

• Bevezető 3

22 Kitekintés •

Gara Márk AKIK ŐRZIK A HAGYOMÁNYAikat:
VENDÉGÜNK DÁNIA
tanulmány a Dán Királyi Balettről

• Portré 4

Tóth Ágnes Veronika MINDENBE BELEKÖSTOLTAM
beszélgetés Zambrzycki Ádámmal

• Tánc történet 7

Szúdy Eszter MINDEN KÁR HASZONNAL JÁR...
beszélgetés Pór Annával II. rész

Fuchs Livia A MAGYAR TÁNC TÖRTÉNETI KUTATÁS
ÜTTÖRŐ SZEMÉLYISÉGEI III. rész
Vályi Rózi a pedagógus

• Áthallások 18

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA
10. zenei metakommunikáció
NEM SZABAD A ZENÉT MEGSÉRTENI
Matisz László írása Kovács Ferencről

27 Lábán Rudolf díj 2010 •

Tóth Ágnes Veronika MÁR NEM CSAK MAGAMÉRT FELELEK
beszélgetés Duda Évával
Králl Csaba AMIKOR MÁR NINCS MIT ELVENNI...
Ötőrai vörösbor és mézes kávé Kovács Gerzson Péterrel

37 Átjáró •

Halász Tamás A SPARTACUST MA IS EL TUDOM FÜTYÜLNI
beszélgetés Féner Tamással
FÉNER TAMÁS megnyitóbeszéde Hamarits Zsolt kiállításán

39 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

Egyik legtöbbet dolgozó kortárs táncosunk, többek közt Frenák Pál, Gergye Krisztián, Goda Gábor, Szabó Réka, Bozsik Yvette, vagy Juhász Kata koreográfiáinak avatott tolmácsolója Zambrzycki Ádám, akinek táncalkotói múltja is közel másfél évtizedre nyúlik immár vissza. A saját együttesét építő, kísérletező szellemű alkotó-előadó Tóth Ágnes Veronikának beszél pályájáról új számunk első oldalain.

2009 tavaszán hagyott itt minket Pór Anna táncművészeti szakíró, irodalomtörténész, hajdani táncos-koreográfus. Anna néni - ahogy egy szakma tisztelte - élete kilencvenhatodik évében ült le beszélgetéssorozatra Szúdy Eszter tánc történésszel, hogy elmesélje neki hosszú életét.

A közel tízórányi anyagból szerkesztett - immár posztumusz - interjú második részét olvashatják most, Tánc történet-rovatunkban. 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.

Fuchs Livia tánc történetész a hazai tánc tudomány csíráival, a magyarországi tánc kutatás úttörőivel foglalkozik három részes, a Parallelben közölt tanulmányában. A sorozat záró tételéhez érkeztünk, melyben Vályi Rózsának, a "tragikus sorsú kutatónak" munkásságát ismerhetik meg, két részben: a Parallel büszke rá, hogy e számos méltánytalanságot megélt, rendkívüli jelentőségű szakember máig, töretlenül érvényes életműve első, tudományos igényű áttekintésének helyet adhat. A tanulmány most olvasható, első részében Vályi Rózi pedagógusi pályájáról olvashatnak. Matisz László tanulmány-sorozatának tizedik részében a zenei metakommunikációról ír: "Egy dallam létrehozására elvileg minden ember képes (lenne); szinte életkortól függetlenül is, legfeljebb nem tudatosan nyilvánulnának meg ilyen formában, vagyis metakommunikálnának a dallam által. Pedig a példákban sorolt dallam-jelentéstartalom relációk megfejtése nagyon egyszerűnek látszik, szinte banálisnak, s ezzel persze nemcsak a zeneszerzők vannak tisztában - akik tudatosan közölnek valamit ily módon -, de az átlagos zenehallgatók is. Viszont utóbbiak többsége inkább gyönyörködik a dallamban, mintsem értelmezi." Szerzőnk az új Parallelben Kovács Ferenc "Öcsi", e sokarcú, sokoldalú muzsikusz-személyiség portréját is megrajzolja.

2009 novemberében nyílt meg lapunk állandó munkatársának, Hamarits Zsoltnak kiállítása a MU Színház galériájában, a Parallel számára készített portré-alkotásaiból. A tárlat anyagát Féner Tamás fotóművész méltatta: megnyitóbeszéde mellett egy, a nagymesterrel készült interjú is olvashatnak.

A 2010-es Budapesti Tavaszi Fesztivál keretében, története során első alkalommal, Magyarországra látogat a világ legrégebben fennálló klasszikus társulata, a Dán Királyi Balett. A történelmi vizit alkalmából új szerzőt avatunk: Gara Márk tánc történetész hiánypótló, kiváló tanulmányában mutatja be az együttest, bővebb, kultúrtörténeti kitekintést is adva azoknak, akik alaposabban fel akarnak készülni a történelmi találkozásra a tánc-világklasszis Nikolaj Hübbe vezette együttesel.

Hagyomány immár, hogy folyóiratunk bemutatja a minden év februárjában átadott Lábán Rudolf-táncdíj friss kitüntetettjeit. Tóth Ágnes Veronika Duda Évát, a Lunatika, Králl Csaba pedig Kovács Gerzson Pétert, a re-DNS alkotóját szólaltatta meg.

2010 március

Tóth Ágnes Veronika MINDENBE BELEKÓSTOLTAM
beszélgetés Zambrzycki Ádámmal

Zambrzycki Ádám három-négy éves kora óta táncol, és nem nagyon van olyan táncstílus, amibe ne tudna beugrani bármikor. Jelenleg a saját együttesét, a Zadam Társulatot építi, és készül a MegaZadam április végi premierjére a Gödörben.

Induljunk az elejéről, hol és mikor kezdődik a te történeted?

• Gyerekkoromban édesanyám hamar észrevette, hogy nem feltétlenül a leggyakoribb szakmák egyikében fogok majd igazi örömet találni, és segített meglesni, miben is lennék igazán jó.

