, azaz a táncművészet múltjára vonatkozó forrásokkal, ám e miertre a válasz könyve *A tánc* című fejezetéből rekonstruálható. Ez a rövid áttekintés ugyanis kísérlet a tánc minemiségének meghatározására, s egyben a táncra vonatkozó egyetemes irodalom vázlatos ismertetése. E rövid fejezetből nyilvánvaló, hogy Réthei igazi táncnak a néptáncot (és felfogásából következően a szalon-táncot) tekintette, hiszen szerinte "a valódi (nem a mutatós!) tánc mindig belső indulatnak: örömmérséknek a megnyilatkozása".⁵ Ezzel szemben áll az általa *mutatós*-nak hívott színpadi tánc, vagyis a táncművészet, amely, miután nem a szórakozást, hanem a szórakoztatást szolgálja, nyilván nem is tárgyalható a "valódi" táncok körében.

BÁLINT LAJOS

A színpadi tánc esztétikai kérdéseivel behatóbban először Bálint Lajos (1886-1974) foglalkozott. A később sokoldalú színházi emberré vált Bálint a budapesti és berlini egyetemeken bölcsészkarán tanult. Bálint részt vett a magyar színházi életet a kortárs nyugat-európai minták nyomán megújítani hivatott Thália Társaság tevékenységében. Feltehető, hogy részben berlini tapasztalatai, részben színházi tevékenysége keltette fel érdeklődését a tánc, jelesül a korabeli új tánc irányzatok, valamint az artisták művészete iránt. 1921-ben publikált két tanulmánya *Táncosok és artisták* címmel, korábbi gondolatainak összefoglalása volt, vagyis Bálintot már a XX. század első évtizedében foglalkoztatta e két művészet. Célja elsősorban az érdeklődők, a közönség tájékoztatása volt, mégpedig azzal, hogy e két, az elemzés szempontjából korábban elhanyagolt művészet megértéséhez kívánt nézőpontot adni, "a két embertestanyaggal dolgozó művészet munkájának természetéről, értékeiről, stílusos lehetőségeiről, valamint abból, hogy ezeket a kiváltképpen szemnek való dolgokat miként kellene látni."⁶

A táncművészet problémáit Bálint az alábbi szempontok szerint tárgyalja: könyve első hat fejezetét a zene és a tánc viszonyának szenteli, ezt a tánc meghatározásának pszichológiai alapú kísérlete követi, ismét több fejezeten keresztül. A tanulmányt *A forma és a tér* címmel közreadott gondolatai zárják, amelyek valójában a tánc térbeliségének kérdéseit járják körül. Bálint vizsgálódásai során egyaránt foglalkozik a balettel, a társastáncokkal és az új művészi tánc jelenségeivel. Tánc történeti forrásként Oscar Bie-t (1864-1938), a századforduló legnagyobb hatású tánc történeti munkáinak szerzőjét említi meg, valamint Ernst Schur (1876-1912) modern táncról szóló munkáját, ami azt bizonyítja, hogy Bálint ismerte és továbbgondolta a legfrissebb és legmegbízhatóbb szakirodalmat.⁷ Bálint példái azonban, amelyek analíziséből levonja legfőbb következtetéseit a tánc természetéről, nyilvánvalóan saját élményeit tükrözik. Bálint ugyanis főként Isadora Duncan, Loie Fuller, Maud Allan, a Wiesenthal testvérek, Ruth St. Denis, valamint a divatos varieté táncosnők, Madeleine, a Barrison nővérek és Villany kisasszony budapesti fellépései kapcsán fogalmazza meg a művészeti ág egészére vonatkozó elképzeléseit. Tehát csakis a korabeli újító törekvések érdeklik, ezért a balettművészettel kapcsolatban is elsősorban Anna Pavlova, valamint a Gyagilev vezette Orosz Balett újításai kerülnek a látókörébe.

Bálint nem csupán összefoglaló tanulmányt szentelt a táncnak, hanem kritikai tevékenységet is folytatott. Publikált többek között a Hétben, az Életben, a Magyar Hírlapban, a Nyugatban és a Világban is, igaz, elsősorban a színházművészettel, illetve a képzőművészettel kapcsolatos írásai jelentek itt meg, ami nem a saját tánc iránti érdeklődésének lanyhulását jelenti, hanem sokkal inkább a korabeli sajtó - és persze a közönség és a hazai kulturális élet - táncot lenéző, azt komolyan nem vevő álláspontját tükrözi. Később, a húszas évek második felétől, Bálint többé nem is foglalkozott a tánc esztétikai kérdéseivel, hiszen életét először a könyvkiadással kapcsolatos szerkesztői teendők, majd a színházi munka, a dramaturgiai tevékenység kötötte le, bár a Genius Kiadó irodalmi vezetőjeként rögtön egy kis gyakorlati útmutatással is szolgáló társastánc könyvet szerkesztett a Onestéptől a tangoig - a modern táncok könyve címmel. Amikor pedig jóval később, már az ötvenes és hatvanas években elkezdte publikálni színházi emlékeit, akkor e korszak

ideológiai követelményeinek megfelelően némileg átigazította a táncra és az artistaművészetre vonatkozó korábbi felfogását s emlékeit, amelyeket, korábbi tanulmányára utalva, ismét Táncosok és artisták címmel illesztett be Művészbejáró címmel 1964-ben megjelent kötetébe. Ezek az írásai azonban inkább személyes élményeket, emlékeket idéznek fel, anélkül, hogy közben reflektálnának a művészeti ág elméleti vagy akár gyakorlati kérdéseire.

HARASZTI EMIL

A tánctudományi kutatások, illetve a táncesztétikai gondolkodás hiánya nem csupán a korabeli magyarországi kulturális életet jellemezte. A tánc, mint a többi művészeti ággal egyenrangú művészeti tevékenység, valójában szerte a világon csupán a XX. század legelején keltette fel a történészek érdeklődését, s lett a különböző humán kutatások tárgya. Ráadásul a tánc történetének szoros kapcsolata részben a zeneművészettel, részben a mindenkori társadalmi szokásokkal, érintkezéssel, elkerülhetetlenné tette, hogy először néprajzosok, zenetudósok vagy művelődéstörténészek foglalkozzanak a tánc történeti és kortársi jelenségével. Önálló tánc történeti kutatások kizárólag ott indultak el, ahol a nagy múlttal rendelkező balettművészet meghonosítása kapott kiemelt hangsúlyt, így a művészeti életben megjelent a balett egyfajta tudatos és szisztematikus honosítása. (Ez a jelenség elsősorban a harmincas évek londoni és New York-i táncéletét jellemezte, mert mindkét helyen, párhuzamosan az éppen születő "nemzeti" balettek erőteljes pártfogásával és népszerűsítésével, a színpadi és pedagógiai alapozást természetes módon kísérte a tánc történeti kutatások és publikációk hirtelen megjelenése, és megszorodása.⁸⁾

