



parallel

• Bevezető 3

Halász Tamás írása

• Műhely 4

Halász Tamás A VALÓRA VÁLTÓ

beszélgetés Goda Gáborral és Kocsis Gáborral

• Tánc történet 10

Szűdy Eszter TUDTAM, HOGY MIT  
NEM TUDOK...

beszélgetés Pór Annával

Fuchs Livia A MAGYAR TÁNC TÖRTÉNETI KUTATÁS  
ÚTTÖRŐ SZEMÉLYISÉGEI II. rész

Dr. Rabinovszky Máriusz

• Áthallások 24

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA  
9. zenei sztereotípiá

"NEM TUDTAK ELRONTANI"

Matisz László írása Benkő Róbertől

28 Kitekintés •

Artner Szilvia Sisso AZ ELSZIGETELT, EMBEREKKEL TELI

SIVATAGOKAT SZERETEM

beszélgetés Wim Vandekeybussal

32 Átjáró •

Sörös Zsolt PLAZMATIKUS MOZGÁS

beszélgetés Szkárosi Endrével

Sörös Zsolt A PONTOS-TALANSÁG KÖLTŐJE:

SZKÁROSI ENDRE

37 Leszták •

Szabados György MŰVÉSZET-PATIKUS

Leszták Tibor ADVENT

39 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

1985 óta dolgozik együtt Goda Gáborral az Artus egyik pillére, Kocsis Gábor, alias Kágé. Mindentudó tárgyalgó ő, régi vágású, s az új technológiákkal is barátságot kötött kézműves, kinek számtalan, bravúros munkájával találkozhattunk a társulat előadásaiban. A két Gábor munkakapcsolata hamarosan negyedszázados: Kágéval (aki tárgyművészi-technikusi minőségében még soha nem adott interjút) és a társulatvezető Goda Gáborral hármasban ültünk le beszélgetni.

Csodálatos, öreg bölcsőtől, szikrázóan eleven elméjű, afféle tánc-mater familiástól kellett búcsúnunk ez év tavaszán. Elment közülünk Pór Anna táncművészeti szakíró, irodalomtörténész, hajdani táncos-koreográfus. Anna néni - ahogy egy szakma tisztelte - élete kilencvenhatodik évében ült le beszélgetéssorozatra Szűdy Eszter tánc történetéssel, hogy elmesélje neki hosszú életét. A közel tízórányi anyagból szerkesztett - immár posztumusz - interjút két részletben olvashatják. A magyar tánc néhai doyenje a lapunkban közölt (eredetileg is a Parallelben történő megjelentetésre szánt) interjúban foglalta össze utoljára gazdag életét, számos olyan momentumra is kitérve, melyről soha korábban nem beszélt.

A hazai tánc tudomány csíráival, a magyarországi tánc kutatás úttörőivel foglalkozik három részes, a Parallelben közölt tanulmányában Fuchs Livia tánc történész. Aktuális számunkban a második részt olvashatják, melyben e még ma is fiatal tudományág kimagasló tudósának, a művészettörténész-tánc-történész dr. Rabinovszky Máriusznak alakját idézi meg.

Tanulmány-sorozatának kilencedik részében a zenei sztereotípiá fogalmát járja körül Matisz László. "Ahogy az életjelenségek nagy részét ösztönök, beidegződések és sztereotípiák irányítják, hasonló, rejtett erőket feltételezhetünk az ember sajátos és rendkívül változatos hang kommunikációja, azaz zenéje hátterében is. Utóbbi megfigyelés akkor is helytállónak tűnik, amikor tudatosan választjuk a zenei időtöltést - ugyanis az esetek túlnyomó részében az is látszólagos" - fogalmazza meg szerzőnk, akinek az Áthallások rovatban a hatvanéves Benkő Róbert nagybőgősről készült portréját olvashatják.

Kitekintés rovatunkban az európai kortárstánc egyik legnagyobb alakjával, Wim Vandekeybussal közlünk exkluzív interjút. A koreográfus, aki olyan világhírű alkotókkal dolgozott együtt, mint Robert Mapplethorpe, Jan Fabre vagy David Byrne, társulata őszi, budapesti vendégjátéka alkalmából Artner Szilvia Sissónak nyilatkozott, megkapó nyíltsággal szólva munkássága állomásairól, terveiről. Szkárosi Endre költő, egyetemi tanár, műfordító, s hosszan folytathatnánk e listát, ha precízen meg akarnánk határozni sokszínű személyiségét. Sörös Zsolttal folytatott beszélgetéséből, írásából, és a kapcsolódó adatbankból egy kivételesen nyitott és tevékeny, az elmúlt évtizedek hazai kulturális életére markáns befolyást gyakorló gondolkodó arcképe rajzolódik ki.

Egy évvel ezelőtt elhunyt alapítónkra, Leszták Tiborra ezúttal Szabados György zeneszerző-zongoraművész emlékezik, s Tibor legutolsó - tavaly decemberben a kórházban írt - rövid versét is olvashatják.

E lapszámunkat Paseczki Zsolt díszlettervező emlékének ajánljuk.

2009 december

## Halász Tamás A VALÓRA VÁLTÓ

beszélgetés Goda Gáborral és Kocsis Gáborral

*Kocsis Gábor - vagyis, ahogy széles körben ismert: Kágé - a mai Artus egyetlen olyan tagja, aki még a társulat megalakulása (1985) előtt stúdiósként, majd 1987 óta folyamatosan Goda Gáborral dolgozik. Fénytervező, és tárgyművész, aki a társulat előadásainak egész sorához készített különleges, emlékezetes objektumokat, kellékeket, lélekkel teli kiegészítőket, emblematikus, élettelen játszótársakat. A társulat legújabb munkájának, a KakasKakasKakasnak a lengyelországi Legnica helyspecifikus produkciókat felvonultató, nemzetközi színházi fesztiválján tartották előbemutatóját, majd a Budapesti Őszi Fesztiválon az ősbemutatóját. A műben Kágé, a szellemi-technikai háttérember, két évtized során másodszor, játékos társaival egyenrangú szerepben színpadra is lép. Az Artus - mint Goda Gábor fogalmaz - két "zsanérjával" ennek alkalmából ültünk össze. Kágé (KG) és Goda Gábor (GG) két évtizednyi közös múltjukról és jelenükről, korszakokról, kihívásokról beszélt a Parallelnak.*

Amikor fel-feltűnsz egy előadásban, mindig rádcsozálnak, akárcsak a legfrissebb műben, a KakasKakasKakasban, pedig Goda Gábornál rendszeresen játszol kisebb-nagyobb szerepeket. Hogy kezdődött ez a történet?

• KG - Az M. Kecskés András vezette Corpus Pantomim egy stúdiót indított, amit az együttes két tagja, Goda Gábor és Tana Kovács Ági vezetett. Ide jelentkeztem. Ekkor az Artus még nem létezett.

• GG - Ez egy pantomim-iskola volt, a Corpus utánpótlás-képezdéje, amelybe Kágé egy időben került Zsalakovics Anikóval és másokkal. Összesen voltak úgy tizenhatan-tizenhatalan. A stúdióval már a Gutenberg Művelődési Házban működtünk, ezt megelőzően a BMK volt a Corpus "ősi fészke".

• KG - Én akkor találkoztam veletek, 1984-ben, amikor már a Gutenbergben voltatok: ekkor jöttetek vissza Kecskemétről, Malgot Istvántól.

• GG - Mi eljöttünk Ágival a Corusból, aztán másfél-két évre csatlakoztunk Malgothoz, majd újra összeálltunk M. Kecskés Andrással. Létrejött egy új csapat, amibe már Mándy Ildikó is beszállt, s ekkor csináltuk meg a Mario és a varázslót, ami nagyon fontos előadásunk lett, s ebben az időben vágtunk bele a stúdióba is.

Kik tanítottak ott?

• KG - Kárpáti Zoltán pantomimművész, Ueli, egy svájci bohóc-pantomimes, Duró Győző, aki a japán színházról adott elő, Honti Katalin dramaturgiát tanított, M. Kecskés András, és természetesen Ági és Gábor. Őt-hat tantárgy volt, akrobatikától pantomimig, színészmesterség, improvizáció, 1985-től pedig kontaktánc.

• GG - És Kágé volt az egyik stúdiós tanonc. Heti három napon jártak be, két hétköznap délután, és hosszabban, szombaton.

• KG - Elméleti óráink is voltak, meg rendszeres filmvetítések a Gutenberg nagytermében. Gáborék hoztak egy csomó filmet a Japán Intézetből. Duró Győző ezekkel a vetítésekkel tartotta a nagyon magas szintű óráit. Ebben az időben sok más pantomim-iskola indult, vagy indult újra, és gyorsan elterjedt a híre, hogy nálunk milyen komoly oktatás megy. Sokan akartak bejutni ezekre a vetítésekre is. Erre az időre esett a magyar pantomim-élet utolsó nagy fellendülése.

Gondolom, hogy ti legfeljebb a túrt kategóriába tartozhattatok.

• GG - Persze, nem volt semmilyen támogatásunk. Az volt a szerencsénk, hogy a Gutenberg akkori igazgatója jó szemmel nézte a munkánkat. Azt se tudom, egyáltalán kellett-e bérleti díjat fizetnünk, de úgy emlékszem, nem. Volt aztán hátul egy próbaterem is, ahol rajtunk kívül nem dolgozott senki.

És Te ide estél be, tulajdonképp az utcáról?

• KG - Na, nem pont utcáról. Ekkor én már a tévénél dolgoztam, a Magyar Televízió Makettműhelyében, mint segédmunkás. Eredetileg vadász-vadtenyésztőként végeztem, de nem tudtam elhelyezkedni, s keresni kezdtem valami érdekes, változatos munkát. És ez ott be is jött. Nagyon izgalmas társaságba kerültem: ötvöstől keramikusig, asztalosoktól szobrászokig mindenféle emberrel dolgoztam. Segítettem nekik, s így mindenkitől tanultam. Úgy mozogtam köztük, mint egy szivacs...

A korábban Corpus-stúdiós Csisztu Péter ekkor már a műhelyben dolgozott, és a kollégám volt Goda Gábor anyukája, Keresztes Zsuzsa iparművész is. Tőlük hallottam, hogy lesz egy Corpus-előadás. Úgyhogy eléggé képbe kerültem. Megnéztem a darabot a Planetáriumban: a Solaris zenéjére játszott Tana-Kovács Ági, Gábor és M. Kecskés. Az együttes élőben zenélt, a háttérbe mindenféle csillagképeket vetítettek ki, meg lézerábrákat. Baromi érdekes volt, soha ilyet addig nem láttam, aztán elmentem a nagyon komoly, órákig tartó felvételire.



Mit kellett tudniuk a felvételizőknek?

- GG - Pantomimezni nem, ha erre gondolsz. Helyzetgyakorlatok voltak, a fogékonyságot néztük. Az eszmén volt a hangsúly, nem a technikán.
- KG - Ott ült öt-hat ember, nem ismertem senkit. Volt egy asztal, mindenféle tárgyakkal, amik közül választani lehetett a rögtönzéshez. Nagyon sokan voltunk, nyolcvanvalahányan. Két napig zajlott a felvételi, végül húsnál kevesebben kerültünk be. 1984-től 1986-ig voltam aztán stúdiós, amíg el nem vittek katonának. Amikor leszereltem, az Artus már megalakult. Megkerestem őket, és csatlakoztam hozzájuk.

Már abban a minőségben, mint ma is?

- GG - Kágé minősége folyamatosan változott és változik. Először a hangtechnikát kellett kezeljed, ha jól emlékszem.
- KG - Volt egy előzmény: a Vakok című előadás, amit még a Corpus Mozgásszínház mutatott be, de már M. Kecskés András nélkül... Az eredeti hang- és fénytechnikusát pedig behívták katonának, s engem megkértek, ugorjak be a helyére.

- GG - Ez egy átmeneti, zűrös időszak volt: mi már tovább akartunk lépni, András viszont nem. A csapat megmaradt, s a Corpus neve alatt mutattuk be a darabot. Ekkor mondta aztán András, hogy a Corpus név az övé, és mi nekiálltunk törni a fejünket, hogy hogyan nevezzük el magunkat. Nem sokkal később a darab már az Artus neve alatt futott. Ekkoriban a fényterveket én csináltam: Malgotnál nagyon sokat tanultam a világításról. István bábos múltja, sajátos világa megkövetelte, hogy teljes fénnel próbáljunk. A kecskeméti Kamaraszínházban, meg az ő pilisborosjenői kuckójában aztán nagyon sok mindent elleshettem. De az előadásaink alatt persze mindig volt valaki, aki technikailag levezényelte az egészet. Ez pedig nagyon komoly munka volt abban az időben. Egy-egy előadásnak volt úgy száz-százhusz fényjele.

- KG - Analóg módon működött minden: kazettás magnókkal dolgoztunk, a szalagot ki kellett szedni, ujjal visszapörgetni, hogy beállj a jelekre, s csak aztán jött az orsós magnó. Ilyen nekünk is volt, saját: egy igazi Revox, amit Ausztriából szereztünk. Akkoriban ez volt a legprofibb berendezés, stúdió minőség, ollóval vágott hangszalag, a kis fehér csíkkal, ami jelezte, hol kell megállni a számok között. A Vakokat pedig konkrétan két, kazettás magnóval csináltuk. Kézzel pörgettünk, álltunk be, fülhallgatóval kerestük meg a felvétel elejét. Úgy éreztem, bekerültem a mély vízbe. Még katona voltam, s hazajöttem szabadságra. Benéztem a Szkénébe, ekkor ott dolgoztak Gáborék egy új darabon - ez volt a Kékszakáll. Nem tetszett az egyik maszk, és mondtam: készítek egy jobbat. Erre az volt a válasz, hogy persze, de akkor már kezeljem én a hangot is, mert nincs rá ember. Amíg a szabadságom tartott, bejártam. A Kékszakállból aztán nem ment több előadás, nem játszották utána. Amikor leszereltem, 1987 őszén már én csináltam a fényeket a Gápszívhez.

A stúdiósok együtt dolgoztak veletek?

- GG - Nekik készítettünk saját előadásokat. Később aztán bekerültek közülük a társulatba is: a Vakokban már szerepelt Kistamás Gábor, a Kágé előtti évfolyamból. Ő viszont már nem tudott bekerülni, mert bevonult. Évekkel később került aztán színpadra, s lépett fel a társulattal olykor-olykor. 1995-ben, a Tűzfalban, amikor tíz év után először volt színpadon az Artus tagjaként, a többiekkel egyenrangú szerepet kapott, aztán a Rókatündérekben egyfajta segítőként szerepelt.
- KG - Viszont addig is, minden nap velük együtt csináltam a bemelegítést, a tréningeket.

Ez saját döntés volt?

- KG - Ez természetes volt.

- GG - Kágé minden egyes próbát végigült, végigfeküdt, figyelt minket, ami egy idő után dögunalmas lehetett. Ő, a jelenléte lett nekünk a tükör. Ő is figyelt, s mi is figyeltük őt. Amikor bemászott egy asztal alá, s egyre fáradtabban, összekuporodva pislogott, éreztük, hogy a próba kezd besülni, mert nem tudjuk ébren tartani.

Álltatok valaha közönség előtt, Ti ketten egy színpadon?

- KG - Klasszikus értelemben soha. A Noé-trilógiában dolgoztunk egy térben, de az sajátos helyzet volt: egy szétszabdalt, töredezett, sokrétű tér és darab...

És akkor elkezdhetnénk definiálni, mit is nevezhetünk egyáltalán színpadnak... Gábor emlegette, hogy a szereped, minőséged folyamatosan változott az elmúlt, közel negyedszázad alatt, amit az Artusban, kulcsemerként eddig töltöttél. Te hogyan határozod meg magad?

- KG - Nem tudom, nem is akarom meghatározni magam.

- GG - Kágé kizárólag Kágéként határozható meg.

Az az összetett funkció, amit Kágé az Artusban betölt, nem csupán magyar viszonylatban egyedülálló. Én legalábbis nem tudnék semmiféle párhuzamot vonni vele. De ehhez, gondolom a speciális elvárások, feladatok, a kihívás is elengedhetetlen.

- GG - Maga az Artus működik olyan szellemben, hogy itt mindenkinek mindenhez kell értenie. Ez egy hagyomány, ami a kezdeti nincstelen-ségből ered. Ő ezt az indulástól nagyon érezte: amit nem tudott, idővel megtanulta, továbbfejlesztette, aztán jobban tudta, mint bárki. Évek alatt kialakult egyfajta Artus-rendszer, amit magunk hoztunk létre, Kágé pedig egyre jobban reflektált rá a közös munkáinkban, míg alkotótárssá vált.

Ez az alkotótársi helyzet alapvető a társulatban, s a közös, a teljes egészért viselt felelősség eszmei alapjain áll. Kágé szerepe, hozzáállása mintává, szemléltetési eszközzé vált az elmúlt időkben hozzánk érkezők számára. Azt mutatta, hogy itt nincsenek művészurak és művész kisasszonyok, nem lehet valaki kizárólag technikus. Az Artust úgy jellemzi a munkakörök közötti átjárhatóság, akárcsak a műfajok közötti.

Melyik eddigi darabban vagy Te magad a leginkább benne? Melyik az, amelyik legteljesebben viseli a kezed nyomát?

- KG - Nehéz ezt így nézni. Inkább azt mondom, hogy van egy, amibe munkában, kreativitásban sokat tettem bele, és sajnálom, hogy már nem játszunk, ez pedig a Retina. Úgy érzem, soha nem jut elég idő a tökéleteshez, de ennél a darabnál valahogy jobban el voltunk eresztve, többet tudtam kísérletezni, ettől pedig a Retina "olyanabb" is lett. Nagyon szerettem a terét, a szerkezetét.

Hogy dől el, hogy egy új darabban milyen és mekkora kihívásokkal leped meg Kágét?

- GG - Azt, hogy színpadra akarom-e léptetni, néha már az elején tudom, máskor egyszerűen csak belecsöppen. Megtanulta és nagyon jól tudja, hogyan kell színpadon jelen lenni. Viszont attól, hogy ő elsősorban technikai munkatársunk, mikor színpadra kerül - legyen akár a legapróbb szerepe is -, nagyon tisztán és fegyelmezetten dolgozik. Hiányzik belőle a primadonnás exhibicionizmus, a vágy a "nagy szerep" után. Nagyon értékessé tud tenni előadásokat a mentalitásával. A Rókatündérek példája nagyon jellemző: egyszerre megjelenik három figura a térben, középen Kágé, aki tolja a házikóját. Minimális a szerepük, mégis egyenrangúak a többiekkel. Erre a jelenlétre, ilyen helyzetben nagyon kevés ember képes. Nagy ajándék az egész társulatnak, hogy ő nem érzi, mert nincs miért érezze, hogy egy feladat neki kevés.

Mondtál már nemet szerepajánlatra?

- KG - Nem. Olyan viszont már előfordult, hogy a próbaidőszak során kiderült valamiről, hogy nem működik. De ilyesmi bármelyik szereppel, szereplővel megtörténhet. A Don Quijotében is egészen mást kezdtünk el felépíteni az én szerepemre, mint ami aztán lett belőle. A próba: szenvedés. Nem csak ebben a konkrét esetben, általában. Befelé kell elfogadtatnod magad először, és ez rengeteg kínlódással jár, kevés benne az öröm.

A színpadon játszó éned és az ezermester technikusé jól megfér egymással? Vagy két, külön identitással működik?

- KG - Semmi különbséget nem érzek. Egyformán teszem a dolgom, nem dolgoznék más hozzáállással akkor sem, ha például követ kéne faragnom.

Ugyanúgy dolgozom egy kelléken, mint szereplőként a színpadon.

Ősidőktől fogva alaptagként, hogyan éled meg az Artus ciklikus megújulásait?

- KG - Hol könnyebben, hol nehezebben. Ez nem mindig egyszerű.

- GG - Kágéban ugyanúgy megvannak ezek a ciklusok: nem egyszer ültünk le beszélgetni, mert érezhető volt, hogy már elege van: elfáradt, nem érzi a csapatot, vagy túl bonyolult, számára zavaros lett a helyzet. Most lett egy vadonatúj csapatunk, amely egy olyan stabil rendszerbe illeszkedett be, amit Kágé és én határozunk meg. Vannak az ajtónak zsanérjai, és ő az egyik zsanér. Ez kikezdhetetlen. Sokáig Kágé volt nálunk "a" fiatal: most már azok minősülnek annak, akik újonnan csatlakoztak az Artushoz.

A megújuló társulathoz, minden ciklus kezdetekor ugyanabból a korosztályból választasz-választotok. Egy olyan generációból - ennek megvannak a maga evidens, szakmai okai - melytől egyre távolodtok életkor tekintetében. Milyenek a tapasztalatok az "új" fiatalokkal?

- GG - Soha nem olyanokkal társulunk, akik annyira mások volnának, mint mi. Ha általánosságban nézem "a fiatalokat", akkor mondjuk, egy szót sem értek abból, amit beszélnek. De vannak a soraikban bőven, akik gondolkodnak, nyitottak, asszociatívak, kötődnek egyfajta tradícióhoz, van műveltségük. Ezekkel találjuk meg egymást. Látják az előadásainkat, ismerik, vonzóan találják a szellemiségünket. Nem kell - mint annak idején, az induláskor - a nulláról felnevelni egy társulatot, egy embert, vagy önmagunkat. A szakmailag képzett, a szellemiségünkkel rokonszenvező emberekkel már csak kis finomításokon kell dolgoznunk. A mostani együttes morál, csapatszellem, teherbírás tekintetében nagyon egységes.

Az Artus, szakmailag minden szempontból egyre erősebb anyagokból építkezik, gondolok itt a tagok képzettségére, az együttműködők szakmai ismereteire, a kor kínálta, egyre fejlettebb technológiára, bővülő lehetőségekre, emberhez egyre méltóbb körülményekre. Mindez persze adódik az együttes szakadatlan, bő két évtizede, azonosan magas szinten zajló munkájából.