Nagyon sok helyen voltam egyszer: voltam egyszer úszni, egyszer karatézni, egyszer sakkozni, egyszer gitározni... de ahová vissza is mentem, az a tánc volt. Általános iskolás koromban már versenytáncoltam a Fővárosi Művelődési Házban - standard táncokat, latin táncokat és formációs táncokat egyaránt tanultunk - ez a korszak kitartott nyolc-tíz évig. Nyolc éves lehettem körülbelül, amikor először léptem fel "hivatásos táncosként". Emellett már három-négy évesen vittek rendszeresen táncházba is a szüleim, és gyerekkoromban tagja voltam pár évig a Garabonciás táncegyüttesnek is, akikkel történelmi társastáncokat állítottunk színpadra, menüettet, pavane-t, mazurkát, még kicsit pantomimeztünk is. Mindezzel párhuzamosan elkezdtem esti táncórákra járni a Talentum elődjébe, és középiskolába is oda mentem, mivel akkoriban már kezdett úgy tűnni, hogy a táncból lehet hivatás is a későbbiekben. Sok irányba képeztek minket, tanultunk színészmesterséget, akrobatikát, musicalt, zeneelméletet, tánc történetet is, közben pedig - osztályfőnököm, Horváth István hatására - elkezdtem keresni a szabadabb formákat, és eljártam a Bihari Táncstúdióba és az akkori Goliba kortárs tánctechnikákat tanulni. A régi Goliban próbáltuk például az Exit című darabunkat is - Sárkány Zsolttal és Rózsavölgyi Zsuzsával -, amit az 1997-es Inspirációra készítettünk. Nem nagyon van olyan terület, amibe ne kóstoltam volna bele a táncban: nem idegen tőlem semmiféle tánc- vagy mozgásforma.

Nagyon fiatalon kezdte Frenák Pállal dolgozni.

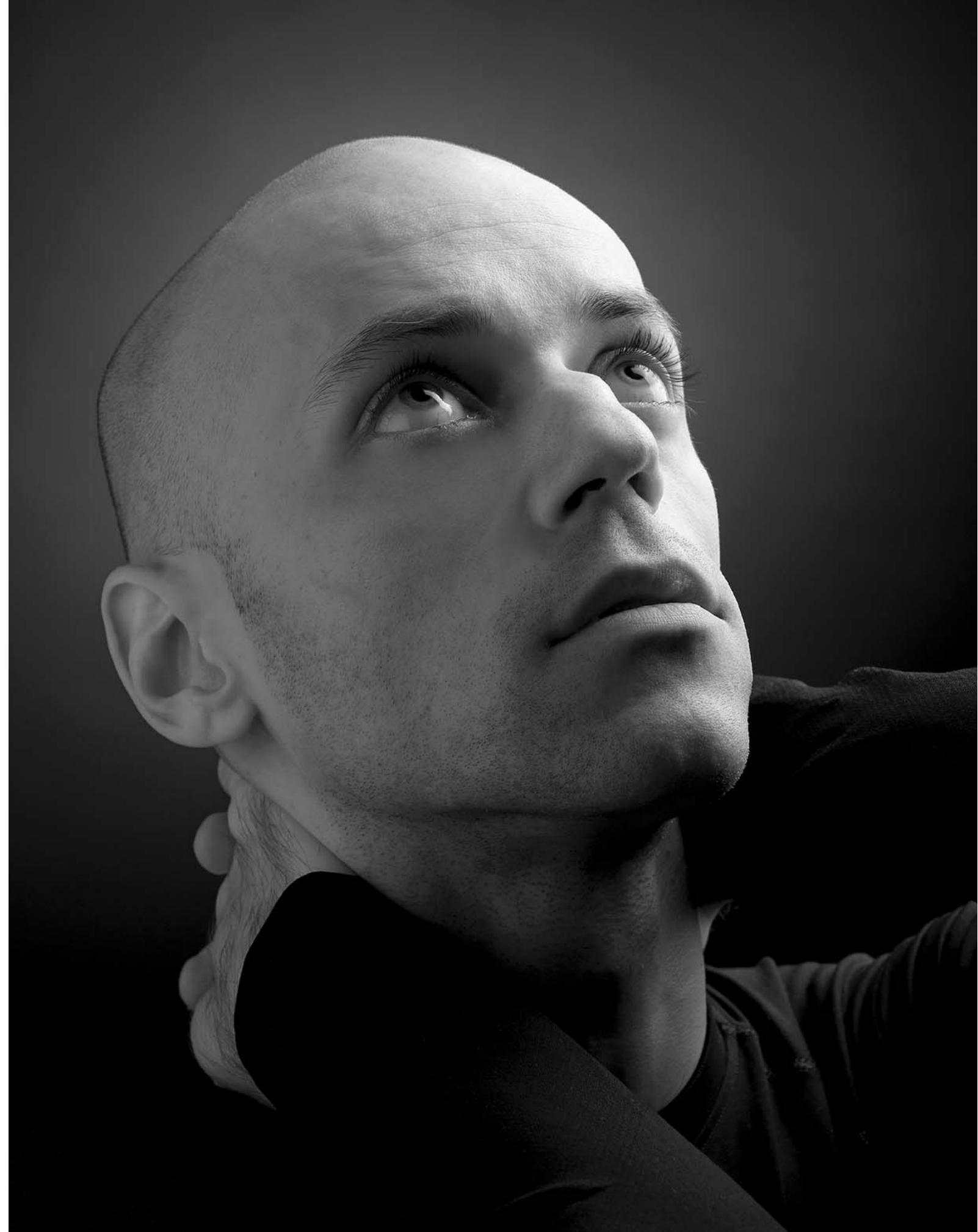
• Az Akácfa utcai próbateremben találkoztam Palival, még kamasz koromban, amikor a *Vadócok*hoz válogatott embereket, de akkor azt mondta, hogy bár lát bennem fantáziát, nincs arra ideje, hogy engem képezzen. De két és fél évvel később, amikor arra készült, hogy itthon újjáalapítsa a társulatát, meghívott a tagok közé. Az első két hónapban ez egyáltalán nem volt egy felhőtlen és könnyed munkakapcsolat, bennem is kétségek dolgoztak, Paliban úgyszintén: ezt megbeszéltük azóta. De aztán ez a feszültség feloldódott, és sikerült egy nagyon barátságos közös hangot találjunk.

Milyen érzés volt visszamenni a KáOsz!-ba?

• Nagyon jó élmény volt! Nagyon örültem annak is, hogy megjelent Péter Márta könyve Pali koreográfusi pályájáról. Büszke vagyok rá, hogy a Frenák Pál Társulatban táncolhattam: annak az időszaknak az értékeit most is érvényesnek tartom, de jó érzés az is, hogy azóta sikerült tovább is lépnem, megtapasztalhattam, hogy ez után a nagyon intenzív társulati munka után is van élet.

Érdekes, hogy mennyi mindenki tudott elképzelni téged a saját táncosaként. Mondok pár nevet: Gergye Krisztián, Goda Gábor, Szabó Réka, Bozsik Yvette, Juhász Kata... Te az ő darabjaikban hogy érezted magad?