Magyarországon azonban, nyilvánvalóan a korabeli színpadi tánc, vagyis a balett meglehetősen alacsony színvonala miatt, semmiféle teoretikus érdeklődés nem mutatkozott a balett múltja iránt. Az első valóban jelentős alkotó pedig, aki 1930-tól rövidebb-hosszabb megszakításokkal, másfél évtizeden át meghatározta az Operaház Balettegyüttesének színvonalát nem magyar, hanem lengyel koreográfus, Jan Cieplinski volt, ami ismét gátolta, hogy előtérbe kerüljenek a magyar balett történeti kérdései. Ráadásul Cieplinski újító munkásságát jobbra éppen modernsége miatt marasztalta el a sajtó, így az ő koreográfusi tevékenysége nem hozhatott áttörést a hazai táncesztétikai gondolkodásban, illetve aligha ösztönözhetta a tánc történeti kutatást.⁹ A származás kérdésére nagy súlyt helyező korszakban, 1936-tól ugyan volt "igazi" magyar alkotó is az Operaház Balettegyüttesében, Harangozó Gyula munkássága azonban valójában a korban rég elfogadott karakterbalett irányzat hazai adaptációját hozta, így munkái esztétikai szempontból nem vetettek fel alapvető kérdéseket, történetileg viszont a legelavultabb "magyaros" hagyományba illeszkedtek. A jellegzetes nemzeti vonások kérdése a balett-, illetve a táncszínpadon természetesen vethetett volna fel komolyabb teoretikus vitát, a kérdés azonban megmaradt a napi sajtópolémia szintjén.

Ebben a meglehetősen elméletmentes légkörben mégis megjelent, meglehetősen váratlanul, néhány fontos tánctudományos munka. Az egyik Haraszti Emil (1885-1958) átfogó történeti tanulmánya volt 1937-ben, A tánc története címmel. Haraszti eredetileg zeneszerzést tanult, majd zenetudományi tanulmányokat folytatott Lipcsében és Párizsban. Miután 1907-ben ledoktorált, a Pesti Hírlap zenekritikusa, később a Nemzeti Zenede tanára, majd igazgatója is lett. Vezette a Magyar Nemzeti Múzeum zenei könyvtárát is, és címzetes és rendkívüli egyetemi tanár is volt. Bár 1927-től Párizsban élt, zenei és művelődéstörténeti írásai továbbra is megjelentek magyar nyelven. Ilyen volt - többek között - a Kincsestár sorozatban 1931-ben kiadott - A zenei formák története, majd az ugyanitt megjelent A tánc története is. A két kötetet publikáló könyvsorozat maga is figyelemre méltó, hiszen a Magyar Szemle Társaság - erőteljes állami támogatás mellett - angol minta alapján nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy egyfajta enciklopédikus műveltséget kínáljon, sikeresen kombinálva a tudományos igényvel megírt összefoglalókat és a nívós ismeretterjesztést. Vagyis most először került sor arra, hogy egy tánc történeti munka nem pusztán önmagában jelent meg, hanem egy tervezett, közérdeklődésre számot tartó sorozat egyik köteteként, mintegy beemelve a táncot is a művészetek nagy családjába.

Haraszti könyvének célját művelődéstörténeti vázlatként határozza meg. És rögtön a könyv elején fel is sorolja a művelődéstörténetként értelmezett, tehát a tánc mindenkori társadalmi beágyazottságát hangsúlyozó tánc történeti kutatások általános nehézségeit. Ezek között elsőként említi meg a forráskiadások szinte teljes hiányát, valamint e források értelmezésének nehézségeit. Nyilvánvaló, hogy itt csak részben utal a magyar nyelvű forráskiadások teljes hiányára. Ennél általánosabb problémát is megemlít, hiszen példaként éppen egy saját, Párizsban elhangzott, tehát francia nyelvű előadását említi, amely a tánc tabulatúrák, tehát zene és tánc történeti kapcsolatának vizsgálatáról, illetve a források értelmezésének problémáiról szól.¹⁰ A következőkben két olyan szempontot emel még ki, amely egyrészt minden tánc történeti vizsgálódás alapkérdése, másrészt a kutatói nézőpont meghatározásához elengedhetetlenül szükséges. Előbbi lényege a tánc jelenség értelmezése. Haraszti szerint "a tánc szintetikus művészet, óriás területeket érint"¹¹, tehát vizsgálatába az anatómiától a lélektanon, vallástörténeten és archeológián át be kell vonni a néprajzot, a zene, színház, cirkusz, music-hall és képzőművészet történetet, valamint a nyelv- és irodalomtörténetet is. Vagyis nem elégszik meg az etnográfiai megközelítéssel, sőt, és itt derül ki saját választott nézőpontja, tánc történet alatt az egyetemes tánc tevékenység vizsgálatát érti, s nem csupán

a néptáncot. S főként nem a magyar néptáncot - vitatkozik Réthei nézőpontjával -, mert a tánc leszűkítő (értsd: néprajzi) értelmezésén túl ez az álláspont egy jóval súlyosabb problémát rejt, mégpedig a magyar nyelvű szakterminológia teljes hiányát, és megteremtésének lehetetlenségét. Mert Haraszti szerint: "A magyar tánc nyelv, néhány neologizmus kivételével, néptáncszó, nem használhatjuk fel nyugati koreográfiai terminológia átültetésére. Ezeket a kifejezéseket a magyar nyelv nem ismeri."¹²

Az elméleti kérdések felvázolását követően Haraszti rövid tánc történeti összefoglalóval indítja könyvét, egyfajta, a múlttól a jelenig tartó egységességet, sajátos művészeti evolúciót sugallva. Ezt követően részletes, elemző leírását adja a nagy tánc történeti korszakoknak (ősi, mágikus táncok - a hellénizmus tánc kultúrája - a középkori és a reneszánsz tánc kultúra évszázadai - a barokk társasági táncok világa - a romantika tánc kultúrája - a táncdráma évszázadai), végül a jelenre is kitekintést kínál, a korabeli kortárs irányzatokat azonban, mint "tánc utópiákat" írja le.