- GG - Érdekes, hogy a korábbi időkben, amikor még nem volt ennyire professzionális és képzett az "emberanyag", pont ez volt az előny. A másság, az alternativitás, a gondolati szabadság volt az, ami segített olyan irányokba elindulni, amelyek hidegen hagytak volna bennünket, ha bármiféle iskolai hagyományokra épül a társulat. A szabadság, nyitottság mellett a képzettségben szenvedtünk hiányt. A helyzet most fordított: a képzettség a ma fontos előnye. Hogy egy, az Iparművészeti Főiskolán tanító tanár, vagy képzett táncpedagógus a társulat tagja, egész más feltételeket ad a változatlan törekvéshez, a szabad, alkotói gondolkodás fenntartásához, amit amúgy nem lehet megtanulni semmilyen iskolában. Egészében viszont nem hiszem, hogy túl nagy a különbség a két állapot között. A megoldandó problémák mennyisége azonos, a munkamódszer más. Mondod, mekkorát változott a világ, mekkorát fejlődött körülöttünk minden. Én ezt nem tudom követni, de nagyon jó, hogy olyan munkatársakat tudok találni, akik ebben profik. Megálmodok valamit, elmondom nekik, s ők megtalálják hozzá a technológiát és a kornak megfelelő megfogalmazást is.

A Portré C idején kezdtek intenzíven dolgozni a számítógépes technológiák kínálta eszközökkel. Ez váratlan kihívás volt neked?

•KG - Ezzel akkoriban még nem foglalkoztam, az én területem a fénytervezés volt, ezen a terepen képeztem is tovább magam. A fejlődéssel, az egyre magasabb szintű képzési rendszerrel együtt jár az is, hogy sokkal könnyebben megtaláljuk a speciális tudással rendelkező szakembereket is. Tehát a képzés szintjének emelkedése a rátalálást, a választást is könnyebbé teszi. A technika engem nem delejezett meg annyira: nagyon sokáig ódzkodtam a számítógéptől (bár a fénypultok is egyfajta számítógépek). Az iskolai tanulmányaimból a számítástechnika éppen csak, de kimaradt. Aztán megerősödött bennem a meggyőződés, hogy az, amit fejben kitalálsz, analóg módon működtetsz, azzal bármeddig el tudsz jutni. Ez valamennyire a mai napig érvényes: elég, hogy lefagyjon a rendszer, s rögtön előtérbe kerül a régi tudás. Aztán telt az idő, és úgy két éve elkezdtem intenzíven foglalkozni én is az új technológiákkal, és gyorsan elmúlt az idegenkedésem. Néha azért úgy érzem, hogy emiatt kihagytam különböző lehetőségeket. Mindenesetre jöttek aztán a terep szakemberei, akik a munkatársaink lettek.

Mik ezeknek a találkozásoknak a helyszínei, alkalmai? Az Artus Stúdió műtermi-befogadó programja nyilván egy erős kapcsolatot hozott a képzőművészekkel. De a többiek?

•GG - Nézzük a Retina esetét: Turcsány Villót, akinek a szobrai ihlették egy előadásunkat (Rókatündérek), nagyon nagy tehetségnek gondolom, s felkértem, tervezze meg a következő darabunk terét. Ő ebben az időben együtt dolgozott Bodóczy Antallal. Tónit ő ajánlotta az animációs munkákhoz: ez úgy terjed, mint az influenza. A Noé Trilógiához például egy nagyon speciális tudású embert kerestünk: neki az volt a dolga, hogy gyakorlatilag az előadás alatt hozzon létre egy számítógépes animációt: ehhez Nyitrai Orsít találtuk meg operátornak Sugár Jánoson keresztül, és Orsi párja írt speciális programokat az előadáshoz. A Retina azért fontos, mert az intermédia ennek az előadásnak a során került bele a gondolkodásunkba.

Mik voltak legemlékezetesebb kihívásaid? Emlékszem például, milyen lenyűgöző látványt nyújtottak a Gyöngykánon hatalmas könyvhegyei...

•KG - Azokat fél évig faragtam hungarocellból a lakásomban. Egyesével minden könyvbordát. Az volt az elképzelés, hogy az egyik könyvhegyből vetítünk, s mindhárom kupac öregszik, egymásra rakódva sziklakká áll össze.

•GG - Az a nagyon jó ebben az elmúlt két évtizedben, hogy nekem elég csak vizionálnom. A Rókatündéreken dolgoztunk, mikor előálltam vele, hogy szeretnék egy olyan makett-házat, ami elemeire szétszedhető, és ha szétszereled, erdő lesz belőle. Elég volt ennyit mondanom: Kágé elkezdett gondolkodni, átolvasott egy rakás könyvet a japán építőművészetről, s egyszer csak elem állt, és ott volt a cucc az orrom előtt.

•KG - Még ennyit sem mondtál, csak annyit, hogy kell egy ház, amit megműtenek, és erdő lesz belőle. ... Nekem szintén nagyon izgalmas kihívás volt a Farkasok társaságához elkészíteni a két, hatalmas szárnyat: soha korábban nem csináltam ilyet. Azt is hungarocellból faragtam, és a színpadhoz kellett festeni, a távolságot, rálátást, megvilágítást figyelembe véve, ami a színpad és a nézőtér között adott. A bevilágított térben dolgoztam, oda-vissza járkáltam, úgy faragtam-festettem meg a szárnyakat. Aztán ott volt a Portréban a fém szív: ahhoz orvosi könyveket bújtam, s az anatómiai ábrák alapján modelleztem fémhálóból.

Volt egy kifutó, legendás előadásotok, a Turul. Ennek az utolsó, ünnepi előadását követően valamennyi kellékét - nagy érdeklődéssel övezetten - elárvereztéték a Millenáris Teátrumban.

•KG - Ezeknek csak kis részét csináltam én. A csirkévé szétszedhető Turult például csak rekonstruáltam, mert szétment az előadások során: a végén már csak a feje volt eredeti. De a mi munkáinkat nem csak a hangsúlyos tárgy-, de ezáltal a térhasználat sajátosságai is meghatározzák. Minimalizmusra törekszünk, sosem készítünk végül hatalmas díszleteket.

Hiszen sokat utaztok, nem volna ésszerű.

•KG - Igen, erről is szó van. A tervekben eleinte mindig sokkal több, nagyobb szabású dolog szerepel, mint amennyi végül megvalósul. Igyekszünk minden feleslegeset elhagyni: a próbafolyamat során ezeket egyszerűen kidobja magából az előadás. Általában a tárgyak maradnak, amik a leredukált térelemek "maradványai".

•GG - A tárgyaknak képzőművészeti értelemben nagyon tisztán és precízen kell megvalósulniuk. Főként az első húsz évben volt kiemelkedő szerepük, és a jelentőségük gyakran vetekedett egy-egy élő szereplőével. Vagyis az előadás ideje alatt a tárgynak például változnia kellett: jelentésében ugyanúgy, mint küllemében - a kettő együtt járt. Folyamata, önálló élete volt, mint a házikónak a Rókatündérekben, a Turul tárgyalóasztalának, amiből tolokocsik lettek, vagy ugyanitt a telefonfülkének, ami zuhanyzó lett és akvárium. Az igazi szakmai tudás ahhoz kell, hogy ezek a változások szerves, szinte pszichológiai - és képileg minden stádiumban érvényes - változások legyenek, amelyeken egy élettelen dolog átmegy.

Az előbb "első húsz évről" beszéltél. Jól érzem, hogy hangsúlyosan lezárult egy korszak az Artus történetében, legalábbis, ami a tárgyhasználat szerepét illeti?

•GG - Ahogy a kezdetekkor egy-egy előadást száz-százhusz jellel csináltunk meg (azaz ennyi képváltás volt a fényben), most kifejezetten arra törekszünk, hogy egy előadás minél kevesebb váltással jöjjön létre.



"Egy épület eredendően nem határoz meg semmit" - ezt Te mondtad, amikor hosszú évekkel ezelőtt, az akkor még új, Sztregova utcai Artus Stúdió megnyitása kapcsán beszélgettünk, az impozáns romok övezte udvaron. Egyszerre érezni a munkátokban a mindenkori saját hely nagy erejű szellemét, a kötődést, a képességet a villámgyors otthonteremtésre és a mozgékonytságot, a rugalmas, vándorszínházi attitűdöt.

•GG - Ez a történelmünkéből adódik. Soha nem volt korábban saját helyünk, tehát bárhol meg tudtuk találni. Ez a régi szellem, amit ketten őrzünk: az újonnan jövők megtapasztalják, megértik, s bármit meg lehet aztán csinálni velük együtt, bárhol. Ez a múltunk talán legnagyobb erőssége. Aki most csatlakozik hozzánk, mondhatja: de szeretnék utazni. Annak idején nekünk nem volt más lehetőségünk, mint utazni. Nem volt otthonunk, művelődési házból művelődési házba vándoroltunk. Ezért, ha egy hazai művházban vagyunk, vagy épp a Kairói Operaházban, könnyen, rutinosan meg tudjuk vetni a lábunkat. Nekünk ott dolgozunk van, ezért egyik hely sem különbözik a másiktól. A kényszer természetes helyzetté vált. Aztán, persze elégünk lett abból, hogy nincs hol próbálnunk, s kerestünk egy helyet, ami már a miénk. Ott felépült valami, amiben tudunk dolgozni: de ettől még a génjeinkben ott van a mozgáskényszer. Muszáj mozdulnunk ma is, és nem azért, mert ezt különösebben szeretnénk: érezzük, hogy akkor nem szükülünk be, akkor marad meg a nyitottságunk, ha időnként a nagyvilág különböző pontjaira ledobhatjuk magunkat, ahol aztán létezni, alkotni, találkozni kell. De ehhez még külföldre sem kell mennünk. Nincs különbség abban, hogy épp a MŰPÁ-ban lépünk fel, vagy Mexikóban, a dzsungelben. Ugyanaz a probléma, amit ugyanúgy kell megoldani.

Nagyon sokan visszarettennek a távolságtól, a nyelvi, vagy kulturális más milyenségtől. Töltekek ez a kezdetektől nagyon távol áll: másfél évtizeddel ezelőtt már megjártatok - különböző együttműködések során - Svájcot, Izraelt, Új-Zélandot, akkor, amikor független társulatok még a környező országokba is alig merészkedtek el.

•GG - Én soha nem vágyódtam el Magyarországról. Ezért aztán mindig nagyon bátran elmentem. Még, amikor a legközelebbi barátaim disszidáltak, annak idején, akkor sem jutott eszembe egy pillanatra se, hogy lelépjek. Tudtam: ha akarok, úgyis elmegyek, és úgyis mindig visszajövök. Engem mindig az emberi, személyes viszonyok visznek valahova, nem az "ott" vonzása, vagy az "itt" eltaszítása.



**Szúdy Eszter** TUDTAM, HOGY MIT NEM TUDOK...

beszélgetés Pór Annával

I. rész

"Szaktanulmányait a korai modern iskolákban - Dalcroze- és Mensendieck rendszer, Duncan-iskola - végezte (...) 1936-45 között Párizsban tevékenykedett (...) 1950-1959 között a Népművészeti Intézet táncosztályának a vezetője. 1960-tól a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa (...) Az 1970-es évek második felétől a napi művészetkritikába is bekapcsolódott, különösen a történeti megközelítést igénylő színházi és táncos produkciónak iránt érdeklődött." - olvasható, többek közt, a Magyar Színházművészeti Lexikon szócikkében. Anna néniel 2008 őszén kezdtünk sokrészes életútinterjúba - az általa sokra becsült Parallellben való, majdani közlés szándékával is - azt követően, hogy hatalmas gyűjteményének egy részét az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívumának ajándékozta.

A magyar táncművészet 1913-ban született, nagytekintélyű doyenje hihetetlen szellemi frissességről bizonyítást téve osztotta meg velem nyolc évtized emlékeit, többek közt számtalan olyan momentumot is, amelyről soha korábban nem beszélt. Beszélgetésünk - melyet tízórnyi hangfelvétel őriz - immár örökre befejezetlen marad, hiszen Pór Anna 2009. március 29-én, életének 97. évében elhunyt. Monumentális hagyatéka, végakarátának megfelelően a Táncarchívumban talált méltó helyére. Beszélgetésünket, Anna néni utolsó, egyben legerjedelmesebb visszatekintését két részletben adom közre a lap oldalain.

Pór Anna nevével, írásával a régi, Maácz László szerkesztette Táncművészet hasábjain találkoztam először. Mikor a lap munkatársa lettem, gyakorta kaptam kínos feladatú cikkeinek firtatását. Szerettük az írásait, kíváncsian érdeklődtünk, hogy gombostű van-e benne, mert ha nincs, az nem az igazi...

Borzasztó lassan írtam mindig. Nézd, aki irodalomtörténész lesz fiatal korában, az húszévesen megtanulja a gyors jegyzetelést. Én sokkal később kezdtem: negyvenévesen iratkoztam be az egyetemre, irodalomszakra. Mikor az első tudományos cikkemet írtam a Petőfi Múzeum évkönyvéhez, Baróti Dezső nem merete megmondani nekem, hogy ez nem elég tudományos munka. Mondja csak nyugodtan - kértem őt - mi a rossz benne. Nagy nehezen, dadogva elmondta. A következőt már máshogy írtam meg. Attól kezdve tudományosan publikáltam, különböző folyóiratokban, de minden nehezen és rém lassan ment. Mikor a kritikákat írtam, tudom, rendszerint lejárt a határidő. Csókolom Anna néni...! - Jaj, nem vagyok még kész, illetve meg van, de olvashatatlan, mert folyton átirom - és gombostűvel tűztem bele a javított cetliket. Mikor jött érte a kézbesítő, mondta: nem baj, tessék csak ideadni. Az első Táncművészetnek alapítója voltam Ortutay Zsuzsával, aki - 1951-55 között - szerkesztette a szaklapot. És ugyancsak Zsuzsa indította el a Táncszövetséget 1948-ban.

Amelynek Anna néni is főtítkára volt egy időben.

• Mikor Párizsból megérkeztem, behívtak a Pártközpontba és közölték: itt van az elvtársnő íróasztala, erre én meg - Isten őrizz, nem azért tanultam rendezést Párizsban, és foglalkoztam ott hosszú ideig munkáscsoportokkal, rendeztem szabadtéri ünnepeket! Azért jöttem haza, hogy mindezt a tudásomat itt alkalmazzam, hasznosítsam. Nem fogok beülni egy irodába, bármilyen megtiszteltetés is a számomra. Azt gondoltam: munkásokat, parasztokat fogok tanítani, nevelni, evvel fogom a szocializmus eszméit terjeszteni. De én íróasztal mögé? Nem. Meg voltak sértődve az elvtársak. Mikor látták, hogy semmiképp nem fogadom el a hivatalnoki munkát, azt ajánlották, hogy menjek le a Munkás-Kultúrszövetségbe Szendrő Férihez, aki biztosan ad nekem feladatot.

Nagy örömmel fogadott: - Hurrá, téged a kommunisták jóistene küldött! (A háborúban sajnos meghalt a vasasok vezetője.) Egy tündéri társaságot kaptam, remek szellemiséggel. Nem mondom, hogy nagyon alkalmasak voltak a néptáncolásra, de fiatal, stramm tornászok lévén, jól lehetett dolgozni velük. Azt várták, hogy továbbra is olyasféle munkásmozgalmi kis darabokat, pantomimeket fogok nekik csinálni (például a Prométheuszt), amilyeneket korábban bemutattak. Először készítettem nekik egy Munkás-paraszt összefogás című kompozíciót a Zúgnak a gépek az öntödében mozgalmi dalra, azután pedig következtek a néptáncok. A Tavasz szél vizet áraszt dallamára jöttek májusfával, egyszerű néptánclepekkel, közben A sej a mi lobogónkat fényes szellők fújják nótára pedig kalapáccsal táncoltak. Ezt adták elő május elsején, óriási sikerrel. Gyulán, az 1948-as Országos Néptáncfesztiválon pedig első díjat nyertünk a Vasassal az ifjúsági kategóriában.

Azután ismét behívtak a Pártközpontba, hogy a Táncszövetség élén van valaki, aki nem maradhat a posztján: Téri Tibor tisztességes ember volt, de talán levegte, vagy KALOT-os múltját felrótták neki - mit tudtam én, kint éltem akkor...



Pór Anna: Magyar béresleány (1936)  
fotó: Reismann Marian

Téged elismernek a szakmában, te leszel a Táncszövetség főtítkára - mondták. Én, dehogy, megyek rögtön haza - védekeztem. Szó sem lehet róla - jött a válasz -, ez pártutasítás! De, hát meg kell, hogy válasszanak, hogy fogtok ti engem oda... - értetlenkedtem. Meg van beszélve Ortutay Zsuzsával, akar-nak téged, és így tovább. Valóban, mikor hazajöttem, Ortutay Zsuzsa fölhívott: - Gyere szükség van rád... és megalakult a Táncszövetség. Csak be ne szervezzetek, én nem akarok hivatalt! Bementem, s ott volt Molnár Pista bácsi, Szentpál Olga, Harangozó Gyula, Benedek Árpád, nagyszerű emberek. Én csendben hallgattam, hogy itt mi történik. Gőzöm nem volt róla, hiszen előtte kilenc évig Párizsban éltem.

Ahol Anna néni bizonyára sokféle élményt szerzett.

• Tudod, attól kezdve, hogy visszajöttem Párizsból, és akaratom ellenére vezető pozíciókba kerültem, sosem beszéltem a táncos, színész, vagy koreográfus múltamról. Azt sokan tudták, hogy Gyulán hogyan szerepeltünk a Vasas együttessel. De hogy előzőleg mi mindent csináltam, arról sosem mondtam semmit. Nem szeretem, mikor egy idős ember elmondja, hogy hajdanában, ifjú korában milyen zseni volt. Úgyhogy rólam senki nem tudta, mielőtt a Vasas együttes vezetője lettem, meg a Táncszövetség főtítkára, hogy az egész táncosi, művészi, alkotói pályám megszakadt, s attól kezdve az elvi irányításban, a szakmai irányításban vettem részt, mert oda küldtek. A Vasasból is kikerültem, mikor a férjemet elvitték a Rajk-per kapcsán, tehát ez a része az életemnek megszakadt.

Vagyis már a Rákosi-korszaknál vagyunk.

• Amelynek kapcsán ma csak a borzalmakról beszélnek. Az ifjúság a Terror házában mit ismer meg? Hogy kiket végeztek ki az Andrássy út 60-ban. De, hogy egyébként mi volt, mi minden történt az egész Rákosi-korszakban? Az anyag, amit átadtam a Táncarchívumnak, erről a korszakról szól. És tudnék a Terror Házának is bőven anyagot adni. Hogy a férjemet elvitték és lecsukták a Rajk-perben, hogy huszonkilenc évig társbérletben éltem, meg, ha oda, a szomszédba átnézel, az a ház le volt bombázva... Az egyik fala hiányzott, látni lehetett egy elárvult zongorát. Mikor az én drága vasasos táncosaimnak elmondtam, hogy a zongorám - többek között - az ostrom alatt elpusztult, s nekem, mint koreográfusnak bizony hiányzik a hangszer, eljöttek a srácok és áthozták ide azt a másikat, a romok közül.

Itthon koreografáltam és dolgoztam vele, egészen addig, míg a férjemet letartóztatták. Akkor egyszer csak megjelent nálam néhány pasas, hogy a nép ellenségének nem kell, hogy zongorája legyen. Pedig én azt bejelentettem az "elhagyott javaknál" (az Elhagyott Javak Kormánybiztossága - a szerk.).

Bőgve mentem be a Vasasba, hogy elvitték a zongorámat.

- Majd hozunk másikat. Ne hozzatok, azt is el fogják vinni! Mindenféle ember feljött az utcáról, hogy a lakásunkba akar költözni. Riasztottam Ortutay Zsuzsát, aki egyik szegény munkatársát idehozta, aztán felköltözött Szegedről Lőrinc Gyuri, a Balett Intézet megalapítója, később az Operaház balettigazgatója a másik szobába, nehogy az utcáról költözzön bárki hozzánk.

Lőrincékkel különben nagyon megszerettük egymást, ami társbérletben nem szokás. A feleségét, Merényi Zsuzsát én küldtem Leningrádba, mint a Táncszövetség főtítkára: javaslatot kellett tenni, hogy ki menjen a Szovjetunióba tanulni. Az 1949-es, budapesti Világifjúsági Találkozóan láttam Kún Zsuzsát táncolni, őt javasoltam, de azt a picit, fiatal lányt nem merték kiengedni a szülők. Úgy féltek az oroszoktól, mint a csuda. Mondtam: ne vesszen kárba a lehetőség, így megbeszéltem Merényi Zsuzsával, aki már huszonéves volt, remek, aktív teremtés, hogy kiküldjük tánc történetet tanulni. Az oroszok visszairtak, hogy tánc történet nincs, de aztán Vaganova rájött, hogy Zsuzsa milyen tehetséges pedagógus. Hát így került Pestre, a Balett Intézetbe a Vaganova-rendszer, Merényi Zsuzsikámmal. S mikor visszajött, akkor ment feleségül Lőrinchez, akivel Szentpál Olga iskolájából ismerték egymást. Amikor megszületett az első gyerek, akkor költöztek el. Emlékszem, Gyuri megérkezett Szegedről, és kért tőlem munkát. Mondtam: nézzél szét a szakmában és keress. Ekkor kezdte kidolgozni az Állami Balett Intézet tervét. Közösen megbeszéltük. Én is részt vettem az ÁBI első felvételijén. Azután megszerveztük a Színművészeti Főiskola táncszakát Szentpál Olgával, Rábai Miklóssal, utóbb pedig az ÁBI néptánc tagozat létrehozásában is segédkeztem.

Az már jóval később volt, hiszen 1975-ben végzett az első osztály.