• Gergye Krisztiánnal Palinál találkoztunk táncosként, majd én is szerepeltem az ő darabjaiban, és később ő is szerepelt nálam. Nagyon szeretek Krisztiánnal dolgozni, kivételesen kreatív, és önmagához hű, őszinte alkotónak tartom. Persze ehhez az is hozzájárul, hogy ismerem a háttértörténeteket az indonéz tánc tanulmányaitól a KompMániáig. Goda Gábornak egy produkciójában voltam benne, a *Farkasok társaságában*. Abban az előadásban nem igazán találtam a helyem, nem tudtam valódi kihívásnak tekinteni az ott kapott feladatot. Szabó Rékával a *Buddha szomorú* című darabban dolgoztunk együtt. Ő volt az első olyan koreográfus, aki színházi szövegeket használt, színészi jelenléte követelt, és én ezt nagyon élveztem: tanulságos, izgalmas munka volt. Mindig is szerettem, amikor az egyik Frenák-darabban én voltam a speaker: jó volt, hogy Rékánál végre kiélhettem ezt a vágyamat. Bozsik Yvette-tel a *Varázsfuvalóban* dolgoztam együtt: Yvette-től abban lehet igazán sokat tanulni, hogy egy állandó, stabil közösséggel dolgozik, nagyon tanulságos volt az a fajta együttes munka, amit nála tapasztaltam. A *Café de la Danse* - Juhász Katával - egy kicsit kilóg a sorból, mert egy improvizatív szerkezetre épült, a *Café*ba mindenki bevihette saját elképzeléseit, én például akkoriban, a *Corp!* kapcsán a testre rögzíthető kamerákkal kísérleteztem, így került be ide is - bár eltérő kontextusban - ez a rendszer. A *Café* egy közös, felszabadult játék volt, és szerintem a közönség is azért szerette, mert bele tudott ebbe a játékba vonódni.



A kamera különben is rendszeresen visszatérő elem nálad.

•Ha nem is a kamera, de a fotózás gyerekkori szenvedélyem volt: ha nem lettem volna táncos, biztosan fényképész lennék. Amikor a darabjaimban kamerát használok, annak az az oka, hogy én azt egy nagyon speciális nézőpontnak tartom, mely nem egyezik meg sem a néző, sem az előadó, sem a koreográfus nézőpontjával. Számomra ez az eszköz egy emberen túli nézőpontot jelent, melyben egyrészt van egyfajta megdőbbentő objektivitás, másrészt pedig egy erőteljes absztrakció is.

A Testbeszéd Projekt, amit Pécsen csináltatok a Cella Septichorában Lázár Eszterrel és Baranyai Balázssal, nekem azért volt különösen izgalmas, mert a kamera segítségével - a valóságban és szimbolikusan is - összekötöttétek a különböző szinteket, a föld alatti világot és az eget.

•Maga a helyszín szülte meg ezt az előadást. Egy térspecifikus előadás esetében szerintem az a jó, ha maga a tér indítja el a gondolatmenetet, ha a koreográfus "csatornává" válik, és önmagán keresztül mutatja meg, mi rejlik az adott térben. A Cella Septichorában ez a történet van benne, hiszen ez egy olyan sírkamra, melyben nyitott minden az ég felé. Mivel ebben a térben - az átlátszó tető miatt - a föld és az ég eleve össze van kötve, azt gondoltuk, hogy a létrehozunk egy vizuális kapcsolatot lefelé is, ebben segített a videó, hiszen így a falra tudtuk vetíteni az én figurámat akkor is, amikor a legalsó szinten, a sírkamrák szintjén táncoltam.

Maradjunk kicsit még a film műfajánál, mesélnél a táncfilmedről, a Meeting Point-ról?

•Kevin Turnerrel, akivel a filmet csináltuk, a danceWeb kapcsán találkoztunk Bécsben. Akkoriban nagyon szerettem volna alkotni, de a danceWeb inkább arról szól, hogy minél több élményt szívj magadba, minél több kurzuson vegyél részt, minél több előadást nézz meg, minél több emberrel ismerkedj meg. De bennem nagy volt a közlésvágy, így kölcsönkértünk egy kamerát, és egy-két hajnalon, amikor még üres volt az épület, kimentünk, elkezdtünk forgatni, improvizálni. A záróbulin egy kezdetleges verziót be is mutattunk, bár a végleges változat csak később, egy sikeres táncfilm-pályázat elnyerése után készült el, és az EDIT Fesztiválon debütált. Az mindenesetre viszont már Bécsben kiderült, hogy Kevinnel szeretnénk továbbra is együtt dolgozni, így született meg például a Crossfade is, amit az Inspiráción láthattál.

Mi a helyzet a saját társulatoddal?

•Zadam Társulat néven futunk, és bár nincsenek leszerződött táncosaim, meghatározott körrel dolgozom. Juhász András segít a videós anyagokban, Gergely Atilla táncosként vagy zeneszerzőként szintén a legtöbb előadásomban szerepel. Szenczi Fruzsínával, Böröczffy-Farkas Boglárkával is szoktam dolgozni, a *Passive*-ben pedig feltűnt Nemes Zsófia, Sebestyén Tímea, akikkel szintén hosszú távra tervezek.

Az Out 'n' Initiation - Gergely Atilával - és az In 'n' Out - Szász Dániellel - mennyiben különbözik? Szerintem elég fontos kérdésbe nyúltál, amikor felvetetted problémaként a táncról való közbeszéd hullámszó színvonalát.

•Szeretem több oldalról körüljárni, ami foglalkoztat, én például a *Corp!* és a *Passive* című darabomat is összetartozónak érzem, bár a *Corp!* a testiséget, a *Passive* a testnélküliséget vizsgálta. Az *Out 'n' Initiation* és a tavaly novemberben bemutatott *In 'n' Out* egy új kérdéskör számomra, sőt, tovább fogom vinni a következő, áprilisi, a Gödörbe készülő bemutatómban, egy több szereplős darabban is, aminek *MegaZadam* a munkacíme. Kíváncsi voltam, mi történik, ha természetes, civil helyzetekből - bohóckodásból, félig igaz viccekből, öltözői beszélgetésekből - kiemelek elemeket, és az egész anyagot arra kezdem használni, hogy megfogalmazzuk a minket táncosként nap, mint nap érintő problémákat. A másik dolog, hogy számtalan beavató előadás jön létre mostanában, de ezekben a tánc és a beszélgetés végül mindig leválik egymásról, én pedig szerettem volna valahogy összehozni mindezt. De inspiráltak a táncos tehetséggutató tévéshow-k is, mivel azokban hangzik el a legtöbb primitív közhely: "Kicsit EU-s, kicsit magyaros"... "Betöltöd a teret". Sajnos pillanatnyilag ebben az országban ez a művészeti ág eddig jutott, és ha én ezen ironizálok, azt azért teszem, mert ez a módja annak, hogy valami esetleg változzon. Az én szerepem különben az *Out 'n' Initiation*-hoz képest nem nagyon változott az *In 'n' Out*-ban, de a vendégkoreográfus, akit most Szász Dani alakít, eléggé átalakult, még gunyorosabbra vettük a figurát. Beszéd helyett például egy mikrofonnak álcázott csövet fúj, melyből szappanbuborékok röpködnek.