Haraszti elképesztő műveltségi anyagot zsúfol karcsú kötetébe, s valóban komplex megközelítést kíván adni, hiszen a tánc olyannyira szerteágazó területeivel foglalkozik, mint a mágikus és vallásos szertartások táncai, a társasági táncok és tánc tilalmak, a táncmester könyvekben fellelhető motívumok és lépésanyag, a tánc irodalmi és zenei vonatkozásai, az udvari ünnepségek, a balettek és táncdrámák, az udvari és polgári társastáncok, a XX. századi balett újítások. Egyetemes tánc körképébe ugyanúgy szervesen beilleszti a magyar néptánc és társasági tánc történetére vonatkozó emlékeket, mint az udvari és színpadi táncra vonatkozókat, valamint a jelenkori koreográfiai életről szerzett ismereteit, így elsőként ad rövid áttekintést a magyar műtáncról és a XIX. és XX. század első harmadának balettművészetéről. A könyvet impozáns bibliográfia tesz teljessé, amely 58 címet tartalmaz. Ezek közül - mintegy megerősítve Harasztnak már a bevezetőben felvetett, és a magyar nyelvű kutatás és szakterminológia hiányára vonatkozó észrevételeit - mindössze két magyar nyelvű publikáció szerepel, s ráadásul mindkettő magának Harasztnak egy-egy (zenei) tanulmánya.¹³ Az idegen nyelvű szakirodalom viszont Haraszti rendkívül alapos tájékozottságát és széles látókörét bizonyítja. Az általa feldolgozott anyag ugyanis nem csupán a századforduló legkurrensőbb tánc történeti munkáira támaszkodik - mint Oscar Bie 1906-os Der Tanz, Fritz Böhme 1886-os Geschichte des Tanzes in Deutschland, Anton Czerwinski 1862-ben kiadott Geschichte des Tanzkunst, G. Desrat 1895-ös Dictionnaire de la Danse, Cecil Sharp 1905-ös The Sword Dances of Northern England vagy Gaston Vuillier 1898-ban megjelent La danse című munkája -, hanem olyan történeti és friss munkákat is felsorol, amelyek ekkor még teljesen ismeretlenek voltak a hazai olvasók előtt. (Előbbire példa Thoinot Arbeau Orchésographie-jának új, 1888-as kiadása, Louis de Cahusac 1754-ben megjelent De la danse ancienne et moderne és Claude-François Menestrier 1682-es könyve, a Des Ballets anciens et modernes selon les regles du théâtre - utóbbira pedig többek között Cyril Beaumont, André Levinson és Valerij Szvetlov több írása is a tízes és harmincas évekből.)

VARGA SÁNDOR FRIGYES

A harmincas évek végén jelent meg az ugyancsak alapos, bár minden eddig említett tudóstól eltérő felkészültségű Varga Sándor Frigyesnek (1904-1976) a maga nemében úttörő tánc történeti munkája, a Bevezetés a tánc irodalomba. A szerző már könyve elején leszögezi, hogy a "tánc tudomány még a jövő ígérete."¹⁴ Az okot részben a tánc eredendő összetettségében véli felfedezni, ami - szerinte - az oka annak, hogy még csak egységes fogalom sem létezik e sokrétű jelenség kimerítő leírására. Ezért foglalkozik annyiféle tudományterület - többek között: archeológia, etnográfia, művelődés-, művészet-, vallás és nyelvtörténet, szociológia, élet- és lélektan, testnevelés, művészet- és kultúrbölselet - a tánc cal, hiszen története során mindegyikhez kapcsolódott. (A felsorolásból feltűnően hiányzik a zenetörténet, amelyet magyarázhat, hogy Varga Haraszttal ellentétben nem zenetörténész volt, hanem filozófiát hallgatott a Pázmány Péter Egyetem bölcsészkarán.)

Varga szerint azonban "az autonóm tánc tudomány kiindulópontja és alapvetése nem lehet más, mint a tánc jelenségének leírása, mozgásszerkezetének feltárása és mozgásrendszerét rögzítő nyelv megkonstruálása."¹⁵ Ennek a kíváncsnak tartott autonóm tánc tudománynak Varga szerint része lesz a lélek- és élettan, a művészettörténetként értelmezett tánc történet. És "Csakis ezeken az alapokon: a lényeg és a történeti fejlődés ismerete alapján kerülhet sor a tánc tudományt lezáró és betetőző művészet- és kultúrbölselet kiépítésére. A döntő szó az esztétikai szempontot illeti meg, hiszen ebben a fogalmi csomópontban futnak sugarasan össze a táncra vonatkozó ismereteink. A tánc művészetbölseleti elemzésének főbb problémái: a tánc művészi valósága, a ritmus, a térbeliség, az alkotás és a műélvezés, a jelképi mivolt, valamint a tánc helye a művészetek rendszerében.¹⁶ Varga fejtegetései során még egy lépéssel tovább megy, s már nem is csupán az esztétikában látja a valódi tánc tudomány csúc sát, hanem magát a tánc tudomány rendszertani helyét az antropológiában fedezi fel, lévén maga is embertudomány. Varga azonban nem vállalkozik, és képzettsége alapján nem is vállalkozhat e felvázolt tánc esztétika és antropológia kimunkálására, viszont megteszi az ehhez szükséges egyik első lépést, annotált bibliográfiát nyújt át az olvasónak. Először is számba veszi a legújabb, a tánc iránt a századforduló óta megnövekedett érdeklődést dokumentáló nemzetközi bibliográfiákat, s így kiderül, hogy nem csupán az európai kutatás alpművét, Cyril Beaumont A Bibliography of Dancing (1929) című munkáját ismeri, hanem az 1937-ben New Yorkban megjelent azonos című összeállítást is, Magriel tollából. A szaklexikonok ismertetésekor hangsúlyozza fenntartásait a közkézen forgó, de

megbízhatatlan, mert gyakorlati szakemberek által összeállított lexikonokkal kapcsolatban, míg az újabbak ismertetésénél jelzi, ha valamilyen elfogultságot, erős - főként - zenei orientációt tapasztal. A Varga által felsorolt antik (görög, római és korai keresztény) források között szépirodalmi és bölcséleti munkák egyaránt találhatók, és ismerteti az ind irodalom két korabeli szent könyvét, csakúgy, mint a kínai szertartáskönyveket és germán Sagákat. A reneszánsz teljes táncmester szakirodalmát is ismeri, sőt, a táncellenes irodalomról is bőséges forrásanyagot közöl. Kiemeli Jean-Georges Noverre új esztétikai nézőpontjának fontosságát, miközben a XVII. századtól kezdve ismerteti a legfontosabb tánc történeti munkákat, beleértve Haraszti magyar nyelvű könyvét is. A néptánc kutatás eredményeit is számba veszi, Réthei könyvén kívül ismerteti Lajtha László és Gönyei Sándor írásait, illetve Bándy Mária és Vámszer Géza 1937-es, e területen úttörő könyveit. Figyelme kiterjed az etnológia alapműveire, köztük Frazer és Malinowski kutatásaira, valamint az 1923-ban megjelent The Sacred Dance című Oesterley könyvre is. A táncantropológiai irodalom több alapművét ismerteti, mindenekelőtt és legalaposabban a korszak legnagyobb hatású művét, Curt Sachs 1933-ban publikált Eine Weltgesichste des Tanzes című táncmonográfiáját.

Varga - tánctudományi felfogásához híven - ezek után rátér azoknak a filozófiai, szociológiai és lélektani műveknek az ismertetésére, amelyek szerinte egy majdani önálló tánc tudomány alapját képezhetik, s ebben a felsorolásban Lukianosztól Nietzscheig, Schlegeltől Darwinig sokan helyet kapnak. A táncesztétikai irodalom számbavételénél Varga figyelme a német modern táncot elsőként analizáló Brandenburtól Paul Valéryig terjed, míg a saját korát meglehetősen régóta foglalkoztató ritmus kérdésének vizsgálói közül Emil Jaques-Dalcroze és a szerinte szintézist teremtő s egyben kopernikuszi fordulatot hozó Lábán Rudolf tudományos munkásságát is ismerteti. Széles látómezejéből ezúttal sem marad ki a hazai szakirodalom, hiszen megemlíti Szentpál Olga 1928-ban megjelent Tánc című könyvét is. Hogy honnan származtak Varga ismeretei, vagy akár az általa ismertetett könyvek, kideríthetetlen, hiszen ő maga csak egy évvel a könyv kiadása előtt, 1938-tól lett a Széchenyi Könyvtár bibliográfusa, ám e könyvtár állományában (ma már?) alig találhatók meg az általa röviden ismertetett és véleményezett könyvek. Feltehető, hogy másodlagos forrásokból dolgozott, ám ez mit sem von le munkájának értékéből és abból, hogy elsőként vállalkozott egy annotált szakbibliográfia közreadására.