• Persze, és tőlem kértek javaslatot, kik tanítsanak a tagozaton. Maác Zsuzsák kérdezte, ki volt az az őrült kakadu, aki két ilyen ellentétes embert javasolt oda, mint Györgyfalvy Katalin és Timár Sándor. Mondtam, én voltam, mert szerintem a fiataloknak elkötelezett, fanatikus emberek kellenek. Szürke mesteremberek nem tudják lelkesíteni a fiatalokat. Timártól megtanulják a néptánc szeretetét, az anyanyelvi táncolást, Györgyfalvytól pedig az alkotói fantáziát, a szürrealizmust, s ha valaki tehetséges, annak ez nagyon hasznos útravaló lesz, ha nem, úgyis mindegy. Az lett a vége, hogy én már rég a Petőfi Irodalmi Múzeum könyvtárosa voltam, mikor még mindig jártak be hozzám a táncosok, mert nem vették tudomásul, hogy már nem azon a poszton vagyok. Tinka, Martin György egyszer beszaladt hozzám: jöjjön velem, szerepelni fog egy együttes, amelyik úgy táncol, ahogy én helyesnek, igaznak tartom. Ez volt a Kodály Együttes, amelyiket Zsuráfszki Zoli és Farkas Zoli vezetett, akik a néptánc tagozaton végeztek. Mégis volt értelme a két mester együtt-tanításának!

Anna néni táncos, illetve mozgásművész pályája hogyan és mikor kezdődött? Volt a családban tánc tehetség?

• Táncos nem, de művész volt. Mamám Nagybánán tanult festeni. Kiskoromban kiállításról kiállításra hurcolt. Sajnos a festményei eltűntek a háborúban. Csoda, hogy ez a néhány bútor, amit ő tervezett, egyáltalán megmaradt. Hat éves koromban a mamám elvitt Szentpál Olgához: nála tanultam

a Dalcroze-módszert, amit imádtam. Meséltem a gyerekeimnek, hogy milyen borzasztó gyenge fizikumú gyerek voltam, az energikusságom csak látszat, ki vagyok trenírozva, és nagyszerűen tudom beosztani az erőmet. Tehát jártam Szentpál Olga mozdulatművészeti stúdiójába, meg otthon tanultam, mamám tanított. Háborús gyerek voltam, se tej, se vaj nem volt, mikor először megláttam a vajat, kérdeztem, hogy az mi. Mamám sírni kezdett, hogy az ő kislánya milyen körülmények közt nevelkedik. Tízéves koromban bekerültem a német birodalmi iskolába, a Damjanich utcába. Egyszer fölmentem Szentpál Olgához, akinek a Fasorban volt gyönyörű stúdiója, s mikor fölértem, elájultam. Az orvos közölte, hogy ennél a gyereknél választani kell: vagy jár az iskolába, vagy otthon a mama tanítja tovább. Mert, ha iskolába jár, abba kell hagynia a táncot. A kettőt együtt nem bírja. Szentpál Olga szomorú lett, mert látta bennem a készséget, de elfogadta az orvosi tanácsot. Később a német iskolában, 13-14 évesen beiratkoztam a sportklubba, ahol szertornát tanultam.

Ahhoz is kellett fizikum.

• Igen, de ügyes voltam és amennyire az erőm bírta... Azután kezdődött nálam egy gerincferdülés, ezért elvittek Madzsarnéhoz, ahol Kövesházi Ágnes foglalkozott velem a Mensendieck női testkultúra-rendszerének alapján. Ott ismertem meg Kozma Józsefet, Palasovszky Ödönt. Mikor tizennyolc évesen leérettségiztem, (a német iskolának dísztanulója voltam) Madzsarné Jászi Alice-től átkerültem Szentpál Olga tanítványához, Popper Ágneshez. Érettségi után beadtam az egyetemekre, biológiára, irodalomtörténetre a kérelmemet, de sehová sem vettek föl a létszám betelte miatt. Popper Ágnes azt javasolta: te olyan tehetségesen mozogsz, gyere hozzám! Három év alatt diplomát kapsz, az asszisztensem leszel, megvan a kenyered, mit kínlódsz az egyetemmel?

Így kerültem a mozgásképzőjébe, melyet Fáy Borissal együtt indítottak. Teljesen avantgárd, balettellenes oktatás folyt, csak az alkotás, a kreativitás volt fontos, isten őrizze balett és dresszúra. Újszerű, német rendszer szerint dolgoztunk, amiben jóga, agykontroll, s mind, ezek a mai mozgás- és relaxációs rendszerek benne foglaltattak, csírájukban. Ez volt a Jakobi- és Hengstenberg-rendszer. A gimnasztikát jól tudtuk, meg a gyógytornát, de balett-tech-nikából semmit. Érdekes iskola volt. Popper gyönyörűen zongorázott, mindenféle zenét tanultunk, klasszikust, és népdalokat, mindenre improvizáltunk, táncoltunk és kiderült, hogy jól tudok táncokat komponálni. Mikor szerepeltünk, nagyon nagy sikerünk volt.

És a néptánc?

• Én a népdal szerelme voltam. Hét évig tanultam zongorázni, többek közt Kadosa Pálnál. Azon kívül "monarchia-gyerek" vagyok: édesapám nyitrai, édesanyám pedig morva-német származású. Ott beszélik a legtisztább németet, gyerekkoromban egyszerre tanultam magyarul és németül. Hat éves voltam, mikor a házunkban lakó francia hölgy elkezdett átjárni hozzánk, és az anyanyelvén meséket olvasott nekem. Mikor Párizsba mentem, már tudtam franciául. Ezekből felsőfokú nyelvvizsgát tettem. Érettségiztem angolból is. Elég az hozzá, mikor nagyapám meghalt, nagymama hozzánk költözött: ő gyönyörűen zongorázott és énekelt, mindig erre aludtam el. Közben a Bartók-gyerekdalokat is megtanultam. És Popper Ágnes is játszotta különböző nemzetek dalait, francia, orosz, meg régi német néptáncokat. Mikor Párizsba kimentem, már volt egy repertoárom: különféle népdalokra kreáltam magamnak számokat.

Lényeges elmondanom, hogy a mozdulatművész-iskolák két-három évig képezték a növendékeket és az utolsó évben kötelező volt a Magyar Országos Táncmesterképző tanfolyamának elvégzése, ott szereztünk diplomát. Hallatlanul érdekes volt, mert az összes iskolának be kellett mutatnia a maga metódusát, az összes rendszert meg kellett tanulni. Mások unták Róka Gyula táncmester iskoláját - a mozgásművészek megvetően "rókázásnak" csúfolták -, ahol magyar táncot, műtáncot, táncmester-hagyományokat tanultuk, én viszont ebbe beleszerettem. Róka mester meg oda volt, hogy akad egy növendéke, aki élvezi, és szívesen elsajátítja a tananyagot, így például a palotást, körmagyart, csárdást. Én imádtam a 19. századi nemesi hagyományokat. Rókának egyszerre én lettem a kedvence.

Itt kerültem össze Ortutay Zsuzsával, aki nagyon tehetséges volt. És itt kellett rájönnöm, hogy a mi nagy alkotásunk semmit nem ér, mert nem tudok megállni a lábamon. Technika nélkül nem megy. Szerencsére, mikor vizsgáztunk, már volt annyi eszem, hogy tudtam, mit nem tudok. Olyan táncot mutattam be, amihez nem kellett technika. Pantomimes, meg színészi képességeim voltak.

Az egyik vizsgámon például odajött hozzám egy fiatal rendező, hogy engem színésznőnek szerződtet. Följött hozzánk, de mikor kiderült, hogy vidékre megyünk turnézni, apám úgy kirúgta, hogy na. Még, hogy a MÁV műszaki tanácsos kislánya vidéken fog csavarogni, vándorszínészkedni. No nem. Láttam, tehát, hogy sok mindent tudok, és láttam, mit nem tudok, és éreztem, nagyon nagy baj, hogy technikában még mindig abból élek, amit tíz éves koromig a Szentpál-iskolában tanultam. Persze a sportolás, a torna, korcsolya jól ment, ügyesen mozogtam, nem voltam hatökör, csak a tánc technikám hiányzott. Közben már Szentpál is rájött a balett-technika fontosságára, ahogyan Kurt Joossék is rájöttek. A drága mesternőm megtartotta a szavát, s diploma után rögtön asszisztense lettem, és tényleg pénzt kerestem, mert megkaptam a kőbányai csoportját, ahol Bartók-gyermekdalokra koreográfiákat készítettem. Az első fizetésemből elmentem Trojanovhoz, az orosz balett mesterhez: jó drága volt, de húsz éves koromban végre beiratkoztam balett-re. Azon a nyáron elmentem a Duncan-Schuleba Salzburgba, Elizabeth Duncanhez, és megtanultam a Duncan-metódust is. Azután úgy éreztem, hogy a rendezéshez van tehetségem, s akkor filmrendezést is tanultam, de már nem emlékszem, kitől.

És olyasmiket táncoltam nagyon szépen, amihez nem kellett komoly balett-technika. De csináltam én operaparódiát is, óriási sikereim voltak, de tudtam, hogy ez nem az igazi. Amikor mostanában látom, hogy táncszínház meg ez meg az, hát én csak vakarom a fejem. Színésznek nem jó, mert nem tud jól beszélni, táncosnak nem jó, mert nincs komoly technikai tudása. . . hát akkor táncszínház - fogják rá. Bocsánat, kérem szépen: én ezt végigcsináltam száz évvel ezelőtt, engem ezzel nem lehet hasra ejteni, de nem akarok bántani senkit. Azért vagyok annyira kritikus a kortárs tánccal meg a mai mozgás-művészettel szemben. A dilettantizmust nem szeretem.

Anna néni hogy került Párizsba?

• Úgy, hogy a Pikler-család kommunista volt. A sógoromat, Péter Györgyöt, a Statisztika későbbi igazgatóját a meggyőződése miatt ítélték el: kilenc évet ült Szegeden. Férjemet, Pikler Ferencet is keresték a detektívek, de ő addigra átment a határon. Kiállítottak neki egy hamis útlevelet, és átment Csehszlovákiába. Pozsonyba vittem utána a pénzért megvett, "legális" útlevelet. Nem tudott hazajönni: Németországban élt a nővére, hozzá ment ki és azután érdeklődött, mint volt műegyetemista, hogy hol tudja folytatni a tanulmányait. Kiderült, hogy Párizsban van olyan műszaki egyetem, ahol tovább tanulhat. Minthogy nekem apai ágon egy távoli rokonom Párizsban élt, apámnak volt kihez küldenie, tehát én is vele mentem. Kint is házasodtunk össze. Hallhatnánk a Párizsi évekről Is?

• Párizsban sok nagyszabású produkciót komponáltam a l'Humanité ünnepségeire és más alkalmakra. Egy fiatal rendezővel, a Piscator-tanítvány, s egyébként a Bauhausban végzett építészmérnökkel, Jean Weinfelddel dolgoztam együtt, illetve amatőrökkel, meg operaházi táncosokkal. Amikor egész fiatalon kikerültem, mint kis mozgásművész, nagy önbizalommal gondoltam: megeszem a világot, ide nekem az oroszlánt is! Markos György grafikus barátom, Kövesházi Ágnes táncosnő férje buzdított, hogy adjak be egy tánctervezetet a l'Humaniténak, a Párizs környéki Garches-ban, július 14-én megrendezendő, grandiózus szabadtéri népünnepélyre. Emlékszem, beültem egy kis presszóba, s egy kávé mellett az asztalnál készítettem el a forgatókönyvet a francia forradalom színreviteléről. Sokféle színházi előadást láttam már, így Max Reinhardt rendezéseit, olvastam a szovjet avantgárdról, Vahtangov, Mejerhold színpadáról, és így tovább. Hogy hogyan csináltam meg?! Gyönyörűen: a színpad közepére képzeltem a guillotine-t és körülötte táncoltak. Mosolygott a programvezető, mikor ecseteltem az elképzelésemet: kis elvtársnő, maga nagyon tehetséges, érdekes az elképzelése, kell nekünk, de majd adunk maga mellé egy komoly szakembert, aki ideológiailag segíti a megvalósítást. Nálunk ugyanis a francia forradalomban nem a guillotine-on van a hangsúly. . . Vagyis, elsősorban a forradalom szép eszméjére emlékeznek, a terrorista, erőszakos eseményekre nem. A szabadtéri rendezvényeken aztán sok francia néptánc-együttessel találkoztunk. De azok nem úgy táncoltak, mint itthon az amatőrök.

Milyen értelemben?

• Nem színpadi táncokat mutattak be, csak összejöttek és járták a saját táncaikat, a saját örömeikre, a végtelenségig. Folyton figyelni és figyelmeztetni kellett őket, hogy mikor hagyják abba. De így megismertem a különféle a francia néptáncokat, a népzenejüket. Aztán megismerkedtem Arma Pállal (és francia feleségével), aki népdalgyűjtő volt, és francia néptáncokat gyűjtött. Én tanítottam neki magyar néptáncot, ő nekem franciát. Nekem voltak olyan számaim, mint a Magyar béreslány (Illyés Gyula: A puszták népe című művének hatására készítettem, Bartók: Este a székelyeknél-kompozíciójára) aztán készítettem magamnak táncot A madridi gyerek címmel, mikor jöttek a hírek Madrid bombázásáról a spanyol polgárháború idején, én táncoltam, a barátnőm hátul dobolt. Azután táncoltam Brahms-zenére a Magyar táncokat matyó ruhában. Írtak is róla a párizsi lapokban. És megjelent egy könyv, a Spanyol földön a szabadságért, amelyben leírták, hogy a franciaországi magyarok hogyan mentek ki a nemzetközi brigádokba, és engem is említettek, hogy az utcát végigtáncoltam, teherautóval vittek ide-oda francia népviseletben, szólt a gramofonom, táncoltam a carmagnole-t, körbeálltak az emberek, én pedig gyűjtöttem a spanyol szabadságharcosoknak pénzt, repülőre, puskára. . . .Vittek üzemekbe, sokfelé hívtak előadást tartani.

Volt partnere, vagy inkább szólóban tetszett táncolni, és a koreográfiákat is magának komponálta?

• Volt egy partnerem, Tarr Klára, aki a Hellerau-i iskolában végzett. Közös műsorokat állítottunk össze, a francia szakszervezetnél beadtuk a progra-munkat, fényképekkel ellátva. Mindketten készítettünk koreográfiákat, és volt egy zongoristánk. Kelendőek voltak a műsoraink. Klári táncolt spanyol szabadságharcost, én táncoltam vidám, francia balladát, tragikus balladát, madridi kislányt, magyar béreslányt. Néha több helyen is szerepeltünk egy este és volt, hogy a taxiban öltöztünk át, mikor egyik helyről a másikra utaztunk. Rengeteg magyar ünnepséget rendeztek. Persze ingyen szerepeltem. Olykor új számokat kértek, és ugyan nem fizettek érte, de teljesítették az igényemet, hogy legalább a lemezt vegyék meg, amire az új darabokat koreografálok. A ruhákat magam varrtam.

Tetszett említeni a párizsi nagy, szabadtéri ünnepségeket, a rendezéseket: olyasmik voltak ezek, mint amiket itthon Novák Ferenc rendezett Szegeden?

• Ebben, több évized után Markó Iván lett az utódom. A párizsi kommunista párt nagy ünnepségei folytatódtak. Mikor én ott voltam, akkoriban kezdődtek a rendezvények Garches-ben, ami olyan hely, mint itthon a Hűvösvölgy. Egy óriási rét, ahova az emberek napokra kijöttek nagy sátrakkal, többnapos ünnepségek zajlottak, sokféle műsorral. A kiváló építész-rendező társammal hoztuk létre a szabadtéri előadásokat, amelyeknek olyan sikere volt, hogy utána a francia kommunista ifjúsági vezetők sorra jöttek hozzám, hogy dolgozzam továbbra is velük, szerveznek nekem kerületi csoportot, központi

csoportot, mert olyan remekül foglalkozom a fiatalsággal. Onnét indult a karrierem, hogy a baloldali ünnepségeket rendszeresen én rendeztem, koreografáltam, szabadtéren meg zárt terekben is. Itt tehát megtanultam a szabadtér lehetőségeit, adottságait. Nagy gyakorlatra tettem szert.

A háború után, hogy Bölöni György átvette a Párizsi Magyar Ház vezetését, magához hívott és elmagyarázta: ezután nem aprózhatom el magam, "pénzt, paripát, fegyvert", mindent megkapok, hogy alakítsak egy reprezentatív magyar művészeget, amelyik az új Magyarországot képviseli Franciaországban. A zenei vezetést egy Kodály-tanítványra bízta. Egész Párizsból összehívtunk mindenkit, 6 évestől a 60 évesig, aki táncolni és énekelni akart. Rengetegen jöttek. De, hogy profik is legyenek az együttesben, olyan balett-táncosokat is meghívtam, akiket már ismertem a Párizsi Operaházból. Az operai balettművészek is benn voltak a szakszervezetben, s mikor készültünk valami nagy ünnepségre, akkor velük is foglalkoztam. Azok jöttek, akik tölem magyar táncokat akartak tanulni, aztán volt olyan táncos is, aki a táncmesterképzőn végzett velem, aztán beállt a csoportba. Tehát a szóló-szerepekre akadt néhány profi táncos, a háttérben pedig a nagy tömeg a gyerekektől az öregekig. Óriási népi együttest csináltunk. Nekem addigra már gyakorlatom volt benne. Mindenütt nagy sikert arattunk. Évek múlva, mikor én már régen itthon voltam, kiment egyszer Györgyfalvay Kati Párizsba és azzal a hírrel jött hozzám, hogy még mindig táncolják kint a koreográfiáimat.

A párizsi évek alatt biztosan sok érdekes emberrel ismerkedett meg, hozta össze a sors, olyan művészekre gondolok, mint

Jean Louis Barrault. . .

• Ahogy 1936-ban megérkeztem Párizsba, megkerestem Kozma Józsefet, és elrebegtem neki, mennyire érdekel a filmrendezés és vigyen be a filmgyárba, ha tud. Be is vitt és az ő zenéjére kreáltam valamit, táncoltam is zongorakiséretre. Kozma összehozott egy svájci táncosnővel, így kerültem össze más francia táncosokkal, s megismerkedtem a francia táncélettal. Lőrinc Gyurival véletlenül találkoztam kint. Egy táncmester bemutatókat tartott, amelyekre lehetett jelentkezni és szakmai közönség előtt megmutatkozni. Én is kaptam időpontot, megjelentem azokkal a műsorszámokkal, amelyeket kértek tőlem. Amikor a színfalak közül kinéztem, csodálkozva láttam, hogy Barrault táncolja a híres "Lovat". Később pedig Lőrinc adott elő egy szép barokk táncot. Nem tudtam, hogy velük kerülök össze, egy műsorba.

Párizsi tartózkodásom kezdetén bekerültem egy színházi előadásba, amelyben táncolni kellett. A koreográfust Margaret Bougay-nak hívták, egy szenzá-ciós művész volt, az egyik nagy színház hajdani szólótáncosnője. Már nem volt egész fiatal, de még táncolt, és tanított. Borzasztóan megtetszettem neki, csuda tudja, hogy miért: mondta, hogy jöjjek hozzá. Balett-tréningeket vezetett, de szerelmes volt Martha Graham munkáiba és próbálta a két technikát összehozni. Mutattam neki, hogy én miket táncolok: nagyon érdekelte és kérte, hogy tanítsam meg neki a gimnasztikát is, amit tudok, cserébe hozzá járhatok balettre. Hosszú évekre ő lett a legjobb barátnőm, olyannyira, hogy amikor a háború alatt egyedül maradtam a kisfiammal vidéken (a férjem előre visszajött Pestre), ő őrizte a gyermekem. Ez a barátnőm volt az, aki a termét kölcsönadta Lőrinc Gyurinak. Tőlem tanult magyar táncokat is. Azután Párizsban fölkérték, hogy a magyar diákokat vigyem el egy bemutatóra, valamelyik vidéki városba, ahol különböző nemzetiségű diákcsoportok mutatták be a folklórjukat. Hát, én a magyar diákoknak mit tanítottam be? Természetesen a palotást, körmagyart, csárdást. Borzasztó nagy sikerünk volt. Még megvan a kép rólunk: a férjem gatyában, én matyó ruhában. . .

És a színi tanulmányok Charles Dullinnél?

• Alkotni megtanultam: itt is, ott is, sokfelé dolgoztam. Mikor beláttam, hogy a baletthez már öreg vagyok, beiratkoztam egy színiiskolába, ahol egy nagyon jó, idős mesternő tanított bennünket. Mit tesz isten, valaki ott is észrevett és azt tanácsolta: maga olyan tehetséges, ne maradjon ebben a kis iskolában, menjen el Dullinhez, övé a legjobb színház most Franciaországban, van egy iskolája, igaz, sok pénzbe kerül, de próbáljon felvételizni. Amilyen pimasz voltam, írtam neki egy levelet. Valóban ez, az övé volt a legnagyobb modern színház az akkori Párizsban. Fölvételiztem, s közölték, hogy van tehet-ségem a színészethez, de erős az akcentusom. A korom felől érdeklődtek: huszonhét voltam. Hát az bizony már késő, hogy ezen a pályán most induljak el, s mire levetkőzőm az akcentusom. . . Engem a rendezés is érdekel - próbálkoztam. Meghívtak az iskolába. Csak hát pénzem az nincsen - vallottam meg. Nála viszont ingyen nincs tanulás. De szimbolikusan fizessek ennyit és ennyit és fölvesz. Akkor ott ülhetek a próbáin, mindent megnézhetek, járha-tok a tanfolyamra. Most is kívülről el tudom mondani a Racine- meg a Baudelaire-verseket franciául. Mert ahhoz, hogy elveszítem az akcentusomat, cserébe Dullin színészeit tanítottam mozogni, táncolni. Összekerültem olyan növendékekkel, akik azóta híres színészek lettek. Sokan eljártak hozzám az Avenue de Saxe-i stúdiómba, ahol kint volt a vécé a folyosó végén, és a patkányok ki-be szaladgáltak. Szenes kályhával fűtöttünk, de gyönyörű nagy terem volt, mennyezeti világítással. A kis pénzemből vettem egy pianínót, gramofont, hanglemezeket.

Volt köztük egy nagyszerű norvég színésznő, tehetséges, de kicsit darabos. A nő gazdag barátja megkért, hogy jól megfizet engem, csak tanítsam meg mozogni a szerelmét. Mikor a színésznő kapott végre egy fontos szerepet, utána lobogtatva hozta nekem a kritikát, ahol a mozgását is nagyon dicsérték. Megtanultam tehát a színészi mozgástréninget oktatni, annyi tudásom bőven volt, s ahhoz nem kellett még a Trojanov-balett sem.