Szúdy Eszter MINDEN KÁR HASZONNAL JÁR...

beszélgetés Pór Annával

II. 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 produkciók iránt érdeklődött." - olvasható, többek közt, a Magyar Színházművészeti Lexikon szócikkében.

Anna nénivel 2008 őszén kezdtünk sokrészes életútinterjúba - az általa sokra becsült Parallelben való, majdani közlés szándékával is - azt követően, hogy hatalmas gyűjteményének egy részét az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumának ajándékozta. A magyar táncművészet 1913-ban született, nagytekintélyű doyenje hihetetlen szellemi frissességről bizonytságot téve osztotta meg velem nyolc évtized emlékeit, többek közt számtalan, olyan momentumot is, amelyről soha korábban nem beszélt. Beszélgetésünk - melyet tízórányi 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 legterjedelmesebb visszatekintését két részletben olvashatták-olvashatják a lap oldalain. Az itt olvasható, második részben Pór Anna pályájának a II. Világháború utáni évtizedeiről mesél.

A beszélgetés első részét ott hagytuk abba, hogy Molnár Istvánnal való kapcsolatáról beszél majd Anna néni.

•Én nagyon nagyra becsültem őt, de láttam: a hivatalosok félnek az ő "narodnyik" szellemiségétől. Rémes dolgot műveltek vele: ideológiai átképzésre beadták valamelyik szocialista bentlakásos iskolába, de Pista azután is mindig gyanús maradt a szemükben. Mellékesen elmondom a Muharay Elemérrel kapcsolatos esetet is, csak hogy értsd, miről van szó. A Táncszövetség főtitkára voltam, s mikor a férjemet elvitték, majd elítélték a Rajk-perben, nekem véletlen áldásként jött, hogy bekerülhettem a Népművészeti Intézetbe és nem segédmunkás lettem, mint a többi barátnőm, akik férjeit szintén letartóztatták.

Akkoriban Széll Jenő a Pártközpontban tevékenykedett, én pedig a Táncszövetségből szerveztem, Merényi Zsuzsával közösen a május elsejéket. Fölment a jelentés a tervünkről, meg a lezajlott eseményekről, s mikor engem ki akartak dobni a Népművészeti Intézetből, akkor Széll, - aki még nem ismert személyesen - azt mondta: olvasom a jelentést, Pór Anna egyszerű ünnepségeket rendez, ért a dolgához, ezt akarjátok kitenni az intézetből? Nem.

A Népművészeti Intézetet két nagyon rendes elvtársnő vezette akkor. Egyikük Moszkvából jött vegyész volt, a másik pesti pedagógus. Nem tudták, eszik-e vagy isszák a népművészetet, ám szovjet mintára, nagyszerűen megszervezték az intézményt. Miután őket régebbről ismertem, örömmel mondtam nekik, milyen szerencse, hogy itt van nekünk Muharay Elemér, akinél tanultam, aki a mesterem, és nagy fönyyereménye az Intézetnek. Ijeden közölték: "jaj te, ideológiailag vigyázni kell vele, figyelj oda, a körmére kell nézni!" Én naiv, tudatlan voltam ilyen dolgokban. Tehát megint melléfogtam. Viszont szerencsére Széll Jenőt hamarosan leváltották a Pátközpontban. Ő először nagykövet volt Bukarestben, de ott is a saját feje után ment, például a francia nagykövettel járt teniszezni, mondván jó kapcsolatokat kell kiépíteni. No de a kapitalistákkal?! Istenem. Ez gyanús volt, hazarendelték. Mivel régi kommunista volt, betették a Pártközpontba. Mit tesz isten, az oroszok kinyilatkoztatták, hogy Bartók "formalista" de Széll kiállt Bartókért meg Kodályért. Nem akarták teljesen likvidálni, áttették a Népművészeti Intézetbe vezetőnek. Őt meg halálosan érdekelte a népzene, néptánc, Bartók és Kodály tisztelője, nagyszerű, művelt, elmélyült ember volt, aki szerette a munkáját, értett is hozzá.

A Népművészeti Intézetről mindenki úgy beszélt, mint valami mesevilágról. Onnan nem lehetett kivenni az embereket fél fizetéssel sem. Akiket kidobtak innen-onnan, mert politikailag nem volt minden rendben velük, de szakmailag értették a dolgukat, azok Széllhez kerültek. Gyönyörű néprajzi osztályt építettek ki Muharayval, Pesovár Ernővel, Martin Gyurkával. Odasomfordáltam elé - Drága igazgató elvtárs, itt van a mesterem, Muharay, akit nagyra becsülök, de arra figyelmeztettek, hogy ideológiailag vigyázni kell vele, mit szól hozzá. - Muharay? Nos, ő olyan "madár", akit ha kalickába zárnak, nem dalol. Szabadon kell hagyni, menjen a maga útján, és ha melléfog ideológiailag, majd mi ketten vállaljuk a felelősséget - mondta Széll.

Én ezt a gondolatot egy életre megtanultam és alkalmaztam is mindenhol, következetesen. Mármint, hogy művészbembert politikailag elgáncsolni nem szabad, az nemzeti érték ellen elkövetett, főbenjáró bűn. '56-ban senkit nem hagytam kidobni a táncosztályról, amit vezettem, illetve, akit mégis kiraktak, annak munkát szereztem, melléálltam. Végül aztán engem tettek ki az Intézetből. De minden kár haszonnal jár.

Engem borzasztóan érdekelt, amit Muharay csinált. Végigjártuk vele az országot, hogy a fellelhető hagyományokat támogassuk, segítsük, és ahol van valamire való ember, azt hozzuk fel, és írassuk be tanfolyamra. Ő kezdte el a pedagógus-tanfolyamok szervezését, az átképzéseket.



Pór Anna, 1936 körül
fotó: Reismann Marian

Annuska most olyan faluba megyünk - figyelmeztetett országjárás közben - ahol van egy pedagógus, aki nagyon szereti a munkáját, akivel foglalkozni érdemes. Most pedig olyan faluba érkezünk, ahol a pedagógus "nem pakolta ki a bőröndjét, kofferját." Vagyis úgy él a faluban, hogy nem érdekli, nem szeret ott lenni. Megtanultam tőle ezt a nagyszerű mondást. Muharaytól nagyon sokat tanultam.

De térjünk vissza Molnár Istvánhoz...