HEVESY IVÁN

A fotó és filmtörténészként ismert Hevesy Iván (1893-1966) kéziratban maradt tánc történeti tanulmányának pontos megszületését egyelőre nem tudom datálni. A gépelt kéziratot az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma őrzi, de a kézirat nyomtatott, tehát szélesebb körben is hozzáférhető változatát nem leltem fel. Egyetlen nyom utal rá - mégpedig az 1951 és 1956 között működő Táncművészet című folyóirat egyik értekezletének jegyzőkönyvében ¹⁷-, hogy szóba került e tanulmány megjelentetése, bár Hevesy ekkoriban (1951 és 1957 között) nem publikálhatott. A szöveg azonban feltevésem szerint jóval korábbi lehet, hiszen Hevesy - aki maga is részt vett Palasovszky Ödön avantgárd színházi kísérleteiben - 1925 és 1933 között tanított Madzsar Alice iskolájában, igaz, nem tánc történetet, hanem művészettörténetet, hiszen valójában művészettörténész volt, akit a "primitívek" művészete mellett elsősorban az avantgárd képzőművészeti mozgalmak és irányzatok érdekeltek. Későbbi felesége, Kálmán Kata visszaemlékezéseiből is tudható, hogy Hevesy a "művészettörténetet új elgondolás alapján alakította ki, általában úgy fogták fel, hogy a görögöknél kezdődik mindaz, amit tudni érdemes. Őt a primitív népek művészete jobban foglalkoztatta, és úgy lebilincselte csodás fantáziájuk, mint a századvégi francia képzőművészeket [...] a művészet keletkezését a varázslók kultikus megjelenítéséből vezette le, ami egyszerre volt zene, ének, tánc és dráma. Ez teljesen egyéni elgondolás volt, akkor még a munka ritmusából és hasonló teóriákból próbálták a művészet keletkezését magyarázni." ¹⁸ Hevesy még a húszas évek végén, 1929-ben publikált Egyetemes művészettörténet I. címmel egy átfogó tanulmányt a primitív művészetekről, ami azt erősíti, hogy e kutatásokhoz kapcsolódva, és a Madzsar iskola színpadi munkáitól illetve foglalkozhatott a tánc történetével is. Hevesy 90 oldalas gépirata, A tánc története című áttekintés közel kétharmada ugyancsak a "primitív" és az ókori "kultúrnépek" táncaival és táncpantomimjével foglalkozik, míg a maradék egyharmad "A középkori és újkori európai táncok" ismertetésére vállalkozik, beleértve a pogány, kultikus, társasági, népi és színpadi táncot, azaz a balettet és a modern testkultúra jelenségeit. E tanulmány datálását a húszas végére vagy a harmincas évek elejére-közepére az is erősíti, hogy Hevesy ebben a kéziratban a modern táncsal, tehát a kor legújabb irányzataival kapcsolatban kizárólag olyan személyiségeket említ meg röviden - többek között Isadora Duncant és a Wiesenthal nővéreket, Gret Paluccát és Alexander Sakharoffot, Niddy Impekovent és Mary Wigmant -, akiknek pályája a húszas és harmincas évek előtt vagy alatt bontakozott ki, míg Lábánról azt állítja, eddig négy könyve jelent meg.¹⁹ Ugyancsak e korábbi megírást erősíti, hogy a Táncművészet végül nem közölte az írást, hiszen az ötvenes évek közepén valójában elképzelhetetlen is lett volna, hogy az egyébként volt mozdulatművész, Ortutayné Kemény Zsuzsa által szerkesztett, és a párt irányvonalát szorosan követő lapban olyan "elavult" tánc történeti munka jelenjen meg, ahol az említett modern táncosok és az avantgárd nem elítélő, sőt, megsemmisítő kontexusban szerepel, az orosz balettből pedig csupán egyetlen, ráadásul "emigráns" művész, Mihail Fokin kap említést. Hevesy írásának ráadásul azért sem lehetett ekkor helye a szaklapban, mert korábban - az 1953/októberi, 1954/januári és augusztusi számokban - a folyóirat közölte egy fiatal néprajztudós, Vajda László ²⁰ cikksorozatát A tánc őstörténete címmel, így a Hevesy tanulmány gerincét alkotó tárgyhoz 1956-ban nem tért vissza ismét a lap. Hevesynek így ez a minden jel szerint akkor már több évtizedes tanulmánya végleg feledésbe merült.

Jegyzetek

^[1] A téma kutatását az NKA Táncművészeti Kollégiuma támogatta

^[2] Angol nyelvterületen a theatrical dance (szemben a social dance, azaz a társasági vagy társastáncokkal) fogalma fedi le azt, amit magyarul a táncművészet vagy színpadi tánc fogalmakkal jelölünk

^[3] Réthei Prikkel Marián A magyarság táncai Stúdium Kiadása, Budapest, 1924 2

^[4] Réthei 2

^[5] Réthei 2

^[6] Bálint Lajos Táncosok és artisták Athenaeum Rt., Budapest, 1921 3

^[7] Bie, Oscar Der Gesellschafttanz der Renaissance 1903; Der Tanz als Kunstwerk és Das Ballett 1905, Der Tanz 1906 Schur, Ernst Der moderne Tanz 1910

^[8] Haskell, Arnold Balletomania 1934, Ballet 1938

^[9] Beaumont, Cyril W. A Bibliography of Dancing 1929, Michael Fokine and His Ballets 1937 Kirstein, Lincoln Dance - A Short History of Classic Theatrical Dancing 1935

^[10] Fuchs Livia Jan Cieplinski munkássága a budapesti Operaházban Tánctudományi Tanulmányok 1988/89 Magyar Táncművészek Szövetsége 1989 39.-81.