És milyen volt az élet a háborús Párizsban?

• Elég szegényesen éltünk, hiszen a férjem egyetemre járt, ezért jól jött minden munka, amiért fizettek. A norvég színésznő barátja még nyaralni is elküldött engem a fiammal, mert szerinte nagyon sovány és nyúzott voltam, félt, hogy megbetegszem, és akkor ki tanítja a barátnőjét. A hegyekben volt egy kastélya, oda küldött minket két hétre.





## Fuchs Livia A MAGYAR TÁNC TÖRTÉNETI KUTATÁS ÚTTÖRŐ SZEMÉLYISÉGEI /II. rész

Dr. Rabinovszky Máriusz

A magyar tánc tudomány úttörői - hasonlóan a korabeli nemzetközi gyakorlathoz - elsősorban olyan, nagyon is különböző humán szakterületek képviselői voltak, akiket valamilyen személyes érintettség - vagy a tánc, mint újonnan felfedezett művészet iránti érdeklődés - vezetett ahhoz, hogy túllépve saját szakterületükön, a tánc esztétikai és/vagy történeti kérdéseivel foglalkozzanak. Az is egyetemesen érvényes tendencia e korban, hogy elsőként a zenetudomány képviselői érdeklődtek a zenével mindig is szoros kapcsolatban álló színpadi tánc elméleti és történeti kérdései iránt. A tánc összetettségéből következett - és következik ma is -, hogy a tánc szempontjából társzművészetnek tekinthető színház- és képzőművészet tudománya felől érkezik az elemzők további csoportja, míg az antropológia látóköréből sem hiányzott sem a múlt század elején, s ma sem a tánc.

Dr. Rabinovszky Máriusz (1895-1953) is művészettörténetet tanult előbb a budapesti, majd a müncheni és berlini egyetemen, a kor legnevesebb professzorainál. Saját szakterületén nem sikerült elhelyezkednie, s végül doktori fokozatot is magyar irodalomtörténetből szerzett. Miután már egy évvel egyetemi tanulmányait követően, 1919 tavaszán megnősült, és hamarosan három gyermekről kellett gondoskodnia, újságírásból tartotta fenn magát és családját, ezért rendszeresen publikált a korabeli rangos folyóiratokban (*Auróra, Nyugat, Magyar Grafika, Ars Una, Századunk*). S bár nem ebből élt, tudományos munkáját sem adta fel, így a húszas években két művészettörténeti tárgyú könyve is megjelent.<sup>1</sup> Ugyancsak erre az időszakra esik első táncelméleti publikációja, a feleségével, Szentpál Olgával közösen írt *Tánc - a mozgásművészet könyve*.<sup>2</sup> S itt érdemes rögtön idézni is a szerzők által közösen jegyzett Előszóból, mert rávilágít, mennyire közös az a táncelméleti munka, amelyet Szentpál és Rabinovszky ettől kezdve végez, s ami az elkövetkező évtizedekben jóformán szétszalazhatatlanná teszi táncsal kapcsolatos megnyilvánulásait.<sup>3</sup> Azt írják ugyanis, hogy "[A]mi a szerzők munkájának megoszlását illeti, úgy minden pedagógiai és általános művészi szempont Szentpál Olga tanári és rendezői gyakorlatából szűrődött le. Az első rész fogalmazását, a könyv sajtó alá rendezését Rabinovszky dr. végezte. Ezen túl a szerzők nem igen tudnák meghatározni, mennyi részük van külön-külön a munka kialakulásában. Kezdetről fogva együttesen dolgoztak a gyakorlati eredmények elméleti hasznosításán. Szintügy nehéz volna meghatározni egy-egy gondolat, egy-egy szempont őseredetét."<sup>3</sup>

A két életmű elméleti részének elkülönítésére tehát nem érdemes vállalkozni, viszont érdemes megkeresni azokat a sarokpontokat, amelyeknek mentén aztán kirajzolódik egy olyan művészettörténész táncfelfogása, aki szoros, mindennapos és gyakorlati kapcsolatban is állt a korszak egyik újító személyiségével, egy pedagógus-koreográfussal, a magyarországi mozgásművészet reprezentatív alakjával. Mert ez a kapcsolat nyilvánvalóan megszabta azt érdeklődési horizontot és táncfelfogást, amelyet Rabinovszky mindvégig képviselt.

Rabinovszky táncelméleti munkássága húsz évet fogott át. Első, Szentpállal közösen publikált könyvük 1928-ban jelent meg, Rabinovszky önálló könyve, *A tánc* viszont "1946 január havában" készült, vagyis szinte rögvest a világháború lezárulta után jelent meg.<sup>4</sup> A két összefoglaló Rabinovszky álláspontjának koherenciáját, és egyben táncfelfogásának változatlanságát mutatja, vagyis azok az újszerű gondolatai, amelyeket a közfelfogás 1928-ban még egészen különösnek tarthatott, húsz évvel később sem vesztek el érvényességüket. Itt elsősorban arról van szó, hogy Rabinovszky a táncot újraszűlető művészetként értelmezte, s ez 1928-ban - a *Nyugat* színikritikusa által közölt recenzió szerint - majdnem perverz, sőt, morbid, de mindenképpen dilettáns elgondolásnak minősült, hiszen egy megfoghatatlan, tovaillanó művészetben fedezett fel értéket, ráadásul, a táncot a többi művészettel egyenlőnek hitte.<sup>5</sup> Rabinovszky(ék) kiindulása viszont éppen az volt, hogy a tánc olyan autonóm művészeti ág, amelyik egyenrangú a többi művészettel. Pontosabban fogalmazva, egyenrangúnak kellene lennie, történeti és jelenkori mellőzöttsége, lenézettsége, félreértettségé ellenére. E kiindulásból következett, hogy Rabinovszkyt a tánc történeti kérdései nem igazán foglalkoztatták ("nem is fontos, hogy pontosan mérlegeljük, mi volt a tánc a múltban" - írja<sup>6</sup>), ha mégis, főként csakis azért, hogy jelenkori álláspontjának előzményeit fellelve, újnak és szokatlannak tűnő elképzeléseit történeti tényekkel igazolja. Őt a történeti kutatások helyett inkább a tánc mibenlétének kérdései foglalkoztatták, hogy alátámaszthassa azt a meggyőződését, hogy a tánc éppolyan művészet, mint a zene, a színház vagy a képzőművészet.

Ehhez elsősorban olyan alapvető kérdéseket kellett tisztáznia, mint a tánc és a táncművészet kapcsolatát, a mozgás és tánc összefüggéseit, a tánc műnemeinek és műfajainak létezését, a tánc testiségének kérdéseit, a zene, a színház és a látvány kapcsolódási lehetőségeit, vagyis a tánc és a társzművészetek összefüggéseit, valamint a tánc tartalmi kérdéseit.

Rabinovszky - bár 1928-as tanulmánya táncesztétikai alapvetésnek készült - elsőként mégis erkölcsi programot ad, leszögezve, hogy nem *új*, hanem *művészi* táncot akar. "Olyan táncot, mely a lélek mélyéből tör elő és sűrített lelki élményeknek ad testet. A mai ember lelkéből fakadó művészet azonban szükségszerűen mai és bizonyos fokig új művészet lesz."<sup>7</sup> Vagyis a szerző nem a múltból a jelenbe nyúló folyamatokat akarja tárgyalni, hanem a jövő, a még meg nem született, autonóm és egyenrangú táncról kialakított esztétikai elképzeléseit, s az ehhez vezető úton vállalt pedagógiai feladatait vázolja fel. Gondolatainak origója, hogy nem minden tánc művészet is egyben, ezért vezet be a művészi tánc kifejezés helyett egy új fogalmat, a *mozgásművészetet*.

Párizsban papírok nélkül, csak a tudásom, teljesítményem alapján jutottam be érdekes és jó helyekre, és mindig kaptam munkát. És sehonnan nem raktak ki, mint később itthon. A Champs Elysées környékén bekerültem asszisztensnek egy homeopata orvos előkelő rendelőjébe. Én rendeztem be a tornatermét, jöttek miniszterek, hercegek, bárók, tornáztattam őket: szükség volt a munkámra, rájöttek, hogy hasznosítható. Akadt paciens, aki szívesen jött volna a privát óráimra, de a rendelőbe járó betegek közül senkit nem vittem el. Meg is mondtam, nem tartom etikusnak, hogy innen szerezzek magamnak növendéket. De szájról szájra járt a hírem, volt, aki a testvérét vagy ismerősét egyenesen hozzám küldte tornázní. Így lettek tanítványaim. A háborús években egy időre vidékre menekültünk, rengeteg helybélihez hasonlóan. Akárhogyan is, Párizsban nagyon érdekes tapasztalatokat szereztem, s mikor 1946-ban hazajöttem, bőven volt mit itthon átadni.

Itthon az volt a szándékom, hogy megtanuljam rendesen a magyar néptáncot, mert Párizsban, a magyar könyvtárban Réthei Prikkel Marián, meg Malonyai Dezső köteteiből már megtanultam, amit azokból lehetett. A párizsi magyar diákok között találtam néhány erdélyit, az ő folklóranyagukat is elsajátítottam, és beépítettem a koreográfiáimba. Tehát, amit ott össze lehetett gereblyézni, azt összeszedtem. De tudtam, hogy itthon komolyabban akarok a folklórral foglalkozni. Elmentem Ránki Györgyhöz, akit régről ismertem: tudtam róla, hogy Kodály-tanítvány. A tanácsát kértem, s javaslatát megfogadva, elmentem Volly Istvánhoz. Kaptam is tőle zenét, továbbá tanácsolta, ha táncolni is akarok, menjek Muharay Elemérhez, aki nagyon kedvesen fogadott, s meghívott, hogy menjek az együttesébe és nézelődjek. Valóban ott ültem és néztem a próbát, mikor odajött egyszer Szabó Iván, aki ott tanított és azt kérdezte: maga itt mit csinál? Mondtam neki: táncot tanulok. Látott maga már olyat, hogy valaki ülve tanulja a táncokat? - csodálkozott Iván. Nem. Hát beállhatok? - kérdeztem felvillanyozva. És boldogan csatlakoztam a táncosok sorába. Kik közé? Pálffy Csaba, Vass Lajos, Kaposi Edit, Keszler Marika, Vitányi Iván társaságába. Soroljam még az ismert neveket? Később Keszler Marikát én segítettem a Népművészeti Intézetbe, miután eljött az Állami Népi Együttestől. Szerencsére volt néprajzos végzettsége, föl tudtam venni. Érdeklődött a nemzetiségek táncai iránt. Mire ő be tudott állni a munkába, engem már onnan is kibuktattak.

Milyen ürüggyel, mi volt az oka?

• Mert Széll Jenőre - aki zseniálisan igazgatta az Intézetet, s korábban Nagy Imre titkára volt és a forradalmi Magyar Rádió kormánybiztosa - nem voltam hajlandó azt mondani, hogy rossz úton jár. Mert, hogy "ideológiailag eltévelyedett és rosszul vezette az Intézetet". Széll, aki ekkor már börtönben ült, nagyszerű vezető volt, de ezt nem volt szabad kimondani. Volt egy intézeti gyűlés, késő éjjelig tartott, s azon én éjfélkor végre kinyilatkoztattam: nem hagyjátok hazamenni az embereket, akik családosak, mert meg kell várni, amíg én hazudni fogok? Mit értek vele? Azt fogják mondani, hogy szart sem ért a pártszervezet, hiszen Anna is hazudik. Nem fogok hazudni, nem mondom azt, amit vártok, engedjétek haza a munkatársakat. Ezután elegánsan kaptam egy státuszt, végtére is nekem múltam volt: partizán voltam Franciaországban. A státusszal - gondoltam - elszerződöm az Irodalomtörténeti Intézetbe, vagy a PIM-be, a Petőfi Irodalmi Múzeumba. Akkor kaptam meg a diplomámat magyar irodalom szakon. Tanárnak nem, de valamelyik tudományos intézetbe kutatónak vagy könyvtárosnak szívesen elmegyek - gondoltam. A PIM-ből Horváth Mártont ifjúkora óta ismertem: megkerestem, hogy kellek-e neki. Örömmel fogadott: mi az, hogy kellesz? Így kerültem a Petőfi Irodalmi Múzeumba. Valójában gyerekkoromtól könyvtáros akartam lenni.

Visszakanyarodhatnánk az 1948-as gyulai versenyhez, ahol Rábai Miklós és Molnár István csapata is versengett?

• Rábaival és Molnárral itt találkoztam először. Batsányi Együttesével Rábai lett az első, Molnár a Ruggyantával a második, ami örökre sérelme maradt. Nagy létszámú együtteseik voltak. Mi a Vasas együttesel a 16 fő alatti csoportok között indultunk, és abban nyertünk. Pista csoportja nagyszerű volt, de alkotói szellemisége még idegenül és túl komoran hatott. Rábai derűsebb egyéniség volt, így sikeresebb is. Molnárt később az is sértette, hogy nem ő kapta meg az Állami Népi Együttes vezetését. Rábai nagytehetségű testnevelés, és fizika szaktanár volt. Molnár pedig hivatásos táncos, aki mögött már nagy múlt állt.

Igen, Molnár Pista bácsin mindig lehetett valamiféle keserűséget, megbántottságot érezni. Anna néni milyen viszonyban volt vele?

• Az én kapcsolatom Molnárral az egy másik téma. Ha akarod, azt is elmesélem!

(folytatása következik)

Későbbi könyvében egyenesen azt állítja, "a szó alkotója vagy huszonhét évvel ezelőtt épp e sorok írója volt. Akkoriban azon múltott, hogy átvigyük a köztudatba a táncművészet teljes értékű művészet voltát. Közönségünk azonban 'tánc'-on vagy balettot és artista táncot, vagy szalontáncot értett, és hasznosnak látszott egy olyan törekvést, mely merőben más úton járt, új szóval jelölni meg. Annak a műfajnak az egyeduralmát kellett megingatni, amellyel a 'mozgásművészet' felvette a versenyt: a balettét."<sup>18</sup> (Egyelőre sem a korabeli, sem az újabb szakirodalomban nem találtam nyomát annak, hogy német nyelvterületen, ahol az európai modern tánc centruma volt, mikortól és kik használták először a *bewegungskunst* - *mozgás/mozdulatművészet* kifejezést. A korabeli 'új tánc' törekvések legelterjedtebb elnevezése az *ausdruckstanz* - *kifejező tánc* volt, *bewegungsschor*-nak pedig a laikus mozdulatkórusokat nevezték.) Rabinovszky szerint - aki hasonlóan a korszak bármelyik művelt nézőjéhez, egyáltalán nem ismerte a XIX. század balettművészetét, a XX. század elejének újtó törekvéseiről pedig csak annyit tudhatott, amennyit a Szergej Gyagilev vagy az Anna Pavlova vezette társulatok, valamint a Svéd Balett vendégjátékain láthatott - a balett a XVIII. század, a rokokó művészete volt, így világa eleve nem lehet korszerű. Holott Rabinovszky éppen azért hirdette a táncművészet fontosságát, mert szerinte a korszellemet csakis a tánc tudja megragadni, mert maga "az ember kezdetől fogva materiális és transzcendens lény."<sup>9</sup> Saját kora legfőbb jellemzőjének pedig éppen azt tartotta, hogy e korszakban az ellentétek egyidejűsége dominál, mert a modern kor egyszerre anyagi és technikai, de telítve van különféle filozófiai és vallásos mozgalmakkal is. A tánc Rabinovszky szerint "minden művészet között a legreálisabb és a legirreálisabb egyben. A legreálisabb, mert eszköze kizárólag az emberi test mozgása. A mozgás az emberi élet legősibb, elsődleges tevékenysége, és a mozgás kapcsolja az embert a legintenzívebben a realitáshoz. Ám a tánc egyben a legirreálisabb művészet. Irreális, mert a tánc távolodik el a legmerészebben a való élettől. Mert ugrik, röppen, perdül, vágódik, hajlik, kúszik, minden reális célszerűséggel merő ellentétben. Hogy a hegedű nem a közvetlen élet hangjain szól, az magától értetődő. Mert hisz azért csinálta az ember a hegedűt, hogy ne hasonlítson sem a villamos csengőjére, sem a pacsirta szavára, hanem öncélú hangszer legyen. Hogy a festmény nem abszolút hű mása a valóságnak, az ab ovo érthető, mert hisz a festő ásványokból, növényekből desztillált, örölt, gyúrt pasztát ken egy darab lapos vászonra. A festéket és a festővásznat azért gyártják, hogy művészetet varázsoljanak segítségével. De az emberi test? Vajon annyira magától értetődő-e, hogy ezt a biológiai funkciók elvégzésére létesült organizmust teljesen célszerűtlen és biológiailag tökéletesen értelmetlen folyamatok végzésére dresszírozzuk?"<sup>10</sup> És itt érkezünk el Rabinovszky több változatban is kifejtett, de mindvégig azonos felfogású elgondolásához a mozgás és a tánc összefüggéséről és minőségi különbségeiről. Ahogy írja: "a táncos kifejező közege ugyanaz a lüktető, lélegző szervezet, amely percről-percre a mindennapi élet ezernyi funkcióját végzi; maga a legközvetlenebb emberi valóság. Ahhoz, hogy a művészet anyaga váljék belőle, a testnek valahogy el kell feledtetnie gyakorlati rendeltetését, működésének ismert és megszokott értelmét. A testnek meg kell hazudolnia önmagát, el kell vonatkoznia saját hétköznapijaitól, saját reális életétől. Valóban ott kezdődik a tánc, ahol a reális élet mozgása véget ér."<sup>11</sup> Ez az 1946-ban megfogalmazott gondolat már 1929-ben is jelen volt Rabinovszky felfogásában, hiszen azt írta: "A gyakorlati élet azt parancsolja: uralkodj testeden, hogy az leplezze lelkedet. A táncművészet azt parancsolja: uralkodj testeden, hogy az kivetítse lelked értékes élményeit. A gyakorlati élet: uralkodj lelkeden, hogy az alkalmazkodjon a realitás követelményeihez. A táncművészet: uralkodj lelkeden, hogy beleélhesse magát minden lehető irrealitásba."<sup>12</sup> Mert az igazi tánc, vagyis a mozgásművészet Rabinovszky szemében nem pusztán dekoratív és szórakoztató, mint a tradicionális balett vagy a korszerűbb revü táncok, hanem olyan kifejező művészet, amely "a lélek miden területét, annak mélységét és felületét egyaránt megindító alkotásokat termel, mégpedig maradéktalanul művészi megoldásban."<sup>13</sup>

E tanulmánynak nem feladata, hogy minden részletében rekonstruálja ezt a legelső magyar nyelvű, eredeti táncesztétikai művet. Néhány olyan alapvető állítását azonban érdemes még megvizsgálni a Rabinovszky életműnek, amely alátámasztja, mennyire alaposan végiggondolta és elemezte az általa olyannyira csodált táncjelenséget.

A társadalom által táncnak nevezett történeti jelenséghalmazban Rabinovszky három fő csoportot tart elkülöníthetőnek: elsőként *játék* névvel illeti azokat a táncjelenségeket, amelyek a legszélesebben vett társadalmi érintkezés során keletkeznek és hagyományozódnak. Ilyenek a harci és rituális, vallási és társasági táncok. Bár a kategóriák között soha nincs éles határ, mégis jól elkülöníthetők a *művészies* táncok, amelyekbe a műkedvelők tánctevékenysége tartozik. (S Rabinovszky már ekkor leírja, hogy "A művészies tánc az, melynek be kell vonulnia az elemi s középiskolai tanítás rendjébe.")<sup>14</sup> A hierarchia csúcsán azonban az egyedül korszerűnek, autonómnak és *művészinek* tartott *tánc*, a mozgásművészet áll, a maga sokféle tartalmi és műfaji lehetőségével. Utóbbi spektruma az "abszolút", vagyis "a tárgyi, eszmei vagy drámai tartalom híján" lévő táncoktól egészen a "tárgyi" táncokig terjed, ami, ha cselekményes, akkor pantomimnek nevezhető, ha egy "eszme indulati kifejezője, akkor nevezhetjük program-táncnak."<sup>15</sup> Ami a tánc ábrázolási lehetőségeit, tárgyválasztását illeti, Rabinovszky szerint "[A] kedély minden élménye és mozzanata megannyi tánctartalom: a tárgyaltalan félelem és öröm, a rettegésig, az ujjongásig fokozódón; a lelki tompultság és az elragadtatás; a szolgálat és az uralom; a vágyak és a teljesülések. És ott az élet a maga csodás történéseivel: a születéssel, a halállal és a szerelemmel, a lelkek vonzódásával és taszításával, keresésével és találkozásával. Ősi mozgásművészeti tartalom a haláltánc. Aztán ott vannak a gyermeki élet naiv és pajzán örömei és fájdalmai. Ott a lélek találkozása a természettel. A természetben minden mozog, mindent valami rejtett, hatalmas ritmus éltet. Ily szempontból a tánc igazi 'kozmosz' művészet, mert

beleéli magát a világrend, a kozmosz mozgásába. Szellő és vihar, forrás és tenger, szikra és vulkán sajátos élményeket váltanak ki a művész lelkéből, melyek a mozdulatban való megtestesülés után kíváncsoznak.

A tartalmi lehetőségek egészen más fajait nyújtja a mai város groteszk nagyüzeme, a gép kérlelhetetlensége, az egzotikumok fanyar édessége.