• No igen. Pista bácsival a viszonyom a következő volt: mikor átvettem a Népművészeti Intézet táncosztályát, különböző tanfolyamokat, országos konferenciákat szerveztünk, alkalmanként más-más témával. Olyan témákat jelöltünk ki, mint például "néptáncaink apró gyöngyszemei". Bemutattuk az eredeti, a gyűjtés során készült filmet, melynek alapján a koreográfiák készültek - akár többféle feldolgozás -, utána megvitattuk, melyik változat milyen... Végigvettük így több, különböző feldolgozását is egy-egy táncfajtának, tájegységnek. A táncosztályon az volt a feladatunk, hogy bentlakásos tanfolyamokat szervezzünk, oktassunk. Nem lehet a régi időszakból csak a negatívumokat kiemelni. Mi hittel végeztük a munkánkat, azt gondoltuk: új világot építünk és erre kaptunk is támogatást, pénzt, lehetőséget - a Szovjetunióra hivatkozva, hiszen a Szovjetunió Népművészeti Háza mintájára alakultunk. Mikor Széll Jenő kiment tanulmányozni az intézményt, ijedten jött haza - Anna csak azt ne! Azt nem fogjuk utánozni. Csak a külső formákat, de tartalmában máshogy... Ott dirigálnak, szigorú szabályok, előírások szerint kell cselekedni. Mi pedig az ellenkezőjét tettük.

Vidéken versenyeket, referenshálózatot szerveztünk: minden városban működött egy-egy belőlük, akik főiskolákon végeztek. Összehívtuk őket országos konferenciákra, instruktorokat küldtünk ki: Bodnár Sándortól, Csoóri Sándorig a legjobb embereket delegáltuk, Vásárhelyi Lacit és Molnár Pistát szintén meghívtuk az ilyen konferenciákra. Molnár halálosan sértődött volt, hogy nem azon a pozíción van, ahova tudása, tehetsége, múltja predesztinálná. És a dühét néha rajtam töltötte ki. Minden ilyen konferencián fölszólt és kritizált engem. Hogy én mit teszek rosszul. Olyasmiket mondott, hogy "nem tudod, milyen felelősséget vállaltál. A népművészetnek te vagy itt az egyik irányítója, a sírodat sárral fogják megdobálni, hogy elrontottad a dolgot". Ezt több ízben is elmondta, ötven-száz ember előtt. Én pedig azt válaszoltam: nézd Pista, engem ide tettek, én nem tolakodtam, jól tudod, én is tudom, hogy te többet tudsz, mint én, te egy életen át ezzel foglalkoztál, én most tanultam bele.

Jártam gyűjteni Lugossy Emmával, s egyedül is, Sáriba. Mikor kiraktak az Intézetből, Tímár Sanyinak adtam át a csodálatos magyarországi szlovák anyagot. Egyszóval amit bírtam, tanultam itt, ott, amott...

Anna néni nem Molnártól vette el a pozíciót, hiszen ő alkotó ember volt...

• De vezetni is akart, és a fő ideológiai tanácsadó lenni. Muharayra is haragudott, és még sokakra. Azt mondtam neki: Pista te sokkal többet tudsz, mint én, várlak, gyere, segíts! Mert attól hogy kajabálsz velem, nem leszek okosabb. Gyere és segíts nekem, a tudásodra szükségem van. Na, mi történt? A munkatársaim pár nap múlva azt mondták: Pista ki akar békülni Annával. Bejött aztán, és úgy ordított, hogy zengett a ház. Ki akar békülni Annával... Így is történt. Azután, mikor föl kellett készíteni a legjobb vidéki együtteseket egy pesti szereplésre, valami nagy ünnepségre az Erkel Színházban, akkor mi Pistát küldtük vidékre. Kocsit adtunk alá, végigjárta az országot, mikor visszajött, mindig beszámolt nekem, hogy mit talált itt, mit ott, most mit csinál, kit küld oda. Valóban segített fölkeszíteni a legjobb csoportokat. S közben sok élményt, tapasztalatot, ismeretet szerzett. Ebből lett a Képeskönyv... Pista sokszor veszekedett velem, közben tudta, hogy tudom, hogy ő kicsoda. De ő senkit nem volt hajlandó elismerni. Ez a lényének bájához tartozott.

Mikor 1951-ben megalakult a SZOT Együttes és koreográfust kerestek, mi Széll Jenővel Pistát javasoltuk, mondván, felelősséget vállalunk érte. Na, azután jött a bukaresti VIT, arra már a szakma is őt javasolta. Csakhogy Rábai Miklós a nemzetközi zsűri tagja lett. Pista azt mondta: akkor ő nem megy ki a VIT-re. Csak akkor, ha az ő együttese megnyeri a versenyt. Mert tudja, hogy a csoportja nemzetközileg a legjobb, és ha nem nyerik meg, inkább nem vesz részt a dologban. Minthogy Rábai konkurencia, biztosan nem fog értük verekedni. Ezért ő csak akkor megy, ha Pór Anna lesz a zsűriben.

És mi lett a vége?

• Rábai nagyvonalúan lemondott. Egy igazi őrgrof volt. A hivatalosok szívták a fogukat, de nem tudtak mit tenni. Utolsó percben megkaptam az útlevelemet és a vízumot, az egyenruhát, a VIT kosztümöt meg szinte úgy dobták utánam. Így kerültem a bukaresti VIT-re, ahol éjfélig nem hagytam szétszéledni a zsűrit, amíg ki nem verekedtem, hogy Pista megnyerje a versenyt. De hát Molnár István tagadhatatlanul nagy művész volt...

És Molnár technikáján sokan felnőttünk az akkoriban államilag erősen támogatott, amatőr néptánc-mozgalomban is.

• Látod? Ezért mondtam, hogy kellő távolságból kell visszatekinteni arra a korszakra, mert akkor azért rengeteg értéket megbecsültek. Ahogy a szovjeteknél, nálunk is támogatták a kultúrát, színházat, művészeteket, az amatőr mozgalmakat, hiszen ideológiát akartak vele terjeszteni, átnevelni akartak. Sok jó dolog történt ezeken a területeken, amit ma nosztalgiával emlegetnek és hiányolnak. De kellő távlatból, s mondjuk egy Romsics Ignác, vagy egy Ormos Mária történészi szemével szabad csak vizsgálni ezeket a területeket. Amikor az ember látja, hogy ott mi volt érték, ami manapság sokszor visszaköszön valahol... Ma "pisikaka" minden, ami a kommunizmus idején volt: tragikus tény, hogy vele jártak a kivégzések, a terror, a diktatúra. Mi is azt mondtuk, hogy átnevelünk, aztán az más kérdés, hogy mire neveltünk. De ki adna ma már lehetőséget, pénzt arra, hogy egy Molnár Istvánt kocsival végigutazzassunk az országon, hogy instruálja az összes néptánc-csoportot! Nem? Vagy hogy egy olyan néptánc-mozgalmat támogasson, működtessen, mint az 1950-60-as, a '70-es években?! Nagyot fordult a világ, Anna néni!

Azért nem akartam eddig a most, a Táncarchívumnak ajándékozott anyagot senkinek sem átadni, mert féltem, hogy nincs, aki kellő távlatból és kellő történelmi szemlélettel képes olvasni e papírokban.