^[11] Az Archives Internationales de la Danse 1934/5. száma szerint Haraszti Le Ballet D'action címmel tartott előadást az 1934 II. 15. és III. 28. között zajló nemzetközi konferencián

^[12] Haraszti Emil A tánc története Magyar Szemle Társaság, 1937 6

^[13] Haraszti 7

^[14] Ezek: Barokk zene és kuruc nóta Budapest, 1933; A verbunkos a bécsi színpadon a napoleoni századforduláskor - megjelenés előtt

^[15] Az ma már kideríthetetlen, hogy Haraszti nem ismerte vagy nem tartotta tudományos szempontból értékelhetőnek a Réthei könyvén kívül magyarul korábban megjelent olyan tánc történeti munkákat, mint Pekár Gyula A táncz Uránia, 1901, Nirschy Emilia A művészi tánc Táltos, 1918 és Lavotta Rudolf A tánc pszológiája én

^[16] Dr Varga Sándor frigyés Bevezetés a táncirodalomba szerzői kiadás, Budapest, 1939 4

^[17] Dr. Varga 5

^[18] Dr. Varga 5

^[19] Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatéka: a Táncművészet 1956. január 7.-i lapterve OSZMI Táncarchívum, 33. fond

^[20] Kálmán Kata A Madzsar iskola 1927 - 1929 Vintage Galéria, Budapest, 2007 21

^[21] Lábán Rudolf első négy könyve: Die Welt des Tänzers, 1920, Choreographie, 1926, Gymnastik und Tanz, 1926, Kindes Gymnastik und Tanz, 1926

^[22] Vajda 1947-ben doktorált, majd a Néprajzi Múzeum munkatársa, később Ortutay tanársegédje volt az egyetemen. 1956-ban külföldre távozott, Münchenben lett egyetemi tanár, s egész pályáján főként az afrikai és a nomád (pásztor)kultúrákkal foglalkozott

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

8. fenyegető hang

Az eddigi dolgozatok a hang kifejezés, a zene valóságon túlmutató - bár alig észrevehető - jelentőségét próbálták bizonyítani. Megpróbáltunk - legalább elvi - választ találni a kérdésre, hogy miért jó a zene; miután nem léphetünk túl azon a kérdésen sem, hogy ha rossz, vajon miért az? Tehát a rejtőzködőnek tűnő zenei-tartalmi lényeg, illetve a vonzást kiegészítendő (valamelyest ellensúlyozandó), muszáj néhány gondolatot szentelni a hangok taszítására vonatkozó kevésbé titkos metafizikának is. Ugyanis "Ellentétek nélkül nincs haladás. Vonzás és Taszítás..." (William Blake).

A hétköznapi, a valóság relatív viszonyai között megszólaló hangok inkább taszítóak, mint vonzóak. A valóság talaján a gyakran áhított csend nagyobb kincs, mint bármely remekműnek számító zene. Túlcizellált idegrendszerünket semmi sem kényeztethetné jobban, mint a hang ingerektől tökéletesen mentes, pihentető alaphelyzet - gondolnánk, nem teljesen alaptalanul. Persze a hétköznapi valóságban ilyen állapot abszolút értelemben nem létezik; viszont relatív minőségben igen. Nemcsak a feltűnő környezeti zajok megszűnése ilyen, például a hangok jelentéstartalmának érdektelenné válása is relatíve csenddől minősülhet, leginkább azonban a zenében létrejövő csend-élmény figyelemreméltó. Ugyanis a direkt hangzás kontrasztjaként jelenik meg pianissimo vagy szünet formájában, valóságos jelentőséget adva így az idő fogalmának is. (Mint tudjuk, ez utóbbi rendkívül relatív fogalom a valóság szintjén.)

De vegyük sorjában a rossznak érzékelt hangok majd zenei hatásokat! Egy állat, vagy egy újszülött ember reakciója meggyőzően árulkodik arról, hogy hangok anélkül is képesek kellemetlenség, nyugtalanság, fenyegetettség érzetét kelteni, hogy bármiféle jelentés, logikai következtetés kötődne hozzá. A hang a fejlettebb tudatállapotokon is túlmutató, kiismerhetetlenül nagy természeti jelenség, melynek lehetetlen minden rezdüléséhez valami racionális okot rendelni. A fizikai jelenségek kísérőjeként megszólaló hangok sokkal szélesebb skálán léteznek, a decibel-, a frekvenciaméreteket illetően is, mint amennyit mi, emberek érzékelhetünk, vagy elviselhetünk azokból. Elméletileg végtelen hang paramétereiről beszélhetünk, továbbá az érzékelhetőeken túli hangokról - bizonyos mértékig - csak fizikai, matematikai számítások, esetleg műszeres mérések által tudunk, de soha nem tudhatjuk meg, illetve hallhatjuk, hogy hogyan is szólnak valójában.

A határtalanság perspektívája azonban az élőlények többségét nem vonzza; nyugtalanságot, a biztonságérzet hiányát vonja maga után. Továbbá létezhet egy olyan speciális hangtartomány is, melyre legtöbbünk - idegrendszeri cizelláltságtól függetlenül is - egyértelműen, mint fenyegető agresszivitásra asszociál. Ha pedig tudatosodik, hogy ártalmatlan, mesterséges és teátrális, esetleg öncélúnak vélt hanghatásról van szó, közönnnyel, vagy flegma elutasítással minősítjük jelentéktelennek azt - akkor is, ha alkotójuk, szerzőjük a legnagyobb műgonddal és lelkiismeretességgel próbálja érzeteit, gondolatait, felismert igazságait közreadni. A "végtelen" fogalmát sokan képtelenek felfogni, a határtalanságot sugalló zene emiatt vált ki nyugtalanító hatást; következésképpen a legtöbben mereven elutasítják. Könnyen feltételezhető, hogy innen ered sok jelentős zenemű, sőt, műfaj devalválódása, majd eltüntetése is. Félreértés és bizalmatlanság áldozatává válik a magasra törő klasszikus zene nagy része, decens konzervatívizmusa, ingerszegénysége miatt; az atonális kortárs zene érthetetlen gesztusai, fenyegetőnek ható hangok effektjei és artisztikus szeszélyei miatt; az improvizatív, főleg szabad zene öncélú és blöffnek ható kakofóniája miatt. Pedig ez utóbb sorolt műfaji vagy alkotói attitűdök közepette nagyobb eséllyel keletkeznek értékes zenék. Az értékhor-do-zó zenékkel szembeni közöny, vagy az össznépi elutasítás háttérben természetesen sok dolog lehet még: türelmetlenség, befolyásolhatóság, mennyisé-gi szemlélet, fogyasztói mentalitás, mereven értelmezett rendpártiság, szellemi igénytelenség stb. A csupán érzéki, kizárólag háttérfunkciót betöltő zenék, hangok dekorációs kellékek; jól behatárolható, nagyon egyszerű keretek közé konstruált zenei termékek, melyek jobban felfoghatónak vélt tartalmi összetevői miatt sokkal vonzóbbak a tömegek számára. A jellemzően zárt, többnyire rögzített, valójában tartalom nélküli zene tetszőleges és ártalmatlan jelentéssel ruházható fel, mely a valóságos élet egyszerűbb, sematikus felfogásához kínál szintetikus, langyos vízzel lemosható dekorációt. Gyakran operál a hamis - a valóságban sem létező - életérzés sugalmazásával, a gicsszerű illúziókeltés eszközével. Vagyis korszerű, komformista és önámításra buzdító zenei termékekről van szó, melyre tömegigény van. A metafizikai értelemben vett végtelenség elutasítása nem más, mint a szellemi értelemben vett szabadság fogalmának eltorzítása, félreértelmezése. Ennek a mentalitásnak a zenei kullisszái például a primitív tagolás (gépies és erőteljes ritmizálás), a zárt zenei motívumok ismételtetése, előre gyártott hangzó klisék variálgatása, vagy a narkotikumszerű hatáselemek sulykolása, túlhangsúlyozása.