Láthatjuk, hogy a mozgásművészet tartalmi kifogyhatatlanok és messze, messze túlvezetnek a [...] szokványos területeken. A tánc lehet hatalmas és megrázó, dobhat-vethet tömegeket zivataros tömkelegben; lehet hősi és fennkölt, nyilvánulhat feszült, kötött ritmusokban; lehet vad és féktelen, felkorbácsolhat atavisztikus emlékeket; lehet könnyű és vidám, lebeghet kecsesen és csillogón; lehet kicsapongó víg és pórián hahotázó. Lehet minden, ami emberi, és ami a művészi kifejezés határain innen fekszik."<sup>16</sup>

Rabinovszky - nem is titkoltan - nem tudja definiálni a tánc egyébként rendre hangoztatott autonómiáját, mert maga a tánc létmódja paradox, hiszen úgy autonóm, hogy csakis a zenével és a képzőművészettel, valamint a színházművészettel elkerülhetetlen szövetségben tud létezni. Viszont "a tánc tartalmait *táncszerűen* kell kifejezésre juttatnunk [...], sohasem szabad *zenét, képet, szobrot, drámát* eltáncolni akarnunk. Csak *táncot* lehet táncolni." De "*Mi hát a táncszerűség?* Meg kell vallanunk, hogy a táncszerűség fogalmi meghatározását ma még megadni nem tudjuk. De aki a művészet iránt érzékkel bír, az meg fog érteni. Ha a Sixtusi Madonna csak festve, az Apassionata csak zenében, Hamlet csak színdarab formájában képzelhető, úgy például Wigman 'Élettánc' is csak táncolva lehetséges."<sup>17</sup>

Rabinovszky táncsal kapcsolatos tevékenysége nem korlátozódott az elméleti munkára. Nagyon is aktív részt vállalt felesége szerteágazó művészeti munkájában, beleértve az oktatást, a koreografálást, a tánc népszerűsítését, valamint a táncművészet státusának megszilárdítását. Munkásságának ez a vetülete nagyjából jól behatárolható, hiszen addig tartott, amíg az ő kezdeményezésére, létre nem jött 1951-ben a Művészettörténeti Dokumentációs Központ, a mai MTA Művészettörténeti Kutatóintézete.<sup>18</sup> Rabinovszky ugyanis, aki először a II. világháború után kapott katedrát, hihetetlen lendülettel vetette bele magát az újjáéledő hazai művészettudományos életbe, tanított, szervezett, kiállításokat rendezett. És pontosan ugyanekkor, 1951-ben hurcolták meg, nyilvános önkritikára kényszerítve Szentpál Olgát, ami visszavonhatatlanná tette, hogy ebben a közegben a modern tánc értékeiről, művészeti kérdéseiről többé nem lehetséges a nyilvános beszéd. Holott korábban, Rabinovszky pályáján, ha nem is központi, de fontos helyet kapott a modern táncsal kapcsolatos sokféle tevékenység. Ezekből csak néhányat kiemelve is látjuk, hogy elméleti és összefoglaló, analízáló írásai mellett, ha napi kritikai tevékenységet nem is folytatott soha, néhány jelentősebb témában azért hallatta a hangját. Ilyennek tekinthető polemizáló írása Curt Sachs *A tánc világtörténetének megjelenése* alkalmából.<sup>19</sup> E cikkében elismeri ugyan a kötet tudományos értékeit, hiszen az első tudományos apparátussal megírt tánc történeti munkáról volt szó - melyet ma is a táncantropológia alapműveként tartanak számon - , de rögvest meg is kérdőjelezi Sachs szerinte vitatható álláspontját. Sachs ugyanis azt állítja, hogy a tánc története a neolitikum utáni periódusban már pusztán hanyatlás, míg Rabinovszky számára természetesen "[S]emmi sem indokolja, hogy a magas kultúrájú tánc és a primitív tánc között ne lássuk ugyanazt a viszonyt, mint a magas kultúrájú zene és a primitív zene között. Ha a ceyloni veddák rízsarató dala mellett nem jelent dekadenciát a Kilencedik Szimfónia, nem tudom, miért kelljen az ifugák holdtáncát igazibb életjelenségnek tekintenünk, mint, mondjuk, az orosz balettot."<sup>20</sup> Másik könyvismertetésében mindjárt két fontos tánc-kiadványra hívja fel olvasói figyelmét: a magyarul megjelent Nizsinszkij életrajzra, és Lábán Drezdában kiadott önéletrajzára. A két oly ellentétes életpálya, művészi hitvallás és könyv összevetése végül oda vezet Rabinovszkynál, hogy azt írja: "nem csak a nagyközönség, de a színpad emberei is megtudhatják, amit alig sejtene, mennyire *művészet* a tánc, mily mélyek s átfogók a problémái, mennyire tartalommal telítettek lehetnek alkotásai."<sup>21</sup> További publikációi közül az *Operai balett* című tanulmány<sup>22</sup> kivételesen történeti munka, amennyiben felvázolja a tánc történetét a XVII. századtól a jelenkorig. E vázlatban is azt kívánja bizonyítani, hogy amennyiben a tánc kultúra nem illeszkedik szervesen a saját korához, hanyatlásnak indul. Rabinovszky e hanyatlást a XVIII. század utáni, a Noverre-t követő romantikus periódusra, e "tánciatlan" korra teszi, amikor a már nem hozzáértő publikum csakis az egyéni virtuozításra és az erotikára volt érzékeny. A XX. század elejéhez érve a változást a "mozgáscivilizáció" kialakulásaként, azaz a torna és a sport térhódításaként írja le. A jelen, vagy még inkább a jövő útjaként szerinte a balett előtt két lehetőség áll: a Gyagilev vezette együttes reformjai vagy a Lábán nevével fémjelezhető reform. Rabinovszky e tánc történeti vázlatát áthatja az a Szentpállal közösen írt könyvükben is nagy hangsúlyt kapó elképzelés, hogy csakis a kollektív művészeti formák értékesek. Ott azt írta, hogy "az *egyéniség fejlesztése* önmagában mit sem ér a *kóruzzellelem* megteremtése nélkül. A *kóruzzellelem* az, mely a táncot nagy művészetté avatja."<sup>23</sup> Ez a társadalmi és morális nézőpont vezetí odáig Rabinovszkyt, hogy a balett megújódását ne az individualistának tartott szabad táncosok hatásától, hanem Lábán Rudolf kollektivitásra építő irányzatától, illetve az individualist és közösségit, a laikust és professzionálist szintetizálni tudó Mary Wigmantól remélje. Rabinovszky végül is saját történeti vizsgálódásai alapján olyan profetikus felismerésre jut, ami ebben a korban egészen egyedülálló: "az új elemek lassan-lassan felszívódnak a balett praxisába, helyenként szerencsés ötvözetet hoznak létre, helyenként kínos hibridítésra vezetnek, de végértelemben a régi balett meghalt, hogy sejtetni engedje egy új táncművészet kialakulását."<sup>24</sup>



GLOBUS R-T

Rabinovszky írásai között néhány a tánc és a dráma/színjátszás kérdéseivel foglalkozik. Ez az érdeklődése nyilván szorosan összefüggött azzal, hogy Szentpál Olga már 1924-től - az elhunyt Róka Pál helyett - tanítani kezdett a Színművészeti Főiskolán, ahol aztán az 1929/30-as tanévtől bevezették Hevesi Sándor színészképzési reformjait. Ennek központi gondolata az volt, hogy "a növendék teste és orgánuma a kifejezés tökéletes eszközévé fejlődjön."<sup>25</sup>, így a színészek testképzése a korábbinál nagyobb hangsúlyt kapott, s a társastáncokat kiegészítette a testtechnika és mozgásművészet, azaz Szentpál rendszere. Akár ez, akár más impulzus ösztönözte Rabinovszkyt, nyilvánvaló, hogy érdekelte a színész és a táncos mozgásának összefüggése, a színházi tér, valamint a zárt és szabadtéri előadásmód eltérésének kérdésköre. Utóbbiról a Hont, illetve a Bánffy-féle, a szegedi Dóm téren bemutatott *Az ember tragédiája* kapcsán érkezett. Legfontosabb megállapítása, amelyet ő a hagyományos doboz színpad és a szabadtéri színpad különbségeként ír le, valójában nem is a kétféle tér problémájához, hanem a rendezői felfogások különbségéhez kapcsolódik. Arról van itt ugyanis szó, hogy a rendező egy drámában csak akkor használja-e a mozgást, ha arra a szöveg, illetve a situáció kimondottan utal, vagy pedig mintegy dinamikus végigkomponálja a teljes előadást. Rabinovszky Hont megoldása - és egyben a koreográfiát tervező Szentpál - mellett foglal állást, mert "a rendező munkájába most szervesen kapcsolódik a koreográfusé, a színészébe a táncosé. [...] Amit a szó tartalmaz, íme: *akcióvá* lesz. 'Akció' pedig *ago*-ból származik, ami hajtást, űzést jelent, mozgást tehát, mozgalmasságot, az átfogó gesztus bekapcsolódását a szó statikus szerkezetébe."<sup>26</sup> Mindezen túl Rabinovszky elvileg is elválasztja az intimitás és köznapiság illúzióját kínáló, a szóra alapozó naturalista színjátszást az inkább ünnepi jellegű, nagy tömegek előtt játszott, és ezért a verbális-intellektuális szint helyett az akusztikus, optikus és motorikus szintekkel dolgozó és ható szabadtéri színjátszástól.

Rabinovszky a naturalizmus színháza és a korszerű színjátszás kérdéseivel más tanulmányában is foglalkozott. Történeti anyagon bizonyította, hogy a színházművészetben koronként és kultúránként hol a szó, hol a mozgás került előtérbe, tehát "az a tétel, hogy a színészi kifejezés eszköze elsősorban és főleg a hang, nem abszolút érvényű."<sup>27</sup> A "tisztá szódráma", a beszéd és a mozgás elkülönülése csupán a XIX. század szülötte, amelynek mintegy a végpontja a naturalista színjátszás. A korszerű, tehát dinamikus, tömegekhez szóló és nem a valóság illúzióját sulykoló színház azonban, amely "általános érvényű, valóságfeletti élményterületre apellál"<sup>28</sup> - és itt Rabinovszky jelenkori kísérletekre utal Reinhardtól Tairovig - csakis a mozgásra épülhet, jósolja a szerző.

A már más összefüggésben említett *Tánc, színészet, színpad* című írás eredetileg a Zeneművészeti Főiskola kamaratermében tartott Színpadművészeti kérdések sorozat első előadásaként hangzott el.<sup>29</sup> Rabinovszky ugyanis nem csupán publikációival kapcsolódott be a szellemi életbe, hanem részt vállalt az oktatásban, az ismeretterjesztésben, a szakmai közéletben, és még a színpadi munkában is. Oktatási tevékenysége a Szentpál iskolához köti, ahol kultúrtörténetet tanított. Rabinovszky feltehetően e tárgy keretein belül tanította a tánc történetét is, erre utal fennmaradt kultúrtörténeti vázlata, amely a primitív kultúráktól a középkorig tekinti át a korabeli társadalmak vallását, tudományát és művészetét.<sup>30</sup> A gépiraton dátum nem szerepel, de miután a Belügyminisztérium 1934-től kötötte diplomához a nyilvános tanítást, a jegyzetek nyilván részben előbb, részben ekkoriban születhettek. Ezt támasztja alá a Szentpál iskolában végzettségről, illetve nyilvános vizsgát tettekről vezetett feljegyzés, amely közli a vizsgabizottságok művésztárgyjainak névsorát is (Rabinovszky mellett szerepel itt Jemnitz Sándor, Jaschik Ámos, Bortnyik Sándor), mutatva, milyen tárgyakat tanultak a növendékek. E feljegyzések<sup>31</sup> szerint a tárgyak között 1932-től szerepel a kultúrtörténet. Az iskolában zajló elméleti szemináriumokon esztétikai és általános tánc történeti előadások is elhangzottak, ezek szerzősége azonban a gépiratos jegyzetekből megállapíthatatlan, csupán következtetni lehet rá - összevetve a Rabinovszky neve alatt megjelent, hasonló tárgyú írások tartalmával és szemléletével -, hogy ezek mind Rabinovszky fogalmazványai.<sup>32</sup> Az viszont bizonyos, hogy Rabinovszky mint magyarországi tudósító, több alkalommal írt rövidebb híreket a nagy tekintélyű, Párizsban kiadott *Archives Internationales de la Danse*-nak<sup>33</sup>, melyet ő maga a debreceni Déry Múzeum felkérésére - a feldolgozott anyag alapján valamikor a harmincas évek közepén - összeállított, annotált táncbibliográfia kapcsán "a tánc tudomány reprezentatív revüjének" nevez.<sup>34</sup>

Szentpál és Rabinovszky részt vett a Mozdulatkultúra Egyesület munkájában is - Rabinovszky a választmány tagja volt, és részt vett a pedagógiai bizottságban, valamint Jemnitz Sándorral együtt kezelték az Egyesületnek a Riedl Margit iskolájában elhelyezett könyvtárát<sup>35</sup> -, és a Vajda János Társaság Táncművészeti Kollégiumának ankétorozatán is, 1944-ben! Az első előadáson Ortutayné Kemény Zsuzsa, Szentpál növendéke, a kollégium vezetője ismertette az előadássorozat célját, majd Rabinovszky előadása következett *A tánc mai művészi problémái* címmel.<sup>36</sup> (Pillanatnyilag nem dokumentálható, hogy az egyébként szabadkőműves páholytag, és önéletrajza<sup>37</sup> szerint néhány hónap múlva már munkaszolgálatos Rabinovszky előadását csak meghirdették vagy meg is tartotta-e az előadást.)

Rabinovszky alkalmanként a Szentpál csoport fellépései előtt ismeretterjesztő jellegű, a táncba bevezető előadásokat is tartott.<sup>38</sup> Írt táncjáték szövegeket is, többek között a *Furulyás Ferkó* címmel, 1941-ben bemutatott gyermektáncjátékot, *Öreg diák* néven<sup>39</sup>, és az 1946-ban színre vitt *Ariadne Naxoson* című mimusjátékot<sup>40</sup>.

A II. világháború után, amikor Szentpál Olga a Hont Ferenc vezette Színművészeti Főiskolán tanított, Rabinovszky ugyancsak bekapcsolódott a tanításba, ám ekkor - a fennmaradt dokumentumok és az egykori tanítvány, Ligeti Mária emlékei és indexe szerint - gyakorlati tárgyat, un. mimikát tanított.

E rövid periódusban, 1945 és 1951 között teli volt tervekkel, sok-sok régi álom beváltásának kísérletével és illúziójával. Ezek közül az egyik legfontosabb az önálló Táncművészeti Főiskola megalapításának terve volt. A feladatok meghatározásában a főiskola célját a megfogalmazók - Szentpál Olga, Ortutayné Kemény Zsuzsa és Rabinovszky - az új, magyar tánc kultúra megteremtésben látták. Ehhez nem a saját technikájukat, és/vagy a balett és néptánc technikáját ajánlották, mint megfelelő pedagógiai módszert és táncnyelvi alapot, hanem azt az európai utat, amelyet ők a jelenben megtalálni véltek. Ahogy írták: "megtaláltuk *minden* nyugat-európai művészi tánc technikai alapját egyfelől, és a *különböző* stíluslehetőségekhez vezető utakat másfelől.[...] megnyílik a lehetősége annak, hogy megalkossuk az új táncművészetet. Megalkossuk - nem én, te, ő, hanem valóban mi mindannyian, közös erővel, együttesen, versenyezve egymással a magyar táncművészetet."<sup>41</sup> E koncepció lényeges eleme volt az igény arra, hogy megteremtődjön a széles közönségbázis művészeti nevelésének lehetősége is, azaz a közoktatásban is kapjon helyet a tánc. (E több változatban is kifejtett tervezet érdekes párhuzamot mutat Németh Antal 1929-es tervével egy 12 osztályos Országos Színművészeti Főiskoláról. Németh ebben három periódusra bontotta a képzést, az első a 10-14 évesek "közös nevelésével" foglalkozott volna (beleértve a csoporttornát és mozgásművészeti kórusmunkát is!). A középső szint, a 14-18 éves korosztály már főként egyéni nevelésben részesült volna, hogy "... az engedelmes test mozgulatkészsége ezekben az években a modern orosz balett táncosainak vagy a hasonlóképpen gyermekkortól kezdve tanuló kínai színészek kifejezőképességét kellene, hogy megközelítse." A harmadik, utolsó szint pedig, a 18 és 22 évesek esetében, már a színpadi, gyakorlati munkát állította volna a képzés centrumába.<sup>42</sup>) Akár e soha meg nem valósult tervet nézzük, akár a korban rendre előkészített egyéb szakmai tervezeteket - mint a *Javaslat Táncművészeti Előadóművész Képző felállítására; a Táncakadémia terve a Színművészeti Főiskolán, vagy a NEKOSZ Kodály Zoltán kollégium munkaterve és a Bartók Béla Kollégium táncsoportjának munkaterve; a Magyar tánc munkaközösség megalapítása* - Rabinovszky neve, valamint "tantárgyai", a művelődéstörténet és a táncelmélet (tánc történet, táncrendezés és esztétika) mindenütt helyet kapott.<sup>43</sup> (Egyetlen példa: a Táncművészeti Főiskolán a nyolc féléven át tartó elméleti tárgyak az alábbiak szerint alakultak volna: társadalmi ismeretek 2 félév, művelődéstörténet 5 félév, tánc történet 5 félév, táncesztétika 3 félév.) A sokféle nagyszabású terv ellenére is e világháború utáni periódusban Rabinovszky táncsal kapcsolatos tevékenységének vége szakadt, bár könyve, *A tánc* 1946-ban jelent meg, de mint láttuk, ebben korábbi szemléletének és tudásának egyfajta összefoglalását adta. 1948-ban végre katedrát kapott a saját szakterületén, és ugyanekkor, 1948 és 1951 között a modern tánc iskolák és társulatok működése ellehetetlenült. Így Rabinovszky energiáit ettől kezdve a művészettörténeti oktatás és a tudományos kutatás megalapozása és intézményesítése kötötte le. Új tánc történeti és elméleti írásokkal már nem jelentkezett, bár a munkásművelődés kérdései, mint frissen belépett MKP, majd MDP tagot, nagyon is foglalkoztatták, ám ezeknek csak kisebb publikációkat szentelt. Viszont egy 1949-ben megálmodott enciklopédia tánc történeti szócikkeihez nagyszabású tervet készített, óvatosan jelezve "a magyar tánc történeti tudományág kiforratlanságát."<sup>44</sup> Az öt nagy fejezetre tagolt anyag megírásához felkérendő szakemberek között saját magát már nem említi, hanem a megíráshoz dr. Tálasi Istvánt (népi tánc), Vitányi Ivánt (balett és társastánc), Jemnitz Sándort (XX. századi színpadi táncok és reformmozgalmak) és Pór Annát (felszabadulás utáni periódus) javasolja. Ez a tervezet már telis-teli van a kor politikai-esztétikai szakzsargonjával, a narodnyik, kispolgári, kulák, sovinszta, formalista, imperialista jelzőkkel, értékelésekkel, bélyegekkel - tükrözve azt az ideológiai fordulatot, amelyhez Rabinovszkynak, legalább a fogalmazás szintjén, alkalmazkodnia kellett, hiszen az általa összeszedett témák között még ott szerepeltek a XX. századi újító mozgalmak, a modern tánc. 1951-re - bár korábban még ő tart előadást Szentpál Olga helyett a népi táncok színpadra alkalmazásának elméleti kérdéseiről<sup>45</sup> - Rabinovszky alakja teljesen eltűnik a magyar táncéletből, nyilvánvalóan szoros összefüggésben azzal a sok piszkozatban fennmaradt fogalmazvánnyal, amely az autodafé szerepét töltötte be Szentpál Olga életében, amikor önkritikáját a Táncszövetség 1951-es "vitáján" elmondta. A sokszor átitrt gépiratok oka, hogy a mozgásművészet "kiértékeléséről"<sup>46</sup> szóló vitát a Népművelési Minisztérium kezdeményezte. S ez a Rabinovszky és Szenpál által közösen meg- és át és újraírt "kiértékelés" a modernizmus leértékelését, sőt, elítélését jelentette. Így azok az eszmék, sőt, víziók - a klasszikus és modern, a balett és a mozgásművészet összefonódása egy új táncművészet jegyében -, amelyek Rabinovszkyt és Szentpált ekkor már húsz éve foglalkoztatták, s amiért évtizedeken át és minden lehetséges módon, elméletben és gyakorlatban küzdöttek, örökre szertefoszlottak. Megvalósulásukra - számukra - többé semmiféle remény nem mutatkozott.

#### Jegyzetek

<sup>[1]</sup> Rabinovszky pályájára vonatkozó adatokat lásd: Két korszak határán Corvina, 1965, függelék

<sup>[2]</sup> Ezt a szoros együttműködést támasztja alá a Szentpál Olga hagyatékában fennmaradt számos gépirat javítása, lapszéli kommentárja, mely felváltva mutatja hol Szentpál, hol Rabinovszky kézírását. A hagyaték az Országos

<sup>[3]</sup> Színháztörténeti Intézet és Múzeum (OSZMI) Táncarchívumában lelhető fel.

<sup>[4]</sup> Szentpál Olga - Rabinovszky Máriusz dr. Tánc - a mozgásművészet könyve Általános Nyomda, Budapest, 1928 7.

<sup>[5]</sup> Rabinovszky Máriusz. A tánc - Tanulmány egy újjászülető művészetről Anonymus, Budapest, 1946

<sup>[6]</sup> Szegi Pál Tánc (Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz könyve) Nyugat, 1928/11.

<sup>[7]</sup> Szentpál - Rabinovszky 11.

<sup>[8]</sup> Rabinovszky 78.

<sup>[9]</sup> Rabinovszky Máriusz. Tánc, színészet, színpad Nyugat, 1929/15.

<sup>[10]</sup> U o.

<sup>[11]</sup> Rabinovszky 7.

<sup>[12]</sup> Rabinovszky Máriusz Tánc, színészet, színpad Nyugat, 1929/15.

<sup>[13]</sup> Rabinovszky 54.

<sup>[14]</sup> Szentpál - Rabinovszky 17.

<sup>[15]</sup> Rabinovszky 54.

<sup>[16]</sup> Szentpál - Rabinovszky 20.-21.

<sup>[17]</sup> Szentpál - Rabinovszky 22.-23.

<sup>[18]</sup> Dávid Katalin Megnyitó beszéd a Művészettörténeti Dokumentációs Központnak Rabinovszky Máriusz halála 10. évfordulója alkalmából rendezett emlékülésén. In. Rabinovszky Máriusz Két korszak határán Corvina, 1965 7.-8.

<sup>[19]</sup> Rabinovszky Máriusz. A tánc őstörténet. Kurt Sachs könyve Nyugat, 1934/8.