Gondoltam, megvárom, míg elégséges távlatból, hiteles történések közelítenek az ellentmondásos korszakhoz. De én azt már nem fogom megérni, hiszen kilencvenöt éves vagyok, nem tudok várni tovább az anyag átadásával, s egyelőre nem születik meg ez a távlat, az én életemben biztosan nem. Nekem megvolt és megvan a távlatom, hiszen Párizsból jöttem haza, ahol egy magas színvonalú kommunista párt működött akkor, benne Aragonnal és más, neves művészekkel. Amilyen társaságban ott voltam! Azért kerültem itthon sokszor szembe a hivatalos politikával, mert láttam, hogy ez, vagy az baromság, nem használ az ügynek. És ezt mindenütt elmondtam. A szocializmusban az értékekre építtem, mikor viszont jöttek az erőszakos dolgok, akkor azt mondtam: nyet. Mert tudtam, hogy ezt-azt hogyan kell jól csinálni. Csakhogy ez a magatartás egy idő után sehol nem kellett. Sőt. Ezért rúgtak ki mindenhonnét. Tetszett említeni, hogy a Vasas Együttes vezetését a férje letartóztatása miatt kellett feladnia.

• Így van. Persze nem az igazat mondták. Mindent kitaláltak, például az állítólagos, erőszakos pedagógiai módszereimre hivatkoztak. Tudod mi történt? A Vasas számtalan helyen szerepelt fontos estéken. Az együttesben fegyelem uralkodott és összetartás. Egy alkalommal aztán mentünk volna a színpadra, de hiányzott az egyik lány. Megtalálták az egyik sarokban, egy másik csoport táncosával csókolózott. Odahozták a fülénél fogva, kapott tőlem két pofont. "Nem vagy méltó a Vasashoz, de most állj be rögtön!" Na ezt valaki, aki meg akart fűrni, látta. Fegyelmire hívtak. Odarendelték a lányt, aki pityeregve igazat adott nekem. Az egész csoport helyeselt. Felfüggesztették a fegyelmit, de aztán végül mégis kitettek. A csoportot átvette Szalay Karola, aki akkor a balett-gyakorlatokat vezette. Nagyszerű ember volt.

És remek balett-táncosnő.

• Igen, az egyik legjobb. Elmesélték nekem, hogy arra a vezetőségire, amelyiken bejelentették, hogy engem elbocsátanak, elvitte a piros csizmáját, s odacsapta az asztal közepére: ha Annát elküldik, én többet nem táncolok. És elment. Borzasztóan föl volt háborodva. A csoportom is. De a férjem miatt, a Rajk-per miatt nemkívánatos személy lettem.

Széll Jenőnek köszönhetően, a Népművészeti Intézetben mégis dolgozhatott? Mint olvastam, őt magát kétszer is leváltották igazgatói posztjáról. Először 1955-ben...

• Igen, mert szembefordult a Rákosi-vezetéssel. Aztán rövid időre visszahelyezték, majd a forradalomban vállalt szereplése miatt 1957-ben végleg elbocsátották. Még szomorúbb, hogy 1959-ben letartóztatták.

Úgy olvastam, öt évet töltött a börtönben. Tudni pontosan, miért csukták le?

• Annyi biztos, hogy mindvégig siratta '56-ot, ezért jött össze különböző értelmiségekkel. Sosem hagyta el a száját az ellenforradalom kifejezés. Kádár behívta őt, Széll pedig megmondta neki: ezen az úton nem jövök veled. Tehát ismét szembefordult a hivatalos politikával. Nagyszerű ember volt és én sokat köszönhettem neki, sokat tanultam tőle. Mindig azt mondta nekem: ahová teszik magát, csak azt nézze, hogy tud egy téglát a másikra rakni és használni az országnak. Sírni, irigykedni, azt hagyja másra. Erre a szemléletre szükség lenne ma is. Őrzők vigyázzatok a strázsán! Nagyon sajnálom, hogy az egyik ilyen őrző, Pesovár Ernő is elment nemrége. A nagy generáció egyik utolsó mohikánja volt, Molnár-tanítvány, Muharay közvetlen munkatársa. Halála borzasztóan szíven ütött. Mindig nagyon érdekelt Ernő véleménye. Mióta Martin Gyurka nincs köztünk, nekem ő volt az orákulum. Emlékszem, szegény Martin hozzám menekült, mikor Széllt menesztették, és a népművészeti osztályt is feloszlatták. Szereztem neki egy félnapos státuszt. Szegénykém, lyukas cipőben járt, annyira kevés volt a fizetése. A gyűjtőutakon fölvev, pótolhatatlan jelentőségű filmeket el akarták vinni az intézetből, és tudtuk, ha elkerülnek tőlünk, tönkremennek. Át akarták helyezni az anyagot a Néprajzi Múzeumba. Én meg összebeszéltem a múzeum igazgatójával, hogy nyugodtan mondja azt: nem tudják befogadni a filmállományt, nincsenek rá felkészülve. Úgy én tudok verekedni, hogy nálunk maradjon az anyag.

A Népművészeti Intézetben, a néptánc területén végzett munkából hogyan következett az irodalom szakos diploma?

• Külön téma az én irodalmi munkásságom. Későn, negyvenéves koromban iratkoztam be az egyetemre. Mivel kénytelen tapasztaltam, a koreografálásból nem lesz hivatás - hiába próbálom, és hiába van sikerem - mert a történelem mindig közbeszól, tehát kár tovább kínlódni: belőlem alkotóművész nem lesz. Ha viszont meghagynak az Intézet élén, arra vagyok rendelve, hogy országos ügyekkel foglalkozzam. Nem akartam, de ezt kaptam, ezt fogom csinálni, amilyen jól csak tudom. Kiderült, hogy az sem volt olyan egyszerű, mert nekem a tanfolyamokhoz, anyagokat kellett összeállítani, amihez elméleti tudás kellett. Sok nekem nem volt, csak annyi, amit a német iskolában tanultam és volt egy mozdulatművészeti pedagógiai diplomám. Ennyit tudtam felmutatni a tudományból. Mi történt? Az egyik néprajzos könyvet írt. Szakmailag jó - mondták - de politikailag nem megfelelő. Nekem kellett átírnom. De mit értettem én hozzá? Aztán jöttek a néprajzprofesszor barátaim, akiknek sokszor adtam munkát, meghívtam őket előadásokat tartani, vagy vitákat vezettek. Azt mondták: Anna, egy olyan művelt, okos asszony, mint maga, hogy adhatta a nevét ehhez a dilettantizmushoz? Mások ilyet ne csináljon. Hát dilettánsan volt átírva a könyv, az tény. A föld alá süllyedtem. Ezután kértem, hogy ha ilyesmiket akarnak rám bízni, segítsenek engem, hogy tovább tanuljak az egyetemen, lehetőleg néprajz szakon. Úgy emlékszem, nem indult el a szak, ezért választottam végül az irodalmat, ami egyébként is érdekelt. És ugye, minden kár haszonnal jár: a Petőfi Irodalmi Múzeumban elkezdhettem tudományos munkával foglalkozni. Az Akadémiai Kiadónál publikáltam egy könyvet, azután leadtam egy folytatást, Balogh István műfordításairól. Amit tudtam, más oldalon is produkáltam. A PIM-ben Hungarica-gyűjteményt állítottam össze, s kijártam a Főti Gyerekvárosba irodalmat tanítani. Egy század alatt, amit megéltem, nekem több pályám volt, rengeteg területtel foglalkoztam.