A belátható közelségben meghúzott határok kimerevítése, a zene zárt és szűk (dallami, ritmikai és harmóniai) egységek közé szorítása eredendő bizalmatlanságra utal a határtalansággal, a művészi szabadsággal szemben.

Szinte logikusan következik az eddigiekből, hogy a művészet-közel (pontosabban annak vélt) szférákban leledző és nagyságrendekkel kisebb csoportot alkotó széplelek-, művészlélek-befogadók, vagy alkotók pedig az imént részletezett tömegzenét utasítják el. Ők is kissé megszeppenve viszonyul-nak a "végtelen" fogalmához, de előfordul részükről egyfajta óvatos kíváncsiság (főleg, ha némi sznobság is motiválja a szimpatikusabb kisebbséghez való tartozást). Ez a csoport a primitív, populáris műfajokon kívül a "csúnya" (elektronikus, mesterségesen torzított, mézes-mázás giccsre emlékeztető stb.) hangot, zenét utasítja el - tehát az ízlés fogalomkörébe szorítja a zenét - látszólag. Mert például az atonális hangzások már riasztóan hatnak rájuk is. Tehát ebben az esetben is ugyanazt az eredendő reflexet tapasztaljuk a határtalansággal szemben, mint amit a legnagyobb tömegeknél; nem beszélve arról, hogy az úgynevezett "ízléses" műfajok képviselői ugyanazon valóság keretei között, ugyanolyan módszerekkel próbálják érvényesíteni,

elfogadtatni magukat, mint legsekélyesebb, popimádó felebarátaik. Főleg a középszerű műfajokkal - azaz eltorzított népzene-kkel, hamisítványnak minősíthető jazz-zel, szépelgő akusztikus hangzataikkal - büszkélkedő muzsikuskok próbálják lenézett, trendi popzenész-kollégáikat követni. Ők is minél több "bulira hajtanak" (mert így nevezik manapság az ilyen-olyan nyilvános játéklehetőséget), erősítő berendezésekkel játszanak, kiterjedt médiajelenlétet igényelnek, a kereslet-kínálat korszerű szabályainak megfelelő PR-marketing munkát folytatnak stb. Mindezek tetejében művész-félékként próbálnak egzisztenciálisan is érvényesülni - a legdurvább valósághoz is alkalmazkodva. Kissé álságos alkotói attitűdjük a "kikapcsolódást", az "igényes" vagy "kulturált szórakozást" célzó, felejthető (amúgy ízléses) produkciókat eredményez. Mindezzel nem lenne semmi baj, ha nem igényelnének különleges státuszt és megkülönböztetett tiszteletet tévesen felfogott "művészi" szerepükért, ha az egykori trubadúrok és társasági kiszolgálózenészek mintájára gondolva több alázatot mutatnának - tekintettel a valahol létező, valódi művészetre is.

Számuk, fizikai méretük elenyésző kicsinsége miatt már-már nem létezőnek mondhatnánk azt a csoportot, akiket a művészet végtelen perspektívája, a zene határtalan szabadsága vonz - akár befogadóként, akár alkotóként. Az ide sorolható lelkek és produktumok a rétegműfajokon belüli, legvékonyabb réteg érdeklődésére tarthat számot, mindenki más azonban kategorikusan utasítja el őket és zeneműveiket egyaránt. (Vagyis a társasági élet sem erőssége az effajta csodabogaraknak.) Már a fentebbi gondolatok mentén is érthető a mostoha viszonyulás, de ha még azt a tényt sem titkoljuk el, hogy az artisztikus különöck között is szép számmal akad sznob, pozór, felszínesen zsonglörködő álentellektüel, blöffölő kókler, nem is indokolt, hogy kisebbségi komplexusoktól gyötrődjünk. Ugyanis a nagyon hangzatos, de már közhelynek minősíthető szólamokról is könnyen felismerhetőek. Főleg amikor a magasabb rendű műkedvelő, vagy lila párában tündöklő egzaltált "artist" rendszeresen a médiában tesz tanúbizonyságot a mindenség iránti elkötelezettségéről, művészi elhivatottságáról, az általa már nem egyszer megtapasztalt "kegyelmi állapotról" és ehhez hasonlóról. Az ilyesmi érthetően irritálja az emberek nagytöbbségét - legyenek azok a kulturált szórakozás, vagy a tömegkultúra hívei. A néha neveléses média-megszólalások pózaival legtöbbször egyenes arányban súlytalan a nyilatkozó alkotó műve - bár ezzel a gyanúkkal óvatossággal kell bánnunk, mert az ismert elektro-nikus média tökéletesen alkalmatlan arra, hogy egy kortárs, vagy improvizatív zenedarabot közvetítsen. Vagyis az iménti megfigyelés akkor érvényes, ha élőben van alkalmunk összemérni a személyiséget a művel. Céltalan keresgélést, kiforratlan kísérletezgetést, üres, de érdekesnek mondható, gyakran lopott hangzatokkal folytatott blöffölést sajnos gyakran tapasztalhatunk - és nemcsak a zenében. Ez a jelenség azért veszélyes, mert a trivialitásokon és az érzékileg kényeztető igényeken felülemelkedett, nyíltzívű befogadó bizalmával élnek vissza, a határtalanra nyitott lelket tévesztik meg... S ha csak egy ilyen ül a szabadzenei előadás közönségének soraiban, az is fontos kellene hogy legyen.

Létezik viszont egy - a laikus érdeklődő szempontjából is - majdnem biztos módszer az őszintétlen hangok kiszűrésére. Jó tudni, hogy az atonális, vagy szabad improvizatív zenéhez többnyire a legkiválóbb muzsikuskok jutnak el, akik több, nyilvánosan is követhető periódus (személyes zenei evolúció) után válnak alkalmassá arra, hogy átlépjék a határokat, a valóban teljesen szabad művészi kiteljesedés irányába. Sok példát említhetnénk, de talán elég, ha John Coltrane korai, kellemes swing-blues dallamai és a legutolsó, free-jazz korszaka közötti nagy ívre gondolunk. Nem járunk messze az igazságtól, ha a valóban univerzális nyelven megszólaló, szabad improvizatív zenék háttérében általában egy igazi Géniuszt sejtünk - ha nem is minden esetben, de legtehetségesebb, mennyet-poklot megjárt hiteles követői személyében mindenképpen. Ebből az is következik, hogy például a rögtönzésben perspektívát látó muzsikuskok, az improvizáció hívei, majd következetes, egyre bátrabb gyakorlói, a beidegződésszerű zenei kötöttségektől fokozatosan megszabadulva, a határtalanságot közelítve érik el a művészi csúcspontot - vagyis igazi művészekké válnak. Visszont ennek minden esetben személyes zenei evolúciós folyamat az ára. Aki úgy gondolja, hogy átugorhat néhány lépcsőfokot, netán pályája elején és kizárólag szabad improvizációval próbálkozik, súlyosan téved; s kisértatva lebukik.