<sup>[20]</sup> U o.

<sup>[21]</sup> Rabinovszky Máriusz. Nizsinszky - Ein Leben für den Tanz A Színpad, 1936

<sup>[22]</sup> Rabinovszky Máriusz. Operai balett A Színpad, 1935/1.-3.

<sup>[23]</sup> Szentpál - Rabinovszky 43.

<sup>[24]</sup> Rabinovszky Máriusz. Operai balett A Színpad, 1935/1.-2.

<sup>[25]</sup> Nánay István Tanodától - egyetemig Színház és Filmművészeti Egyetem, 2005

<sup>[26]</sup> Rabinovszky Máriusz. Szabadtéri színjáték és táncmozgás A Színpad, 1937/1.

<sup>[27]</sup> Rabinovszky Máriusz. Tánc és dráma A Színpad, 1936

<sup>[28]</sup> U o.

<sup>[29]</sup> Az est másik előadója Németh Antal volt, aki a korszerű rendezésről tartott előadást.

<sup>[30]</sup> Szentpál Olga hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

<sup>[31]</sup> U o.

<sup>[32]</sup> Általános mozgásművészet tan jegyzete Szentpál Olga hagyatéka. OSZMI Táncarchívuma

<sup>[33]</sup> DR. R., illetve Dr. M.R. szignóval Rabinovszky az alábbi lapszámokban adott hírt a hazai és közép-európai táncéletéről: 1933/No.2. és No.4; 1934/No.2. - Az 1932 és 1936 között megjelenő Archives... egyedül az OSZMI Táncarchívumában

<sup>[34]</sup> lelhető fel, ám itt csupán két évfolyam, az 1933 és 1935 közötti példányok találhatók.

<sup>[35]</sup> Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz dr. Táncbibliográfia Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

<sup>[36]</sup> Hírek Mozdulat kultúra 1943/1. és 1934/2.

<sup>[37]</sup> A Vajda János Társaság Táncművészeti Kollégiuma első két előadásának meghívója Szentpál Olga hagyatékában található - OSZMI Táncarchívuma

<sup>[38]</sup> Rabinovszky Máriusz. Két korszak határán Corvina, 1965 263.-265.

<sup>[39]</sup> B. I. Szentpál Olga táncosai Színház, 1946/8.

<sup>[40]</sup> -- Szentpál Táncsoport előadása Pesti Műsor, 1946. II. 15.-21.

<sup>[41]</sup> Kézirat Szentpál Olga hagyatékában - OSZMI Táncarchívuma

<sup>[42]</sup> -- Szentpál Táncsoport előadása Pesti Műsor, 1946. II. 15.-21.

<sup>[43]</sup> Szentpál Olga hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

<sup>[44]</sup> Nánay

<sup>[45]</sup> Szentpál Olga és Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

<sup>[46]</sup> Az MDP Kulturpolitikai Osztályának a szovjet enciklopédia ügyében. Táncszak. 1949. VII. 14. - gépirat. Ortutay Kemény Zsuzsa hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

<sup>[47]</sup> Rabinovszky Máriusz. Szentpál Olga helyett - gépirat. Ortutayné Szentpál Olga hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

<sup>[48]</sup> Magyar Országos Levéltár XIX.-]-3. 106-os doboz, a Magyar Táncszövetség iratai

## Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

9. zenei sztereotípiá

A zenejelenség védelmét, majd az ellene felhozott vádakot követően szánjunk néhány gondolatot a mai valóság talaján létező, azaz élő zenére. Utóbbi jelző most nem csupán koncertekre és más, természetes zenei előadásokra vonatkozik, ahol a hangszeresek vagy énekesek közvetlenül, eredeti megszólalásuk szerint - vagyis nem hangfelvételtől, vagy valamilyen médium által - hallhatók, hanem a valóságban konkrétan megélhető zenejelenségre is; illetve főleg arra. Ahhoz, hogy átfogó és helyes képet kapjunk jelen témánkról, értenünk kell, hogy miféle motivációk lehetnek a zenejelenség hátterében. Miért áldozunk rá időt, miért foglalkozunk vele, miért tanuljuk, vagy gyakoroljuk a zenét, miért kapcsolunk be különféle lejátszókat, miért gyűjtjük a hangfelvételeket, miért akarjuk megosztani másokkal is, miért bombázzák ("felülről" is) ezekkel az embereket, és egyáltalán miért kell a zenével szembesülnünk nap, mint nap? Talán kötelező mindenki számára, hogy valamilyen viszonya legyen a zenéhez? Aligha. Viszont olyan intenzitással van jelen a hétköznapi életben - ráadásul kívül-belül - mint a levegő, a víz, vagy mint a vér és a génekbe kódolt ösztönök: azaz a lételelemek. Nem tudhatjuk, milyen lenne nélküle, illetve, hogy lehet-e egyáltalán emberi létezésről beszélni zenejelenség nélkül.

Ahogy az életjelenségek nagy részét ösztönök, beidegződések és sztereotípiák irányítják, hasonló, rejtett erőket feltételezhetünk az ember sajátos és rendkívül változatos hang kommunikációja, azaz zenéje hátterében is. Utóbbi megfigyelés akkor is helytállóan tűnik, amikor tudatosan választjuk a zenei időtöltést - ugyanis az esetek túlnyomó részében az is látszólagos. Mert hiába van konkrét elképzelésünk arról, hogy milyen zenével és hogyan akarjuk tölteni az időt (nyilván a nekünk tetsző zenét akarjuk hallgatni, vagy azt játszani), többnyire sejtelmünk sincs arról, hogy mik lehetnek a mélyebb, valódi motivációk. Szakemberek, muzikusok esetében is csak bőven a felnőttkor közepére tudatosodik a személyiség lényegi tulajdonságaival összhangban lévő zenei motiváció, vagyis a közös nevező. Addig a zenész-alkotó is a közönséggel hasonló révületben van a zenét illetően: szeszélyes, hektikus, csapongó, keresgélő attitűd jellemzi; sok esetben évtizedeken keresztül. Az sem kizárt, hogy van némi analógia a zenei vonzalom és az önismeret fejlettsége között. . .

Amíg az ember önmagát sem képes reálisan megítélni, addig a környezetében, a felszínen érzékelhető sztereotípiák alapján próbál eligazodni. Gondolkodás nélkül veszünk át, fogadunk el viselkedésmintákat, élet- vagy gondolkodásmódra, hasznos vagy haszontalan időtöltésekre vonatkozó normákat, melyeket később, beidegződéssé válásuk után, saját, eredeti tulajdonságunkként fogunk fel. Eleinte a másoktól (például szülöktől) való függőség, majd az ösztönös leválást követően a dominánsabb egyéniségek, újabban pedig a média is sztereotípiákhoz tartozó mintákkal próbál irányt szabni az érdeklődésünknek, időtöltésünknek. (Ez utóbbi ráadásul a sűrűn váltakozó trendkövetést is ajánlatosnak tartja, ha nem akarunk magányos elszigeteltségben létezni, a fiatalságot, frissességet, ambíciózusságot és korlátlan lehetőségeket képviselő, biztonságot és remek közérzetet ígérő néptömegekkel szemben.) Ha pedig gyanúnk támad, hogy a domináns külvilág mégsem a nekünk való életformára bízgat, mesterkéltné modorossággal próbáljuk a többséghez tartozás látszatát fenntartani.

Kérdés, hogy mindezek a jelenségek hasonló formában mutatkoznának-e meg az ember zenéjében is. Nos, majdnem. Az ismert lélektani típusok, vérmérsékletek, de néha a ritkábban előforduló személyiségvonások is szinte törvényszerűen ágyazódnak be a zenébe. Az alkotó tulajdonságaival analóg jellemzők mellett attól is függ a zene, hogy az adott korban éppen milyen eszmék és eszmények, milyen filozófiák és kultuszok, vagy milyen vallási felfogások uralják a társadalmat.

A zene szellemi tartalma legtöbbször a korszellemet és az alkotó tudatállapotát meghatározó hitből ered. A hit viszont nem azonos a vallással, mely inkább az egyszerű lélek feltétel- és gondolkodás nélküli elfogadásáról szól; sőt, a vallás a legtöbb esetben nem jelent többet, mint hogy elhiszünk-e néhány régi történetet, melyek teremtésekről, vagy misztikus csodákról szólnak, s melyek velejárójaként vállaljuk-e az ehhez ajánlatos társas viselkedésmintát és életformát (például a napi többszöri dicséretet és alázatos hálálkodást a Teremtő felé). Az igazi hit, az egyes ember és az egyetemes létezés belső összefüggéseire vonatkozik; arra a felismerésre, hogy nélkülözhetetlen részei lehetünk az egésznek, ha kellő alázattal és tisztelettel viszonyulunk hozzá. Ez utóbbi viszonyulás, vagyis a hétköznapi hit, talán nem is több annál, mint hogy elfogadunk egy értékrendet, melyhez ha sikerül tartani magunkat, tisztább lelkiismerettel tudunk létezni. . . A szellemi tartalmat tápláló hit az életre vonatkozik; lelki- és tudatállapot, mely az esendőség, a bűn a szenvedés ellenére is azt a meggyőződést tartja szilárdan, hogy a létezés, az élet a legnagyobb dolog.

Zenészként, zenehallgatóként is azt az élményt keressük, mely ebbéli hitünkben megerősít és felel. Viszont e nemes motiváló erők dacára sem mondhatjuk, hogy a zene mentes lenne az önismeret hiányára rimelő sztereotípiáktól. S bár a zene kiválóan alkalmas arra, hogy a fentebb részletezett fontos tartalom megjelenjen általa, a legerősebb hit, legnemesebb szándék is kevés az alkotó részéről ahhoz, hogy ez megtörténjen. Például az európai egyházi zene évszázadokat átívelő repertoárjának nagy része nem tudott többet, mint középszerű, banális passziójátékokkal népszerűsíteni a vallást. Az igazi, hitből fakadó szellemi tartalom - még ebben a zenei irányzatban is - csak néhány gényusz művében jelent meg, ahogy más, nem direkt vallási tárgyú zenék esetében is hasonló lehet az arány.

A magyarázat a zenei sztereotípiák kialakulásában keresendő. A belső, azaz személyiség-lélektani, és külső, (kor)szellemi motiváló erők mellett a klasszikus európai hangrendszer korlátai adhatják a magyarázatot. A helyel-közel könnyen kiismerhető logikai szisztémára épülő skálák és harmóniák,

az ezekből adódó tonalitás egyrészt élénkítette a zene (és a vele való foglalatosság) európai jelenlétét, másfelől behatárolta annak lehetőségeit. Az ősi és nagyon természetes pentatóniát tekinthetjük az egyik kiindulópontnak, mely nemcsak számos európai népzene, de a korai kereszténység vallásos énekeinek alapjául is szolgált. Később a könnyen felfogható kvintkör, majd a terckör jelentette az elméleti alapot. A temperált hangrendszer, vagyis a kézenfekvő hangközök megkülönböztetésének és felismerésének igénye szerint - tekintettel az érzéki fogékonyságunkra is -, a lehető legtermészetesebb (dúr és moll) skálarendszerek terjedtek el. Tehát a viszonylag egyszerű, például a több ezer éves, indiai modális skálákhoz képest sokkal átláthatóbb európai hangrendszernek köszönhetően, egyre több ember érezhette úgy, hogy egyáltalán nincs elzárva ettől a varázslástól, melyet zenének neveznek. Egyre csak szaporodtak a muzikális lelkek: táncolni, szórakozni vágyó népekkel, műkedvelőkkel, műértőkkel, s nem utolsósorban aktív művelőkkel. A nagy történelmi és kulturális korszakváltások pedig egyre több új műfajt is szültek. De ami igazán meglepő ebben a folyamatban, hogy mindez csaknem nyolcszáz éven keresztül tartott, és tart - gyakorlatilag ugyanazt a hangrendszert használva az egész nyugati féltekén!

Tehát a történet a mai napig sem ért véget, s még ki tudja, meddig folytatódik; noha a 20. század elején volt egy pillanat (a Schönberg nevéhez köthető dodekafónia megjelenésével), amikor úgy gondolhattuk, mostantól valóban új távlatok nyílhatnak meg a zenében. Nem állíthatjuk, hogy ezt követően nem voltak szép számmal reformkísérletek az új zene irányában, de a 20. század tragikus történelme lehetetlenné tette, hogy valóban valami új és erős dolog születhesse a művészet eme szegmensében. A manapság "kortárs" zeneként emlegetett új zenei irányzatok egyelőre az elszigeteltség és a megbélyegzettség perifériájára vannak kényszerítve a társadalom által.

Viszont a hagyományos, klasszikus európai hangrendszer masszívan tartja magát, melynek természetes következménye, hogy az erre épülő zene már rég elérte határait, s mivel - néhány szórványos kísérlettel eltekintve - képtelen áttörni azokat, mára teljességgel felhígult. Ez logikus, hiszen a belső motivációk, a művészet köntösből pózoló teatralitás (a normalitástól az extremitásig), valamint a külső inspirációk, (a teljesítmény- vagy tudásalapú produkcióktól a sikerorientáltsáig) nem mondhatni, hogy túl széles teret biztosítanak a muzsika számára. Ebben a rendszerben már több száz évvel ezelőtt is zseniális találekönyságra volt szüksége az alkotónak ahhoz, hogy időtálló művet hagyjon az utókorra. Ez utóbbi esélye persze időről-időre felvillant, amikor kicsit újnak számító zenei nyelvet, hangsúlyokat, műfajokat hozott a kor. Emiatt a 20. századi zene nagy mestereit, vagy gényuszait legalább nyolc-tíz műfajjal hozhatjuk összefüggésbe: a hagyományos klasszikus zene folytatóitól, a könnyedebb színpadi, vagy filmzeneszerzőkig, az örökzöldeket komponáló slágerszerzőktől, a rockzene nagy egyéniségeiig, s persze ide sorolhatjuk a legkiemelkedőbb rögtönzőket, főleg jazzmuzikusokat is. A hangrögzítési technika tökéletesedésének köszönhetően, a 20. században már szinte az összes valamirevaló muzsikust megismerhettük (ellentétben a korábbi korszakokkal). Talán a múlt századi zenésze egyéniségek sikerein, hírnevén felbuzdulva, a mai zeneoktatás (a legmagasabb szinten is) általában a zenei sztereotípiák tanításában véli a képzés hatékonyságát. Ez a jelenség addig elfogadható, amíg a hagyományok, az előzmények megismerését hangsúlyozzák, amíg a kulturális gyökerek elmélyítését, vagyis az organikus folyamatosság igényét ültetik el a növendékben. Viszont közben valahol gellert kap a tematika, mert az említett tradíciókon túl már nem a szakmai, technikai, és más, teljesítményorientált koncepció csiszolgatása, hanem a szellem pallérozása lenne első-sorban fontos. Sajnos nem ez történik; és arra sincs ép észsel felfogható magyarázat, hogy a manapság zenét tanuló fiatalnak vajon miért kötelező több száz zenei köz-hely elsajátítása által idő előtt kiégni. Viszont ennek köszönhetően rengeteg muzsikussal van dolgunk manapság, akik naponta bizonyítják, hogy mindent képesek lejátszani, amit ember korábban valaha képes volt. Ez persze egy darabig szórakoztató, de tartalom és szellem nélkül tudásuk kisvártatva az ingerküszöb alatt marad.

A sztereotípiák, klisék, közhelyek, típus-formulák és koncepciók jellegzetességeit tükröző műfajok uralkodása a legtöbb emberben azt a tévhitet erősíti, hogy a zene ennyi, és nem több. Ahogy az üzleti alapon sulykolt életmódmintákat tömegesen nyeljük be, az örökké tartó fiatalság, a végtelen gyermekkor illúziójában tömegével reked meg az önismeret, a személyiségfejlődés, a szellemi kiteljesedés folyamata. Ezzel párhuzamosan alacsony fejlettségi szinten fixálódik a zenei érzékenység, fogékonyság, asszociációs készség. A legtöbb ember számára csak az "ismerős", és rögzített zenei-formai szerkezeteknek, hangszerelési sémáknak, hatáselemeknek lehet esélye. Pedig a muzsikuskok már a 19. század első felében felismerték és megfogalmazták az áradó, a végtelen zene ideájának fontosságát; de amíg korábban J. S. Bach kihozott mindent, gyakorlatilag kimerítette például a fuga-formát, addig az őt követők (főleg a német klasszikus-vonal képviselői) képtelenek voltak elszakadni például a szonáta-formától. Az áthozott, itt ragadt sémák fölösleges variálgatására, a sztereotípiáknak megfelelő átértelmezgetésére pedig úgy tűnik, szűnni nem akaró kedvet érez a legtöbb - rövid úton zene-közelbe jutó - sikerorientált ifjú, a mai napig. Így aztán száz-kétszáz éves zenei formulákat hallgathatunk, a legújabbnak, legfrissebbnek kikiáltott darabokban is - legfeljebb különböző sztereotípiákhoz tartozó műfajok keretein belül.

Azonban, szerencsére csak nagyon magasról nézve fest így a dolog (ahogy fentebb utaltam rá, csak "majdnem"). Ugyanis a zene, lényegi tartalmát tekintve nem hétköznapi értelemben véve tudásközpontú fogalom, melyre néhány fiatal meglepően hamar, ösztönösen ráérez (ha éppen nem blöfföl). Továbbá a lassan érő, tévelygő lélek zenei viszonyulása sem föltétlenül fixálódik valamilyen ifjúkori szinten. Sőt, a személyiségfejlődéstől szinte független zenei evolúciós folyamat is elkezdődhet egy egyszerű lélekben, melynek következménye akár kifinomult, szellemi szférákat súroló zenei identitás is lehet. E titokzatosnak tűnő jelenségnek egyetlen magyarázata lehetséges: a folyamatosság és az állandóság viszonyának, titkos összefüggéseinek intuitív felismerése.

A hit meggyengülhet, meginghat, a tudás relatív, a szellemi szféra igazsága viszont állandó.



## "NEM TUDTAK ELRONTANI" Matisz László írása BENKŐ RÓBERTRŐL

*Domináns, központi figurákról, a színpad előterében, középen álló szólistákról, a produkciót meghatározó személyiségről gyakran szól a média (még mi is), de olyanokról, akik a háttérben, látszólag kiszolgáló, valójában nélkülözhetetlen alapszerepben teszik a dolgukat, kevésbé. Főszereplőnk ezúttal nem köznap értelemben vett főhős. Hangszeres művész, nagybőgős, lelkes rögtönző, csapatjátékos, aki a kezdetektől ragaszkodik a legérzékenyebb és legprogresszívabb irányzatokhoz - ahogy partnerei viszont. . . az ő személyéhez is. Mivel ilyen csupán egy van nálunk, circa 35 éve, talán néhányan már kitalálták, hogy a 60 éves Benkő Róbert a megfejtés.*

A Jazztanszakig visszanyúló zenészkapcsolatok következményként, Robi először Binder Károly, Dresch Mihály, sőt, egy élő produkció erejéig John Tchicai partnereként kötelezte el magát az improvizatív irányzatok, konvenciókon túli, járatlan útjai iránt. Éveken át a Dresch Quartet tagja volt, játszott Szabados György M.A.K.U.Z. formációjában, jelenleg pedig Grencsó István, valamint Szőke Szabolcs zenekaraiban is állandó tagként szerepel. Nem mellesleg Szelevényi Ákos, a Dél-alföldi Szaxofonegyüttes tagjai, Márkos Albert vagy Grandpierre Attila szín tén Benkő Robi partnere, alkalmasint a mai napig. A legutóbbi Újbuda Jazz Fesztiválon, a MU Színházban Gadó Gábor triójában hallhattuk (újra).

Robi a jazz-ből kiinduló szabadságról, azonos ízlésről, közös igényről beszél önmaga és az említett művészek vonatkozásában, melynek csöppet sem elhanyagolható közös nevezője a helyi kultúrához való kötődés; mindez persze az improvizáció - mint legmagasabb szintű zenei tevékenység - által megvalósítandó módon. Viszont a közfelfogás és a - ma már az egyetemi keretek között működő - Jazz Tanszék tanárai a mai napig egyetértenek abban, hogy a jazz azonos a 20. század közepére kiforrott amerikai improvizatív zenével, vagyis annak mainstream irányzatával. Nos, ez utóbbi értelmezés elvetése különít el néhány jelentős (fent említett) művészt az "igényes szórakoztató" (jazz) zenétől, köztük Benkő Robit.

Elmondása szerint nincs azzal a műfajjal semmi baj: a szakma tanítására alkalmas, mint példa, vagy mint demonstráció, mely rögtönzött megszólalása pillanatában valóban a reveláció jelentőségével bírt, nem kevés muzsikust halhatatlanná téve ezáltal, de hogy ők lettek volna számunkra a viszonyítási pontok, az istenek, akik mellett mi csak komplexusainkkal küszködő halandók lehettünk volna, nem volt elfogadható néhányunk számára - fűzte hozzá Robi.

Egyfajta lázadásnak is tekinthetjük ezt a hozzáállást, ugyanis az amerikai mainstream jazztől sokáig egyetlen ember, Szabados György merészelt elszakadni - vetettem közbe.

Nálunk a jazz legismertebb formája is sokáig lázadásnak számított - folytatja Robi. A hatvanas években, a hajdani Dália-korszakban ismertté vált muzikusok részéről ugyanúgy merészség volt ez a műfaj, mint később Szabados Gyuri és követői által a szabadabb, illetve kulturális gyökereinket tisztelő zenei törekvések. Néhányan felismertük, hogy itt máshogy kell improvizálnunk: a saját fejünk, lelkünk, szívünk készítése szerint. Az amerikai jazzhez ragaszkodó többség ezzel szemben azon a véleményen volt, hogy amiben nincs harmónia az nem zene. Ez a feszültség persze nemcsak a jazzre jellemző; a klasszikus zenében ugyanúgy találkozhatunk konzervatív, csak régi zenét tisztelő, illetve merész kortárszenei irányok felé törekvő szemlélettel.