Például színházi és tánckritikák írásával is...

• Mikor a Petőfi Múzeumból nyugdíjba mentem, ami elég szégyenletes volt...

Miért?

• Mint mindenütt, ott is elmondtam a véleményem, hogy mi a jó és mi nem. És ez olykor kényelmetlen helyzeteket okozott. Azt akarták, hogy tűnjek el. Aztán hatvan éves lettem. Örültek, hogy egy percig se tovább... Jött egy új igazgató, aki a kandidatúrámat megakadályozta. Mielőtt kinevezték, már ki volt tűzve a vita időpontja, be volt adva a kandidátusi disszertációm. Egyszer csak behívtak az Akadémiára, a kandidátusi bizottságba és közölték: drága kollegina, az új igazgató nem járul hozzá, hogy kandidáljon. Persze, mert akkor nem tudtak volna hatvanévesen nyugdíjazni, és megszabadulni tőlem. Dömötör Tekla segített, hogy kandidáljak. S mikor nem sikerült, azt mondta, hogy nem a tudásom nem elég, hanem nincs, aki mögöttem álljon. Mondjál le róla, ne sírj utána! Mi simán ledoktoráltatunk téged Ortutay Gyulával, Pándi Pállal - így biztatott és vigasztalt. Amikor akarsz, jelentkezel. Oda is mentem, summa cum laude ledoktoráltam.

Nyugdíjazásommal fölszabadultak energiáim, s fölhívtam Boldizsár Ivánt a Színház című lap főszerkesztőjét, mondván szívesen írnék. Így kezdtem publikálni először színházi kritikákat. Közben fölhívott Maács Laci, egykori főnököd, a Táncművészet főszerkesztője, hogy írjak hozzá. Mikor meghalt Boldizsár, úgy gondoltam, színházkritikus bőven van, nincs rám szükség, foglalkozom ezentúl tánckritikával. Maács is arra biztatott, hogy vegyem folyamatos felkérésnek, mert szereti a cikkeimet. Bármit írok, abban érezni a hevületet.

És a szakmai hozzáértést, az alaposságot...

• Na persze én olyasmiről nem írok, írtam, amitől kiütést kapok. Csak olyan produkcióról, amiben komoly dolgokat, értékeket látok szakmailag. A dilettantizmushoz én már öreg vagyok...

Mire tetszik gondolni?

• A mai hazai mozgásművészeti vagy kortárs táncproduktumok némelyikére. Azért nemigen nézem ezeket az előadásokat, mert keményen ledilettánsozom. Tudom, hogy nem illik, nem szabad, mert megállítom a fejlődést. Emlékszem, annak idején Szentpál Olga írt egy nagyon szép cikket, A mozdulat és a balett címmel, amelyben nagyon okosan megírta azt, amit én most, hatvan évvel később mondok, vagyis hogy kell egy pár évtized, míg kiforrja magát egy új táncművészeti irányzat. Sajnos az a pár évtized nem adatott meg, hiszen a háború után leiltották a mozdulatművészetet.

Mikor megválasztottak a Táncszövetség főtítkárának, kérték, fejtsem ki a programom. Elmondtam, hogy szeretném a balett és a mozdulatművészet összeolvasztását egy magasrendű magyar tánc kultúrává kifejlesztése érdekében, a néptáncot is beleértve. Hát erre mit kaptam a fejemre? Hogy a burzsoá mozgáskultúrát be akarom emelni a magyar tánc kultúrába. Fúj, micsoda eltévelyedés! Mondom, ha nem kell, kihagyom a programból. Elég nekem a néptánc és a balett... Tiszteletem a nagypapájukat. Most aztán több évtizeddel utána az van, ami itt van... Azt is tudom, hogy a közönség nem veszi észre a hiányosságokat, mint ahogy én is dörgő tapsokat kaptam anno, de szégyelltem magam, tudván, hogy nem elég nyújtott a lábam, nem elég jó a technikám. Mikor még tudtam járni - most már fáradt vagyok -, mentem a MU Színházba, a Trafóba. Úgy tapasztaltam, hogy minden dilettantizmust zabál egy roppant szimpatikus közönség, 20 és 40 közötti értelmiségiek, akik azt hiszik, hogy ott valami történik. Mert a balettet nem értik és unják, a mozgásszínháznál, vagy a kortárs táncban talán érzik, hogy valamit akarnak mondani. De tudom, hogy szakmailag sokszor nem jól mondják. Én sokkal jobban mondtam, és nem voltam magammal megelégedve. Azért nem mutogattam, mutogatom a képeimet, mert elégedetlen vagyok velük.

Szerintem abból lett jó mozgásművész, akinek balett-technikája is volt. Engem ezért borzasztóan zavar itthon, mikor néptáncosok, akiket nem elégít ki a néptánc, valami modernet, mozgásművészetet csinálnak. Sajnos sok dilettantizmust láttam. A balettos megvan jól magának. A néptáncost egy idő után nem elégíti ki a folklór, elkezd keresni. Hol keres? Ahol tud. Kompozícióban érdekes lehet, intelligens, de mozgásanyagban dilettáns marad. A fiúknál három karmozdulat után látom, hogy gond van, a lányok rendszerint többet tanultak, ügyesebbek. Ezért nem írtam erről-arról kritikát, mert tudtam, hogy ez a fejlődés útja, ezt végig kell szenvedni. Sajnos a közönség nincs erre ránevelve, nem veszi észre, csak azt látja, hogy valami mást kap, valami újat. De azt is tapasztalom, hogy a kollégák sem veszik mindig észre és tudomásul.

Nagy kár, hogy a mozdulatművészet és iskolái megszüntetésével hosszú időre meggátolták nálunk a modern tánc oktatását, ismeretét.