Az előbbiekhöz hasonló alkotói attitűd egyre jellemzőbb az úgynevezett kortárs (komoly) zene területén is. A hivatalos felsőszintű zenei képzésből érkező ifjú zeneszerzők nagy része előbb utóbb belátja, hogy a kortárs jazz által igazolt szabad improvizáció - akár, mint komponálási technika, akár, mint kifejezési mód - számukra is megkerülhetetlen, kvázi perspektívát jelentő irányvonal. Bár a 20. század második felének kortárszenei áramlatai meglehetősen szerteágazó képet mutatnak - nagyon sokféle közelítés, formai, kitérés kísérlet figyelhető meg -, az improvizatív irány egyre inkább teret nyert ezen a területen is. Egy külön fejezetben bővebb áttekintést is érdemel a legutolsó zenei periódus esztétikai közelítése. Most legfeljebb egy érdekes irányzatra érdemes egy rövid kitérőt tennünk; tekintettel eredeti témánkra, a fenyegető hangra.

Az ismeretlen eredetű, semmilyen jelenséghez vagy hangforráshoz nem köthető hang ugyanolyan bizalmatlanságot ébreszt az emberekben, mint a határtalanság érzetét keltő zenék. Mivel elvileg az ember által hallható hangok száma is végtelen, kortárs szerzők egy kis csoportját izgatni kezdte az a kihívás, hogy eddig soha nem hallott hangokkal operálva kreáljon új zenét. Irányzatukat akusztikus zenének nevezték el. Végül is a koncepció - bármely izgalmasnak is ígérkezett - ugyanannyi nehézséget okozott, mint amennyi gazdagsággal kecsegtetett. Az emberi érzékelés korlátai, főleg a differenciálás-képtelenség, a különböző szinteken lévő ingerküszöb, valamint a fizikai és technikai problémák, a frekvenciák keveredése, a szintetizálás nehézségei jobbra kibogozhatatlan, gyakran kaotikus hatású eredményt szültek. A szintetikus, többnyire elektroakusztikus eszközökkel kreált új hangokra pedig már jó néhány évtizede nem kapja fel a fejét senki.

Egyébként az ember természetes készítése, hogy a hallható hangot, tapasztalataira hagyatkozva kösse valamihez: hangszerhez, érzéshez, színekhez, képekhez, történetekhez, gondolatokhoz - vagyis, hogy tartalmat találjon a zenéhez. Ha a zene kizárólag a befogadó fantáziájára, asszociációs képességére apellál, a legtöbb zene-hallgató ezt joggal kéri ki magának. Az új hangok, elvileg új gondolatok előhívását jelenthetné, ha erre befogadóként bárki is képes lenne. Az a szerző, aki teljességgel figyelmen kívül hagyja a természetes emberi működést, az asszociációra épülő reakciót, lélektani értelemben a hangjaival fenyegeti hallgatóját. Emiatt tekinthetjük egy hajszállal korrektebbnek a rögtönző muzsikust, aki a befogadóval azonos térben és időben, a mikro-környezet pillanatnyi állapotából kiindulva, az adekvát közlési módot keresve kommunikál közönségével. Akkor sem biztos, hogy megússzuk a rossz hangok okozta frusztrációt, de egy emberközelí szituációban képe-sek vagyunk empatikusan viszonyulni a legextrémebb zenei tartalomhoz is - tudva, hogy a nekünk játszó muzsikusk ugyanolyan esendő lélek, mint amilyenek mi vagyunk.

TEREMTVE, JÁTSZVA... Matisz László írása GADÓ GÁBORRÓL

Megkockáztatom, hogy Gadó Gábornak több tisztelője és csodálója van, mint értője. Ennek oka nem annyira bonyolult: ránézésre zenész, ad absurdum (eredetileg) jazzgitáros, akitől azt várják az emberek (talán nem is alaptalanul), hogy igényes szórakozásban részesítse őket, de közvetlenül szembesülve művészetével némelyek elbizonytalanodnak... Mert nem szórakoztat, hanem érzékeltet, láttat, gondolati, szellemi összecsengésekre mutat, az "épp hogy rezdülést" és az erőt jeleníti meg, akár egyszerre is - vagyis teremtve játszik. Gábor a láthatatlant illusztrálja, zenéjében alapfogalmak kerülnek elő, azok mindenkor érvényes evidenciájával együtt. (És téved, aki most csupán artistikus lilaságokra gondol, mert gyakran játszva, sőt, játékosan is ez történhet nála; spontán módon.) Szinte mindegy, hogy minek hívják az instrumentumot, az eszközt, amivel ezt teszi, másodlagos kérdés, hogy miként kezeli a hangszert (úgysem lehet másokhoz hasonlítani), az is mindegy, hogy milyen zenei műfajnak nevezik azt, melybe muzikusokat szokás besorolni - mert Gábort nem lehet. Így a közhasználatban lévő "értés" fogalma most nem feltétlenül a zeneértésre vonatkozik; pláne nem az úgynevezett vájt fülűek kedvére. Itt sokkal többet lehet érteni, mint a hangok kombinációinak absztrakt érdekességét. Emiatt is hallunk Gábortól mostanában gyakrabban szabad, improvizatív zenét, mert szellemi szférákból való késztetése, akkor és ott teremtett hangzatokkal, addig soha nem hallott zenéje által lehet friss, új gondolatokat előhívó, régi fundamentumokat megerősítő, vagyis hiteles.

Ha csak a zenéjét hallgatjuk, "ennyi". Ha beszél is róla - mint az alábbiakban -, szavaival is érzékelteti az iménti megfigyeléseket.

Cirka tizenöt éve, a hajdani Merlin Jazz Clubban még jazz-standardeket is hallhattunk Gadó Gábortól, de nem sokkal ezután igen markáns irányt vett zenei pályája. Azért - fűzi hozzá Gábor - abban az időben volt egy trióm is, Baló István dobossal és Benkő Róbert bőgőssel, akikkel elég betyár zenét játszottunk, konkrétan: free zenét.

Sokan viszont '95-től, azaz Párizsba költözése óta számítják azt az időszakot, ahonnan összetéveszthetetlen karakter jelent meg Gadó zenéjében; mind az interpretációt, mind a szerzői munkát illetően. Rövid időn belül a francia muzikusokkal, azaz Matthieu Donarier tenorszaxofonossal, Sébastien Boisseau nagybőgőssel és Joe Quitze dobossal létrehozott kvartett már reveláció számba menő sikert aratott első, Greetings From The Angel című lemezével, melyet Budapesten is bemutattak. A szerző-zenekarvezető a következőképpen idézi fel irányba kerülésének kezdeteit:

"Ennek az időszaknak az előzményét, a kilencvenes évek első feléhez kötném, mely semmiképp sem elhanyagolható a későbbi munkáimat illetően. Akkor már készítettem olyan zenét (bár ez nem került kiadásra), mely már valamilyen folyamatnak a gyümölcseit jelentette, s mely egyértelmű irányba mutatott. Ez később talán a francia kvartett által lett ismert, de a tendencia nem Franciaországban indult el. Francia partnereim interpretációs készsége nyilván nem elhanyagolható szempont ebben a történetben, de akkorra már inkább a princípiumok eltolódása valósult meg. És ami talán meglepő, nem volt semmiféle céloom ezzel az irányultsággal; így művészeti vonatkozásban nem is beszélhetünk úgymond beérésről sem, legfeljebb érési folyamatról - mert ez az egész soha nem ér célba... Állomások vannak, esetleg.