Nekem úgy tűnt, hogy Benkő Robi egy percig sem játszott mainstream jazzt, de ezt ő maga cáfolja:

Misivel eleinte szívesen játszottunk egy-egy olyan amerikai kompozíciót is - például Coltrane-től -, mely azért nem esett távol az amerikai zene főcsapásától. De az akkori Dresch-formációk (előbb, Baló Istvánnal trió, később kvartett felállásban is) nagyon korán saját, az itteni kultúrához kötődő hangzásvilággal büszkélkedhettek. A kilencvenes évek elején előbb Grencsó Pisti, majd én is kikerültem Dresch Misi zenekarából, vagyis kézenfekvőnek tűnt, hogy Pistivel együtt folytattunk valamit, ami azóta is tart.

Emellett, jó néhány éve Szőke Szabolcs állandó partnereként hallhatunk - vetettem közbe -, de az alkalmi formációk sem ritkák - fűzi hozzá Robi.

Mielőtt feszegetni kezdtem volna Robi egyéni ambícióinak kérdését, megelőzött a válasszal:

Nem voltam és nem is akartam zenekarvezető lenni, a komponálás sem érdekelt olyan formában, hogy én most valamit leírok, és az úgy van . . . Az én világom kevésbé a kompozíció, sokkal inkább az improvizáció, melynek a megismételhetetlenség dacára kell jónak lennie. Egyébként az aktív zenei tevékenységre vágyó ember azt a hangszert választja, amelyikben felismerni véli saját, belső, lényegi hangját. Vagyis a hangszerválasztásomnak ez a háttere; mindez azt is jelentette, hogy nem az ismert szólóhangszerek ambíciói motiváltak, hanem a nagybőgő hangja - a korlátaival, inspiráló jellegével és a lehetőségeivel együtt. Eleinte könnyebben ment a hangszer, később egyre nehezebbé vált. Bár egyik első, még klasszikus tanárom, Váczi László azt mondta: az első harminc év a legnehezebb a nagybőgőn. Ezen én már túl vagyok . . .

Akkor kicsit nyugodtabban forszírozhatom a következő kérdést - vettem át a szót. Nyilván ismered a hangszerrel kapcsolatos ellentmondásos véleményeket, mely szerint a bőgő csupán kiszolgáló, kvázi háttérszerepre kárhoztatott, ritmus-funkciót lát el, illetve a másik vélekedést, mely szerint ez az alapja a jazznek, mely a legbiztosabb támpontot adja a partnereknek - akár ritmikai, akár harmóniai szempontból. Természetesen ez utóbbi vélekedés a helyes, de vajon áll-e ez a szerepkör abban az esetben is, ha mondjuk szabad, improvizatív-zenét játszik a zenekar?

Ha arra van szükség, igen - vallja Robi. A basszus, vagyis a B frekvencia tartomány, amiben ez a hangszer mozog, elsősorban alapot kell, hogy adjon bármilyen zenének. Ez persze nem zárja ki - a hagyományos jazz vonatkozásában sem -, hogy adott pillanatban a bőgő vegye át a szólista szerepet. Mellesleg a jazzben a kísérő szerep is improvizatív; persze adott harmóniai kereteken belül. A szabadabb zene vonatkozásában annyi a különbség, hogy az adott tonalitást vagy atonalitást a bőgő is szabadabban hozza - akár vonózva is.

A ritmus-szekció részeként is ilyen triviális a megfejtés? - feszegettem tovább a kérdést. Például Geröly Tamással - elég gyakran - közös ritmikai alapot alkotva is?

Tomit illetően az sem mellékes, hogy ő sokáig egyáltalán nem volt megfertőzve az amerikai jazztől; csak jóval később végezte el a Jazztanszakot. Ő emiatt olyan meglepően profán megoldásokra is képes, amelyek a kitanult jazzdobosoknak eszébe sem jutnának. Bár a tanszak kétségtelenül lefékeli valamelyest a természetes késztetésből fakadó kreatív erőket, én ezt egész jól viseltem - teszi hozzá Robi. Egyébként is nagyon tisztellem és szeretem azokat az embereket, akik engem ott tanítottak. Amit meg lehetett tanulni tőlük, azt megtanultam, de belőlem attól még nem csináltak mást, mint ami vagyok. Arról ugyan egy szó sem esett, hogy a jazz egy művészeti ág, ráadásul személyes ügy, de ettől függetlenül sem tudtak elrontani.

A zenét szolgáló, az alázatra vonatkozó, illetve a csapatmunkán belüli dominanciát firtató kérdésekre a következőket mondta Robi:

Készséggel vagyok alázasos tagja egy olyan csapatnak, amelyik hív, s amelyiket én el tudom fogadni. Feltételezem, hogy akik velem akarnak dolgozni, hozzám hasonlóképpen gondolkodnak; és nemcsak a zenéről. . . A dominanciát is el tudom fogadni, ha abban én jól érzem magam. Az exhibicionizmust pedig sikerült annyira - ha nem is teljesen - redukálnom magamban, hogy sokadrendűvé vált az a késztetés, hogy megmutassam, milyen jó vagyok a hangszeren.





Wim Vandekeybus  
fotó: Erwin Verstappen

## Artner Szilvia Sisso AZ ELSZIGETELT, EMBEREKKEL TELI SIVATAGOKAT SZERETEM beszélgetés Wim Vandekeybussal

*Wim Vandekeybus koreográfusi pályája az Ultima Vez nevű társulata alapításával, és a What the Body Does Not Remember (Amire a test nem emlékszik) című darab megszületésével kezdődött. Bár a belga "sztár" nem a tánc, hanem a színház felől érkezett a szakmába, olyan autentikus tánc-formanyelvet alakított ki az elmúlt, bő húsz évben, ami páratlan a kortárs szcénában. A színpadi mozgást, filmet, zenét mágus módjára összekeverő munkáiban az emberi teljesítőképesség határait feszegeti. Elsőprő energiák, extrém helyzetek, kirobbanó érzelmek jellemzik a munkáit. Legutóbbi darabja, a nieuwZwart (Újféketeség) budapesti bemutatója alkalmával készítettünk vele interjút.*

Táncfilmjeidet és -darabjaidat nézve sokszor jut eszembe, hogy a tánc evolúcióját kísérem-e figyelemmel, vagy egy tánc-olimpiai közvetítést, és hogy meddig lehet még vajon feszíteni a határokat. Pár év múlva mennyivel rövidebb idő alatt csinálják meg majd a táncosok ugyanazt?

• Az a helyzet, hogy húsz éve keményebb volt a tempó, sokkal többet dolgoztam magam is a táncon, s most egy egészen új csapattal készítettem koreográfiát. Kevesebb a tapasztalatuk, de nagyon érdekesek, mert különböző képzettségűek, különböznek a tréning után is a színpadon, de nagyon jó képességűek. Azon kívül mindegyikük kapitány akar lenni a hajón, mindegyik irányítani akar és nagyon eltérő módon. Mindig arra törekszem, hogy a médium, esetünkben a tánc, valami nagyon belülről jövő dolgot fejezzen ki. Ahogyan a trubadúr elénekli az érzelmait. Hogy három napig is vidám legyen, vagy éppen szomorú az ember attól, amit lát, hall, hogy elég mély tükör legyen az, amibe a színpadon bepillanthat a néző. Ez olyan, mint amikor a hőmérsékletre változik valaminek a színe és egy ideig megmarad. A technika ehhez képest nem annyira érdekelt, bár nagyon jól képzett táncosokkal dolgozom, mert nagy tudás kell ahhoz, hogy átjöjjön a mondanivaló, hiszen a belsejükből kell megmutatniuk valamit. Ebben az új darabban az egészen primitív alapok érdekelték, hogy hogyan és miért csináljuk, amit csinálunk.

Az új darabról beszélne a legszívesebben?

• Igen, mert a régieket unom, meg ezt mutattuk be Budapesten, ez számít friss élménynek. Idén, 2009-ben született a nieuwZwart című darab, hét fiatal táncossal és az ösztönökről szól, a születésről, a saját születésünkre való visszaemlékezésről. Az emlékezés pedig minden alkalommal egy újjászületés is, vagyis megismétlése a születésnek. Folyamatos kísérletezés ez is, a fejlődéssel, a változással, azzal, hogy mi lehetséges még. Az izmok, a csontok, a kihangosított szívdobbanás is mind ezt hivatottak kifejezni, és a női, meg a férfi narrátor hangján elhangzó szöveg is ezt segíti.

Peter Verhelst flamand író szövegét a magyar közönség előtt Kylie Walters tolmácsolta, így mi ezt a verziót ismerhettük meg, de készült egy férfi-változat is, melynek előadója Gavin Webber. Miért e két változat?

• Ugyanaz a szöveg, de teljesen más a két interpretáció, teljesen más energiák mozognak a színpadon: nem csak a szöveg, de az egész darab megváltozik ettől, másképp zajlik a munka. Ez is egy kísérlet arra, hogy a nőies és a férfias mennyire megkülönböztethető. A hangszerek között is vannak kecsesebbek, mint a zongora, meg nehezebbek, mint a dob. Amikor egyik vagy a másik szólal meg, akkor úgy, ahhoz képest alakul a darab.

Mi a különbség a mostani és az előző társulatod között?

• Mindig csak a munka elején érzékelhető különbség, mert akiket ismersz, azoknak könnyebben mondd el, mit kell csinálniuk, és ők könnyebben mondják, mit nem szeretnének. Az újakat vezetni kell, de teljesen másképp mozognak, új anyagot hoznak, már csak a koruk miatt is. Brüsszelben, Montrealban és Észtországban válogattam ki, hatszáz emberből a mostani hetet. Három nő és négy férfi: egy kis csapat, de nagyon különböző dolgokat tudnak csinálni, és nagyon jól. Úgy válogattam, hogy egy hónap után fel tudtak lépni együtt.

A társulat tagja két fiatal magyar táncos is, Mészáros Máté és Vass Imre. Ők hogy kerültek be?

• Semmi különös, ugyanolyan tehetségesek és jók voltak, mint a többiek.

Élő zene kíséri az előadást, ami újdonságnak számít az Ultima Veznél. Hogyan választottad a zenészeket?

• Sok kiemelkedő zeneszerzővel és előadóval dolgoztam együtt, hogy csak Thierry de Mey-t, Peter Vermeersch-t, David Byrne-t, vagy Marc Ribot-t említsem: kizárólag olyanokkal, akiket, mint embert is nagyra becsülök. Ők nem tudtak élőben játszani, hiszen egy táncegyüttessel turnézni kell, és nekik lekötött koncertjeik vannak, nem is lett volna rá idejük. Most, mivel élő zenét akartam, olyan zenekart kellett találnom, amelyet leszerződthetnek akár két évre, amíg tervezem, hogy megy a darab. Ők egy belga rockcsapat, a dEUS együttesből ismert Mauro Pawlowski, és háromtagú zenekara.

Hogyan alakult a darabhoz a zene, illetve hogyan alakította a zene a darabot?

• Eleve a zeneszerzőknek is tehetségeseknek kell lenniük, és hozniuk, beletenniük a saját zenei világukat. Alapkövetelmény, hogy megszállottak legyenek és szeressék a táncot. A zene is absztrakt művészet, hasonlóan a tánchoz, szóval hozzanak színt a darabba, de ne a zene értelmezze az előadást. A zenekar vezetőjét ismertem régről, rituális dolgokat csinált, az a jófajta rocker, spirituális és erőember. Mindannyian tapasztalt zenészek, de itt úgy kell játszaniuk, mintha tegnap vették volna a hangszereiket. Azt akartam, hogy úgy szülessen a zene is, ahogy a színpadon az univerzum megszületik, egyszer felforrósodnak, máskor lehülnek az elemek, aztán túl sok lesz a víz. A természet ilyen változó és kiszámíthatatlan: a zenének is ezt kell közvetítenie, ezt a varázslatot.

Mi volt az alapgondolatod, amikor huszonegy éve megalapítottad a saját társulatod és megszületett az első előadás?

• Talán az, hogy soha többet nem csinálok ilyet. Akkora szenvedéllyel indult ez az egész, hogy majd' szétrobbant. Alapvetően nem táncszínházat akartam csinálni, pszichológusnak tanultam, aztán színháztam, 1985 és 1987 között pedig Jan Fabre - a legmeghatározóbb flamand rendező - The Power of Theatrical Madness című darabjával turnéztam. Fabre később, már az Ultima Vez alatt, írt és rendezett is nekem egy darabot. Filmeket is készítettem, meg fotóztam, mégis huszonhat táncdarabot csináltam a társulatommal. Most megint a film kerül majd elő, nagyjátékfilmet szeretnék készíteni és lesz egy fotókiállításom is, aminek semmi köze a tánchoz, még a színházhoz sem.

De a filmjeidnek nagyon is sok köze volt a tánchoz. Ezek alapvetések a táncfilm-készítők számára.

• Talán igaz, de amit most készülsz csinálni, annak tényleg semmi köze nem lesz hozzá. Terveim szerint 2012-ben jönne ki egy játékfilmem, amelynek magam írtam a történetét, és a gazdasági helyzet miatt nem Európában forgatok majd, hanem vagy Dél-Afrikában, vagy Brazíliában. Eddig volt, hogy párhuzamosan készítettem táncfilmet és darabot, de most majd csak a filmmel foglalkozom.

Nekem a Brush című alkotásod például etalon. Ábrándíts ki, ehhez képest neked mi a táncfilm?

• Nézd, csinálom táncfilmet, de nem hiszek benne igazán. Azt gondolom, hogy jó filmeket csináltam, de éppen csak, hogy működtek. Egy "sima" filmben is csak egy legfeljebb öt-tízperces táncjelenetnek van helye. Nem szabad hosszú táncfilmet csinálni például. Vagy filmet készítek, vagy táncot: erre jöttem rá a munkáim kapcsán. Ahogy a zenét is előben szeretem hallgatni, és a koncertfilmeket sem kedvelem. Mindez a színpadon működik igazán, és azt gondolom, hogy a jövő nézői is ezt szeretnék látni, én magam is, ezért erőltetem az új darabban a kettő együttlétét. A tánc és a zene is legyen élő élmény.

Meghívott koreográfus voltál az izraeli Batsheva Táncegyüttesnél, a spanyol Compania Nacional de Danza társulatánál, a Göteborgi Operánál, és ki tudja még hány helyen. Közben hogyan dolgoztál a saját társulatoddal?

• Egyszerre öt-hat dolgon is rajta voltam mindig. Most is három-négy új filmötlet van a fejemben, meg közben egy szólódarab is. Egy fiú a színpadon, a többiek filmen. Ez egy olyan fiú, aki meghalt, mielőtt megszületett, ő a minden és a semmi. Meg az Oidipusz-sztorit is szeretném még egyszer megcsinálni, amit úgy tizenkét éve, a Göteborgi Operának koreografáltam, huszonnégy szereplős, újraírt, nagyon jó szöveggel. A vendégmunkákkal úgy vagyok, hogy kevésbé vállalom, amióta van saját társulatom, akikért felelősséggel tartozom.

Apropó, mi van a régi társulattal? 2008-ban mi is láthattunk Budapesten, a Trafóban, Spiegel címmel egy, a húsz éves évforduló-tokra, a régi koreográfiákból összeállított darabot velük. Vannak még a repertoáron régi dolgok?

• Maximum két évig futtatok egy előadást, aztán, ha újrakoreografálok is, új lesz a szereposztás. Most vettünk egy épületet Belgiumban a társasággal, vannak benne irodák, próbatermek, egyedül a menedzserem van meg tizennyolc éve, folyamatosan új embereket keresek. A régieknek meg segítünk, de már mind saját darabot csinál.

Ez van: dolgoznak velem öt évet, aztán úgy gondolják, hogy jobbak, mint én. Ez jó, ez a normális.

Jársz színházba, vagy szórakozni?

• Néha. Olyan darabokra elmegyek, amikben sok a zene, de a tánc, az ne legyen sok. Amióta megint van egy újszülött nálunk, héthónapos kisgyerek, meg írom a filmemet, és utazom, nem nagyon mozdulok ki a városba. Szóval nincsen élményem az új, táncos helyekről, a klubéletről, a diszkókról, de van sok kollégám, akinek nincsen családja, és ők ilyen helyeken élnek az életüket. Gondolom, azért kérdezed, mert a darabjaimban vannak ezekre a klubokra emlékeztető hangulatok, de azok a táncosok saját élményeiből eredeztethetők. Én jobban szeretem a sivatagot, az elhagyatottságot, a tengerelattjárókat. De ezt úgy értsd inkább, hogy az izolációt, amelyben azért szerepelnek emberek. Például, amikor elveszítem a kulcsom, ami sokszor előfordul velem, aztán ülök a rendőrségen, és várok, hogy megkerüljön, vagy a kórházak várótermeit is kedvelem, ahova egyesek azért jönnek, hogy két órán belül szülnének, mások meg drogtól túladagolva érkeznek, hogy két órán belül meghaljanak. Szóval az elszigetelt, emberekkel teli sivatagokat szeretem.

A gyermekeid születése inspirált?

• Nem, az már nem volt újdonság. Az apám állatorvos volt és sok születést láttam, sőt tanított is, hogyan kell olyankor segíteni. Úgy tizenkét éves lehettem, amikor bele kellett nyúlnom egy disznóba, és világra segíteni a malacokat, mert apámnak túl nagy volt a keze hozzá. Ebben a koromban nem is olvastam, mert a lovakkal, meg a többi állatokkal voltam elfoglalva.

Hány projektet van most épp?

• A következő szeptemberre egy új darab, ez is kétverziós, de most egyik gyerekeknek, a másik tizenkét év felettieknek, vagyis egy "core" és egy "hardcore" verzió. Úgy tervezem, nagy pofon lesz, sok szenvedéllyel és erős érzelmekkel. Sokat dolgozom gyerekekkel, és nekik is akarok végre egy darabot. A tizennégy éves fiam már megnézi a darabjaimat, de én nem tudom, mit tud megnézni egy kisebb gyerek anélkül, hogy problémát okozna neki. Aztán lenne az a meg nem született gyerekekkel tervezett darab, majd a nagyjátékfilm. És azt tervezem, hogy utazgatni fogok, keletebbre. Most csak castingolni jöttem Kelet-Európába, de ez kevés: érdekel, hogy mi történik itt. Figyelni szeretnék, emberekkel találkozni, kocsit bérelni és úgy járkálni. Nyugat-Európát befejeztem egy időre, most Kelet-Európa és a Balkán érdekel, onnan jönnek az új energiák.



nieuwZwart  
fotó: Pieter-Jan De Pue





## Sörös Zsolt PLAZMATIKUS MOZGÁS beszélgetés Székárosi Endrével

Meg szokták kérdezni tőled, hogy minek tartod magad, hogyan határozod meg a szakmai identitásodat?

•Elég hamar rájöttem, hogy a költő fogalma a legtágasabb és a legpontosabb ennek kifejezésére: ez világlátást jelent. Irodalmi és művészeti tevékenységemben - legyen az zene, színház, akcióművészet, a vizuális kifejezőmódok bármelyike - költőként látom és közelítem meg a világot, és az alkotás koncepcionálása is költői módon kezd el történni. Azután persze abban a térben bontakozik ki, amelyben éppen dolgozom, amely éppen rendelkezésre áll vagy kihívást képez: könyvben, lemezen, előadásban, térben és/vagy hangban, írásban, testi jelenlétben; és azok közt, akik ebben részt vesznek.

És akkor hogyan illeszkedik a képbe a kritikai-tudományos tevékenységed, az egyetemi munkád?

•Az, hogy egy költő egyetemi oktató és kutató is, ma már egyáltalán nem meglepő, szinte természetes, szerencsére. A legnagyobb költők tudósok voltak; hogy egyik szűkebb szakmámnál, az italianisztikánál maradjak, Dante, Petrarca, Ezra Pound, vagy a hozzájuk nem mérhető Carducci, D'Annunzio, Lucini vagy nemrégiben és ma Sanguineti, Spatola vagy Emilio Villa kritikai és elméleti tevékenysége meghatározó az olasz, az elsőknél pedig az európai irodalom szempontjából is. A 20. századi progresszív irodalom és művészet poétikájának pedig a kutatás imperatívusza az egyik meghatározója: a research ma már egyképpen lehet művészeti vagy tudományos kutatás. Nem árt persze hangsúlyozni, hogy nem költőként tanítok, hanem tanárként és kutatóként: az italianisztika különböző területei vagy a modernitás interdiszciplináris művészetejlődését vizsgáló intermedialis komparatiztika szűkebb tudományterületemet képezik.

Akkor persze tudósként a költői, költőként a tudományos tapasztalataid jó háttérrel adnak egymásnak.

•Így van. Költőként már rég törtem, hálgyokvács módjára, azokat az utakat, amelyeknek a kultúrtörténetét utóbb ismertem meg és sajátítottam el - ez a folyamat persze ma is tart. Filológiai, elméleti és poétikai vizsgálódásaim során pedig mindig érzékeltem a költői tapasztalat biztonságát. Milyen hát az aktivitásod szerkezete, milyenek a periódusai?

•Szerencsére állandó, plazmatikus mozgásban vagyok a nyelvek és a tapasztalatok finom áramlásában. Régóta tetszik e vonatkozásban Pound vortex-konceptiója: vagyis hogy az idők, a terek és a jelenségek egy örvényszerű mozgásban léteznek: felbukkannak, forognak, alámerülnek, kipörögnek a szélre, belevesznek a mélybe, aztán egyszer csak újra felszínre vetődnek és így tovább. Tehát semmi nem jelenik meg és nem is tűnik el örökre. Ha mégis visszatekintek az időben, azt mondanám: a nyolcvanas években, aktivitásom legintenzívebb szakaszában költő, performer és kritikai rezonőr voltam. Ekkor bontakoztak ki számomra és nálam a költészet dimenziói, váltak elsődleges költői munkává a performanszok, a Konnektorral tartott koncertek, a hangköltészet, a vizuális költészet. Ezt próbáltam meg akkor a "Térköltészet & Transzpoézis" koncepciójában összefoglalni.

Ekkor szerveztem a legtöbb fesztivált (Új Hölgyfutár revue-k, 1985-90, Polyphoenix-Intermámor, 1988, Polypoézis, 1992). Az évtizedforduló körül jelent meg a magyar és nemzetközi avantgárd irodalmat és művészetet reprezentáló Új Hölgyfutár maművészeti magazin nyolc száma.