A történet egyébként a Blue Boxban kezdődött, heti három próbával és szombatesténkénti előadásokkal. A hely másfél évig otthont adott nekem, és az a zene, amiről most beszélgetünk, ott, kilencvennégyben már megszólalt - folyamatában is... És mivel folyamatról volt (és van) szó, akkor úgy gondoltam, hogy egy másik művészeti (nem kulturális) közegbe is ki kell tennem magamat. Kulturális polarítások már nincsenek, mindenütt ugyanazt éljük..."

- A művészeti közeg különbözőségét nem gondolom elhanyagolható szempontnak - pont ezt a témát feszegetjük most. Vagyis miben áll ez a különbség - kérdezem Gábort -, mentalításban, fogékonyságban, motivációban...?

Párizsban engem a kortárs művészet ottani vonatkozásai érdekeltek - folytatja...

"A művészetben általában más fontos számomra, de ott, csak ennyi volt, ami vonzott. Valójában művészeti közeg ott nincs is - ahogy már most látom-, mert nincs közös irány, közös intuíció, gondolkodásmód, nincsenek közös alapokon álló törvényszerűségek, melyek feltételei lennének egy ilyen "közegnek". Abban viszont mégiscsak más az a hely, hogy mindenféle művészeti törekvés individualizálódott; és nem vált személyessé, sőt, a művészeti élet, de még az ízlés is inkább tömegszerű.

Számomra ez azért is volt érdekes, mert engem a tradíció, pontosabban egyfajta szelektív hagyomány mélyen érdekel. Olyasmi, ami az emberiség ősi hagyományaihoz kapcsolódik bizonyos szálakkal, de - és ez fontos - nem csak maga a tradíció. Ez nálunk természetesen sok dologra vonatkoztatható, a zenére is, melyet egy hagyományvonal mentén lehetett figyelemmel kísérni, egészen a legújabb korig. Talán húsz, harminc éve szakadt meg ez a vérvonal nálunk; a Bartókot és Kodályt követő mondjuk két nemzedéket még elérte... Azóta csak nyomai vannak ennek a hagyományvonalnak, de az sem jelentéktelen.



Franciaországban ilyen ma egyáltalán nincs. Viszont szerencsés esetben van ennek egy érdekes következménye: sokkal szabadabb, szertelenebb kreatív erő - persze csak a kvalifikált emberek által. Ez persze nem egy komplex szabadság (kozmikus értelemben mindennel kapcsolatba hozható), de bizonyos értékei nagyon jól is tudnak érvényesülni."

- Néhány éve beszélgettem francia partnereiddel - jelzem. Számukra szinte egzotikumnak ható zenei világról áradoztak, amit ők tőled származónak tudnak... Ez csak a te dominanciád, vagy valami más is? Egyáltalán hogyan tudsz ilyen kontrollálatlan, szabadlelleket magaddal ragadni?

Nem tudok - mondja Gábor. Ahogy az imént is céloztam rá, ők - és általában a franciák - semmiféle hagyományt nem ismernek el maguk fölött. A tradicionális tanítás különböző formáinak is sokféle olvasata van, és bár a tradíció lényege nem tud beágyazódni, pláne egy szabadszellemű közegbe, mégis kvalifikált partnerek nézőpontján átszűrve gyümölcsöző munka azért lehet belőle. Ez történik a kvartettel. Egyébként a hagyományokból csak annyi lényeges, amennyi át tud jönni az életbe, vagyis, amit meg tudunk belőle élni.

- A zenét illetően nem jelentéktelen szempont a zenész személye. Sokaknak az a zene fontos, mely kirajzol egy arcélet (is), vagy inkább felismerni vélik benne az őszinte hangot; talán létezik olyan kimondatlan közönségigény is, hogy a muzikus rituálisan áldozza fel önmagát a művészet oltárán. Létezik-e benned ehhez hasonló késztetés?

"Értem a kérdést, de bennem föl se merül ilyesmi. Egyszerűen nem működik. Azért nem, mert a mostani világba nem lehet átranzszformálni a tradíciók világát. Tudniillik ez utóbbi világ nem humánus, tehát nem az embert állítja a középpontba - mint például a nyugati ember az Istent. De bárhogy is nevezük az eszményt, vagy inkább törvényszerűséget, valójában személytelen, mondhatni antihumánus (persze a populista keresztényszemlélet ennek az ellenkezőjét hirdeti cirka nyolc évszázada). Tehát nem az ember itt a lényeg, hanem a szellemi fundamentumok, melyhez az embernek van lehetősége kapcsolódni. Az ember relatív értéke pedig ez utóbbi lehetőségen múlik; vagyis hogy élt-e vele, vagy sem. Ha pedig valakinek a szemlélete a tradíciókat tükrözi, azt is kell csinálnia, ami ebből a szemléletből ered. Vagyis ha nekem ez a világtörvény a legfontosabb, csak ebből kiindulva tudok játszani. Ebből adódóan a morális értelemben vett tisztaság nem motiválhat, mert az abszolút humán irány. Ez pedig azt is jelenti, hogy a zenében két dolog nem megengedhető: a pszichológiai és az esztétikai indíttatás. Annak humán-szentimentális, vagy érzelmileg manipuláló, esetleg esztétikai hatáskeltő eredménye lenne, ami tölem teljességgel idegen."



a mondások felségútleim föl
olyan remekekre találni
ahol

magukon próbálják
azokat a

lehetőségeket
amit a papír
képzelem elviselni



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2009 N°13

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Bálint Gábor

Szerzők: Fuchs Livia, Halász Tamás, Hézső István, Matisz László, Tóth Ágnes Veronika

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztők: Gálos Orsolya, Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Dusa Gábor (előadás fotók), Koncz Zsuzsa (Leszták Tibor portréja)

Arculat: Babarczy Dalma, Hapák Péter

Nyomdai előkészítés: Babarczy Dalma

Nyomda: Katana Print

Időszakos kiadvány
OKM lapnyilvántartási szám: 2.9./1437-1/2006.
Megjelenik: 1000 példányban

A címlapon Gold Bea látható

A Parallel megjelenését támogatta:

NKA Táncművészeti Kollégiuma

Köszönet a az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek a rendelkezésünkre bocsátott archiv fotókért (16 - 17. oldal),
és reprodukciókért (23 - 24. oldal).

Köszönjük a rendelkezésünkre bocsátott verset Leszták Tibor családjának.

Külön köszönet a segítségért Kenesei Edinának, Laborczy Editnek.

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

MU Színház

1117 Budapest, Körösy József utca 17.

Telefon: 466 4627, 209 4014

e-mail: szinhaz@mu.hu, www.mu.hu

19116169