Milyen hatását látod mindennek ma?

•A kitartó, módszeres munkának sok a rejtett kisugárzása. Örömmel tapasztalom, hogy - olykor teljesen váratlanul - kiderül, voltak-vannak kollégák, általában fiatalabbak, akik eszmélkedésük során rácsodálkoztak erre-arra annak alapján, amit tőlem láttak.

Fiatalkoromban velem is így történt.

Az is egyre gyakrabban fordul elő, hogy - mint egy örvény mélyéről - egyszer csak meghallom a saját hangom, felismerem a saját hanglejtésem idősebb és korombeli kollégák némelyikénél, akik ma már kockázat nélkül, játékként csodálkozhatnak rá a költészet olyan lehetőségeire, amelyekről fentebb beszéltünk - és ami korábban egyáltalán nem volt kockázatmentes: ki lehetett iratkozni vele az irodalomból. Őnáluk is.

Látom-hallom ennek a rácsodálkozásnak a jeleit fiatalabb kollégáknál is (olykor talán bátortalanabban), akik - akárcsak én ifjúkoromban - vakfoltként látják, illetve nem látják az eszmélkedésüket megelőző huszonöt évet. A terület tudományos kutatójaként is egyre gyakrabban látom és hallok viszont írott és mondott mondataimat másoknál, akik szintén hálgyokvácsként eszmélnek rá a már megtörténtre. De hát ilyen a művészet terjedésének szociológiai logikája, az úttörésből, az avantgárdból divat lesz, abból pedig mindennapos szokáskultúra. Ezért is tartom fontosnak, hogy meg kell írni - nekem és másoknak - kutatási területünk, a kísérleti költészet és művészet közelmúltjának történetét. Főként azért, hogy láttassuk: előrébb vagyunk valójában, mint hisszük. Ami ma újként tálalódik, az nem más, mint a közelmúlt - valójában a mai jelent húsz-huszonöt év múlva fogják újratálatni. És a kilencvenes évekbeli pályád?

•Lassan, de módszeresen örvényltem tovább: a londoni Towering Infernóval éveken át dolgoztunk mega-koncert és -lemezprojekteken, de közben már a heroikus monumentalizmus felől az intenzív minimalizmus felé érlelődtem költőileg. Kevéssel sokat elmondani. Ha már zenekarokról beszélünk, pontosan jelzi ezt a Spiritus Noisterral folytatott munkánk alakulása. Oktatóként és kutatóként is ekkoriban kezdtem el igazán kialakítani azt a metodikus tárgyalásmódot, ahogyan a közelmúlt és a jelen művészetközi és intermedialis folyamatait elemezni és megismertetni kell.

Nem kívánna ez új módszereket az oktatásban?

• Dehogynem. Az ELTE bölcsészkarán már a kilencvenes évek közepén új irodalom- és művelődéstörténeti óratípusokat dolgoztam ki, amelyeknek a szakmai anyagát az Artpool Művészetkutató Központ archivális bázisára, valamint a saját archívumomra építettem, és amennyire lehetett, kollegiális együttműködést alakítottam ki ezek körül. Most egy nagyobb lépést remélek: jelenleg folyik egy általam kidolgozott, új doktori program akkreditálása az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában - ennek éppen az a lényege, hogy a modernitás szakaszában egyre inkább a nyelv, a hang, a vizualitás és a mozgás közös erőterében formálódnak az alkotófolyamatok, és ezeknek egy organikus, interdiszciplináris kultúrtörténetük rajzolódott ki az eltelt másfél században.

Ez akkor egy *work in progress*. Van más "munkafázisban levő alkotás"-od?

• Persze, mindig több van. De a legfontosabb számomra ezek közül most az "Egy másik ember" című eszmélkedéstörténeti emlékiratom, amelyben éppen azt a személyes és kollektív kultúrtörténetet próbálok felrajzolni, amelynek során egymást - és ezáltal egy kicsit a magyar kultúrát - formáltuk olyanra, amilyenek lettünk.

\*

**Szkárosi Endre** T É R K Ö L T É S Z E T É S T R A N S Z P O É I Z I S

*(totális költészeti koncertszínház)*

Minden vers - minden mű -, amely szól valamiről, térből jön létre és teret képez, ezért lehet időszerű mindig. Tárgyi megörökítésük (nyomtatott lap, fénykép, filmtekercs stb.) azonban sikserű, és emlékezetünk, rutinszerűen működő felfogóképességünk is az: egyre kevésbé képes e tér nyomába eredni, és rekonstruálni azt; megelégszik annak egy vetületével. A mű teljességének érzékeléséből így lesz pusztán a létezéséről való tudás, és a hagyomány is így silányul konvencióvá. *A vers nyelvileg kódolt teljes tér, a több-dimenziós élet síknyomata*: a történelem, az élet, a világ fluidumának egy revelatív nézőpontból kimerevített pillanata. Kibontása, életre keltése, érzéki értelmezése így szükségképpen ebbe a térbe vezet el, ahol a tárgyak, a testek, a színek, a mozdulatok, a történések, a hangok, a szavak egyazon létezés részesei és hordozói.

A költészet számomra *totálisan anyagszerű kifejezési forma*: a környezet, a tér, az élet minden anyagszerű megjelenése poétikai felszólító erővel - ha tetszik, imperatívusszal - bír. A nyelvi, akusztikai és látványmatériák, a konkrét anyagok, a tárgyak, a gesztusok összeilleszkednek a térben, egyik áthajlik, átmegy, átalakul a másikba, vagy éppen föltisztul a textúrából. *Transzpoézis* - rám ez a költészetműködés szabott. Átemelem a hangzó szférát a látványba, a látványt a fogalomba, a nyelvet a hangzásba és így tovább oda-vissza. De transzpoézis, állandó átemelés azért is, mert minden létező további anyag-lehetőség is egyben egy új létrejövőhöz. Ahogyan nincs abszolút határ saját és idegen szöveg között sem. A már kész mű felszólítás a továbbgondolásra: az igazi megértés és birtoklás az újraköltés, a hozzányúlás, a tovább-alkotás - egy szóval a használat.

Végül transzpoézis azért is, mert az így felfogott élet és költészet - szinte akarata ellenére - a folyamatos transz, révület, a kreatív kényszer állapotában tartja az embert.

A költészet tér, anyag és mozgás. (1989)

\*

A K O N N E K T O R T A G J A I

Bernáth(y) Sándor (1984-), Bese Csaba (1987-1993), Gasner János (1987-1993), Jakobi László (1985-87), Lengyel Edit (1987-1993), Márta István (1985-87),

Mészáros Sándor (1987-1993), Nagy Attila Kristóf (1984-89), Németh Róbert (1987-89), Szkárosi Endre (1984-), Viráhg László (1984-).

King's Fingers leánykar: Ábrahám Erzsébet (1987-88), Mádi Ildikó (1987), Szabó Csilla 1987-89)

K O N C E R T E K

*Magyarország*: Lágymányosi Községi Ház, Fiatal Művészek Klubja, Szkéné Színház, Fővárosi Művelődési Ház, Kassák Klub, Városligeti Műjégpálya, Egyetemi Színpad, Petőfi Csarnok, Budapest Galéria, Örley-hajó, Almássy tér, Ráday-klub, Bem rakpart, Pesti Vigadó, Radnóti Színpad, Hadtörténeti Múzeum, Olasz Intézet (Budapest), JATE-klub (Szeged), Nehézipari Egyetem (Miskolc), Kelemen László Színpad (Kecskemét), Múzsa-tábor, JAK-tábor (Tata), Munkás Művelődési Központ (Dunaújváros) *Európa*: Bologna (D'ART ROOM Festival), Glasgow (3rd Eye Centre), London (Diorama), Brighton (Zap-Club), Amszterdam (Milky Way), Bonn (Euro Theater Central), Nové Zámky-Ersekújvár (Stúdió érté Fesztivál)

K I A D V Á N Y O K

Rózmari (Talentum-Új Hölgyfutár, 1990)

Tűzfal (Firewall, Bahia, 1993)

szkárosi&konnektor&bernáthy (A38, 2004)

\*

A S P I R I T U S N O I S T E R zenekart Kovács Zsolt, Sörös Zsolt és Szkárosi Endre alapította 1994-ben. Az avantgárd formációhoz még abban az évben csatlakozott Ladik Katalin. Az együttes négyes, illetve bővített felállásban (Bese Csaba, Claudia Raths, Dóra Attila, Gryllus Dorka, Márkos Albert, Szántó Éva, Szvorák Kati) számos koncertet adott, hazai és nemzetközi fesztiválokon vett részt, hangfelvételeket készített és adott ki. Munkájukban a tervezett és a szabad improvizáció elemei, valamint a hangköltészet invenciói találkoznak a létező zenei és hangnyelvek tapasztalatainak bázisán.

H A N G H O R D O Z Ó K

Spiritus Noister (Kovács-Sörös-Szkárosi). Budapest, 1994

Nemzeti zajzárványok. Budapest, Bahia, 1996

Ursonate két énekhangra és zenei környezetre. Budapest, Hungaroton, 2003

\*

T O W E R I N G I N F E R N O (1985-)

Andy Saunders, zeneszerző és hangszeres zenész / Richard Wolfson, zeneszerző és hangszeres zenész / Szkárosi Endre, ének, szöveg / Greg Skermen, hangmérnök

Roger Riley, vizuális technika / Steve Kellner, dob / Glynn Perrin, zongora / Aleksander Kolkowski, hegedű

\*

Ú J H Ö L G Y F U T Á R (A L A P Í T V A : 1984)

ÚHF Revue-k:

1986. május 29.: "Tehát az, hogy a bőrt leveszem róla" - Új Hölgyfutár Revue 0/1, Almássy téri Szabadidőközpont (Balaskó Jenő, Beke László, Bernáthy Sándor, Bukta Imre, Galántai György, Garaczi László, Hajnóczy Péter sorai, Hegyi Lóránd, Hekerle László, Márta István, Molnár Miklós, Parti Nagy Lajos, Petőcz András, Székely Ákos, Szilágyi Ákos, Szkárosi Endre)

1987. április 10.: "Halálszám" - Új Hölgyfutár Revue 0/2, Vigadó Kamara (Balaskó, Balassa Péter, Bernáthy, Bukta, feLugossy László, Galántai, Garaczi, Géczy János, Grandpierre Attila, Kelényi Béla, Kukorelly Endre, Márta István, Márton László, Nagy Attila Kristóf, Petőcz, Székely, Szilágyi, Szkárosi)

1987. október 21.: "Jóérvésszám" - Új Hölgyfutár Revue 0/3, Vigadó Kamara (Balaskó, Bernáthy, Bukta, Galántai, Garaczi, Grandpierre, Kemény István, feLugossy, Márta István, Parti Nagy Lajos, Petőcz, Szemző Tibor, Székely, Szilágyi, Szirtes János, Szkárosi, Waszlavik Gazember)

1988. január 18.: "Megint nyerít a fekete zongora" - "Szóváltás" Új Hölgyfutár Revue különszám, Radnóti Színpad, km. Lengyel, Szabó, Viráhg. (Bálint András, Bernáthy, Bukta, Galántai, Garaczi, Grandpierre, Márta I., Petőcz, Rózsa T. Endre, Székely, Szilágyi, Szkárosi)

1988. december 5.: "Gépies", Új Hölgyfutár Revue 0/5, Radnóti Színpad (Bernáthy, BP Service, Bukta, feLugossy, Galántai, Szirtes, Szkárosi, Természetes Vészek Kollektíva, Tubák Csaba-Bortnyik Éva)

1989. február 15.: A LAP-bál. Új Hölgyfutár-műsor (Balaskó, Beöthy Balázs, Greguss Sándor, Nagy Attila Kristóf, Petőcz, Szkárosi)

1989. április 22.: SOLIDART MINIFEST, Új Hölgyfutár Revue 0/10 (Balaskó, BP Service, Bukta, CMC, Garaczi, Grandpierre-VHK, Lois Ballast, Matuska Silver Sound, Szkárosi&Konnektor, Új Modern Akrobatika)

1992. december 20.: VONSZERŐ: ÚHF élő videó-inzultus. Dalmát Pince, Szentendre

1993. március 27.: Új Hölgyfutár Kisújrevue, Dalmát Pince, Szentendre (Cselényi Béla, Galántai, Ladik Katalin, Márton László, Szkárosi)

Lapszámok

Új Hölgyfutár Revue Füzet 0/2 (halálszám), 1987. április

Új Hölgyfutár Revue Füzet 0/3 (jóérvésszám), 1987. október

Új Hölgyfutár Revue Füzet 0/4 (világhírek), 1988. április

ÚHF Europakoló Rémálomturné (Anyácska EH, Lois Ballast, Szkárosi&Konnektor, Új Modern Akrobatika), 1989 tél

ÚHF Solidart Minifest (Balaskó, BP Service, Bukta, CMC, Garaczi, Grandpierre-VHK, Lois Ballast, Matuska Silver Sound, Szkárosi&Konnektor,

Új Modern Akrobatika),1989 tél

Új Hölgyfutár - A LAP próbaszám 1988. december

ÚHF Enigma, 1989 ősz

ÚHF Sport, 1990 tavasz

ÚHF Álom, 1990 nyár

ÚHF Robot, 1990 ősz

ÚHF Rém, 1990/91 szököszám





## Sőrés Zsolt A PONTOS-TALANSÁG KÖLTŐJE: SZKÁROSI ENDRE

"*Halljon* a költő (fülével ír), az elme lekottázott tetteit, / lélek és tér úreit a hang - élet / akusztichon" - írja Szkárosi Endre *avanzsár* költő, vagyis *transzpoéta* a *Hazán, khazán, khe se miünk* című autonóm poeticájában. Halljon, írja (a fülével) mondjuk avanszárt avangárd helyett, írjon mondjuk irodalmi hallgatókönyvet, vokalizáljon egy (valamilyen) nyelvi icont (leginkább szkárosicont) azaz járjon át a művészet ágai, voltaképpen territóriumai között mind térben, mind pedig időben; egyúttal legyen médium és közép, transz, önmaga (mint költő) érzékenységének a közepe, de *kifejezője* is (hogy amit és ahogyan átjárt más legyen, mint ami előtte, még érintetlenül volt), s mindezt úgy tegye, hogy önmaga emblematis közepé is legyen, s ez a közép pedig a hang legyen. Hang, amely egyúttal *phoné*, s amely a hangzást az értelmes és kontingens jelölő oldalán tartja meg, még ha ez lehetetlen is, de Szkárosi Endre költészete éppen a phoné értelmességre utaló jellege és a nem-csupán-értelmes alapegysége közötti ellentmondás atavisztikus és egyúttal érzékeny szövetű drámája. Szkárosi Endre pontos-talanul tudja, hogy *ez a hang* a nyelv lényegét annak redukálhatatlan egyszerűségében jeleníti meg, és a nyelv csak ebből építhető újjá a költészet számára. Ez a nyelv mondja azt, hogy avanszár, hogy "aeiou / aeiou / fónia:", és ez a nyelv mondja azt, hogy a metaforák helyett emblémák, lineáris sorok helyett grafémák - és végső soron - a felolvasás perforációja helyett a vokális narratívum performansa az, ami alkalmas arra, hogy a *származtatott irodalom* helyett magát a jeleket jelentse és ne csupán esetleg, külsődleges, részleges, szűk és felesleges legyen, ne a jelölőket megkettőző, a jelek jele legyen, amely csupán egy olyan könyv lapjain létezhet, amelyet az íróasztal felett görnyedve hoztak létre valami már-megtörténtnek és már-megismertnek a *megisméltése* kényszeréből. Az avanszár költő tudatosan pontatlan, hiszen tudja, hogy a szövegiség anonim, a narratívumok csak úgy folyhatnak, hogy bármelyik pillanatban szétzúzhatják önmagukat, kortól és időtől függetlenül. A *walesi bárdok*ból ötszáz darab "ötszáz" kalligrafikus szó, a *Nemzeti dal*ból pedig "Nem leszünk!" és *megsemmisítő* lesz (vagyis nem-lesz lesz). A transzköltő-médiumművész tudatosan pontatlan, hiszen tudja, hogy az a szöveg, amely legelőször is *belső hang*, tovább nem osztható phoné, és legalább Arisztotelész óta arról ismerszik fel, hogy egészen pontatlanul idézve "az írott vers a hang által kibocsátott vers jelképegyüttese" lehet csupán, s amely többször jelentésem mint csupán jelentő, biopsziát végez magán, kívág és beültet, nyelvet változtat és éppenséggel "Jemő fo tú núsizs end e ful-bládid trámpit"-ként zörejangzik tovább (*Bordadal*), önmagát működteti. Az avanszár transzköltő csak a szikét vezeti és nem tintapacákat ejt közben, hanem vérfoltokat a "hang - élet" testén. Éppen ezért válik Szkárosi Endre függetlenségében erőteljes, mindig-izgalmas költészete pontos-talanná; szikéjét csak vezeti, de bemetszéseit váratlanul ejti alkotása korpuszán, mert tudja, amire Gilles Deleuze és Félix Guattari is felfigyelt: "pontos-talan kifejezésekre van szükség ahhoz, hogy valamit pontosan megjelöljünk. Egyáltalán nem azért, mert keresztül kell haladni rajta, de nem is azért, mert csak közelíteni lehet felé: a pontos-talanság egyáltalán nem közelítés, ellenkezőleg, pontos átmenet mindarról, ami van." Úgy átvivő, hogy az átmenet lebegésében lehet teljesen nyitott. *Poétikus levitáció* ez lét és esztétikum pontos egybeesésében, mondhatnánk, és még azt is, hogy ez az egyik legőszintébb tett, amit Szkárosi Endre megmutathat azoknak, akik képesek még tisztán és nyitott füllel olvasni.



Leszták



## Szabados György MŰVÉSZET-PATIKUS

Mi muzsikuskok is nehéz szívvel búcsúzunk Leszták Tibortól, akinek egyre sápadtabb arcát, de mind türelmesebb és segítőbb lényét egy egész zenész generáció őrzi, tiszteli, és nem felejtheti el. Régóta fenyegető halálának hirtelen híre torokszorító volt számomra is. Mert léte, lelkülete nélkülözhetlenné vált életünkben.

A hír pillanatában különös látomás idézte meg bennem Őt - felvillantva életének és alkotásának lényegét. Hirtelen Csontváry patikus-alakja állt előttem, e nagy, az isteni teremtetést értő beavatotté, a mindenségre érzékeny rezonáns és szolgáló léleké, aki e látomásban - bár többre képes - hosszú évek során, látó emberként áll kis patikájában és mindenkinek olyan gyógyszert ad (mert Leszták is olyan gyógyszert adott), amelyet beváltani receptjén az épp segítségért esdeklő szeretne, keserves művész-bajára.

Az álmok s a látomások mindig láttatni akarnak, s mindig láttatni is tudnak valamit. S ez a hirtelen látomás azonosította bennem Tibor alkotásának egész lényegét, szellemének legmélyebb természetét. Mert úgy élt Ő, úgy dolgozott itt, az általa megteremtett MU Színház falai között, mint egy művészet-patikus. A művészetek, a legújabb kori zene-, mozgás- és képzőművészetek bajlódóinak, kiszorítottjainak és friss szellemeinek volt Ő nagyszerű, fáradhatatlan patikusa. Akihez fordulni receptjeikkel segítségért, megoldásért, színpadért, koncertért, jelenlétéért, együttlétéért, beváltható reményért mindig lehetett. S ez mindig meg is adatott az érkezőnek. Leszták Tibor a művészet dolgának beavatottja volt, értette a művészt, érezte a művészember megszállottan is magányos lelkiületét és kvalitását. Látta a kort, és harcolta e hamis szellemiségű, ellehetetlenítő időket.

Miközben egész lényé szenvedte ezt a felfordult, bomló, önnön lényegét nem értő világot. Mely végül is kifárasztotta, testileg kifosztotta és ledöntötte. A receptjeikkel kóválygók siratják most, a jövő ismert küldöttei. Akik eddig is tudták, hogy sohasem a test győz, hanem mindig a lélek.

Advent

ne ölj meg éjfél,  
bízom, száll a mennybe,  
szemben fúj vadul,  
szárnyapály a légben

(Leszták Tibor, 2008. december)



## **Parallel - Kortárs Művészeti Magazin**

2009 **N°14**

Leszták Tibor (1955 - 2008)

**Kiadó:** MU Színház Egyesület

**Felelős kiadó:** Bálint Gábor

**Szerzők:** : Artner Szilvia Sisso, Fuchs Livia, Halász Tamás, Matisz László, Sörös Zsolt, Szabados György, Szkárosi Endre, Szúdy Eszter

**Főszerkesztő:** Halász Tamás

**Szerkesztők:** Gálos Orsolya, Varga Andrea

**Fotók:** Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Dusa Gábor (előadás fotó, 9. oldal), Koncz Zsuzsa (Leszták Tibor portréja)

**A címlapon** Ifj. Zsuráfszky Zoltán látható

**Arculat, nyomdai előkészítés:** Babarczy Dalma

**Nyomda:** Katana Print

Időszakos kiadvány

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

Megjelenik: 1000 példányban

Fotóink, írásaink és grafikáink önálló szerzői jogi védelem alatt állnak. Engedély nélküli másolásuk, felhasználásuk és utánzásuk jogszabályba ütközik és büntetőjogi felelősséggel jár.

**A Parallel megjelenését támogatta:** NKA Táncművészeti Kollégiuma

Köszönet a Wim Vandekeybusról szóló íráshoz rendelkezésünkre bocsátott fotókért a Trafó Kortárs Művészetek Házának (fotó: Erwin Verstappen, 28. oldal / fotó: Pieter-Jan De Pue, 31. oldal ), valamint az archív fotóért (fotó: Reismann Marian, 11. oldal) és reprodukcióért (20. oldal) az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek  
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](http://www.mu.hu) weboldalon**

### **MU Színház**

1117 Budapest, Körösy József utca 17.

Telefon: 466 4627, 209 4014

[szinhaz@mu.hu](mailto:szinhaz@mu.hu), [www.mu.hu](http://www.mu.hu)

1915-1918