• Így van. De ismétlem, minden kár haszonnal jár. Annak idején, szovjet példára leállították a hazai mozgásművészetet, az expresszionizmust, ugyanakkor az összes tehetség, erő, "pénz, paripa, fegyver" a balettbe és néptáncba áramlott, minden tehetség odament. Ezek a táncágazatok, nemzetközi szinten világklasszissá emelkedtek. Tudom, hogy Lőrinc Gyurka milyen kemény mester volt. Mikor abbahagyta az Intézetben a balett-oktatást, nyugdíjba ment, és elkezdett a gyógytornával foglalkozni, kérdeztem tőle: miért hagyta abba, hiszen a tanítványaid milyen remekek. Azt válaszolta: "Anna, már nincs elég erőm ahhoz, hogy átharapjam a torkát a tehetséges tanítványomnak. Pedig olyan kegyetlennek kell lenni, hogy ebben a nemzetközi versenyben megállják a helyüket". Nagyon kemény és szigorú volt, akárcsak a felsége, kollégája Merényi Zsuzsa. Én tudom, hogy ezekben a tárgyakban nagyon sok munka fekszik... És ezt a legkönnyebb letörölni a színpadról: mert, ha azt mondják ódsí, divatjamúlt, akkor minek ebbe ennyi erőt fektetni. Én féltém ezeket az értékeket. Örülök, hogy a fiatalokat érdekli a mozgásművészet, a modern tánc, s hogy azzal most egyre többet foglalkoznak. Ez természetes. De attól még más érték is létezik és szükséges, hogy megmaradjon.

Fuchs Livia A MAGYAR TÁNC TÖRTÉNETI KUTATÁS ÚTTÖRŐ SZEMÉLYISÉGEI / III. rész*

Vályi Rózsi

A hazai tánc kutatás úttörőinek legjelentősebb alakja *Vályi Rózsi* (1907-2003) volt. A Rabinovszky Máriuszhoz hasonlóan művészettörténész végzettségű Vályi ugyanis a magyarországi színpadi táncra vonatkozó kutatások első igazán jelentős és nagy formátumú személyisége volt. Olyan tragikus sorsú kutató és pedagógus, akit, ahogyan életében is oly sokszor, még közvetlenül a halála után is elképesztő méltánytalanság ért, amikor élete egyik fő művét, a korábban három kiadást megért *Ballettek könyvét* a Saxum kiadó nem egyszerűen kibővítve, hanem átszerkesztve, és a Vályi-féle stíluskategóriákat önkényesen és szakszerűtlenül "átírva" jelentette meg 2004-ben. Ez a szerzői jogokat és a szakmaiságot egyaránt semmibe vevő kiadvány szomorú záróakkordja Vályi európai rangú szellemi teljesítményben gazdag, de küzdelmes, kudarcokkal és mellőzöttséggel teli életének.

A Vályi Rózsi életművére vonatkozó hiányos dokumentáció megmaradt része magánkézben, külföldön található, így - bár Hézső István betekintést engedett az iratokba és minden más módon is segítette e rövid áttekintés megszületését - egyelőre nem vállalkozhatok a teljes életmű minden szegmensére kiterjedő, alapos vizsgálatra.

A rendelkezésre álló dokumentumokból az rajzolható ki, hogy Vályi 1926-ban érettségizett Egerben, majd a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen - ahol filozófiát, esztétikát és művészettörténetet hallgatott - 1933-ban szerzett középiskolai tanári oklevelet. 1934-től a Szemere utcai leánygimnáziumban kezdett tanítani óraadóként latint, magyart és művészettörténetet.¹ Ugyanebben az évben ment férjhez dr. Tóth Dénes zenészerzőhöz, aki 1932 és 1936 között az Operaház balettjének korrepetitora volt. Később Vályi tanított a Zrínyi Ilona, majd 1942 és 1946 között a Szilágyi Erzsébet leánygimnáziumban, később több általános iskolában, míg aztán 1950 augusztusától a főváros rendelkezési állományba nem helyezte. Ekkor levelet írt Rákosi elvtárshoz, hogy visszahelyezzék állásába, s ez az eljárás egy 1950 novemberében írt életrajzi vázlata szerint el is indult.² Ezek után már mint az Állami Balett Intézet gimnáziumának tanárával találkozunk vele, aki képzőművészet-, zene- és tánc történetet oktat, már amikor a tárgyak egyáltalán helyet kapnak az oktatásban. Egyelőre nem dokumentálható, milyen kapcsolódási pontjai lehettek Vályi Rózsának a táncművészethez, azon túl, hogy Tóth feleségként - 1934 és 1944 között éltek együtt, majd 1947-ben váltak el - nyilván rendszeresen láthatta és látta is az operaházi balett bemutatókat, vagy akár részt is vehetett Tóth egyetlen balettenéjének (*Dorottya*) előmunkálataiban. Hézső szerint Vályi azt állította, hogy e balettnek ő "írta a librettóját, de nincs ott a neve. Holott az egész az ő ötlete volt. Ez volt az egyetlen bűne Oláh Gusztávnak az ő szemében, akivel ugyancsak nagyon jóban volt"³ Miután Vályi jól beszélt olaszul és franciául, és ösztöndíjasként járt is Olaszországban, valamint itthonról is ismerhette Milloss Aurélt, a táncról szerzett tudása két forrásból táplálkozhatott. Részben az itthoni személyes tapasztalataiból, részben pedig az Olaszországban megszerzett ismereteiből.⁴ (Tóth érdeklődése a tánc iránt "a húszas évek végétől dokumentálható, ám lehet, hogy még korábbi, hiszen anyai nagyanyja egy francia származású balett-táncosnő volt. A *Dorottya*t 1942-ben fejezte be. [...] Kolozsvári Grandpierre Emilt idézem: "Rozikát meg a férjét, Dénest Perugiában ismertem meg az Università per gli Stranierin (ez egy kéthónapos nyári szabadegyetem volt, kb. 1929-ben), melynek látogatására ők is ösztöndíjat kaptak. Dénes zenészerzőnek készült [...] és ebben a minőségben került végül korrepetitornak az Operaházba. A balettkar az ő zongorajátékára gyakorolt. Hála ennek a beosztásnak, Dénes megismerkedett a kor valamennyi kitűnő női és férfítáncosaival. Dénesék mutattak be a többi közt Szalay Karolának, Ottrubay Melindának." (In. *Az utolsó hullám*, 1973.)⁵ Vályi életrajzainak zöme olyan korszakból maradt fenn, amikor nem volt tanácsos emlegetni a "nyugati" kapcsolatokat, ezért ez az olaszországi epizód meglehetősen homályos. Vályi valamikor a harmincas évek elején járhatott kint, és akkor kerülhetett Jia Russkaja (1902-1970) hatása alá.⁶ Az Ukrajnában született Russkaja (Eugenia Borisenko) orvostanhallgatóként 1923-ban érkezett Rómába, ahol kapcsolatba került Bragaglia kísérletező Független Színházával. A karcsú, nyúlánk, dekoratív Russkaja hamarosan nem csupán az ő avantgárd színházi darabjaiban lépett fel, hanem több olasz városban is, nagyszabású, mozgáskórusokkal kísért drámákban. 1932-ben rábízták a Milánói Scala balettiskoláját, ahol a saját, Dalcroze alapú modern tánc rendszerét tanította *orkesztika* néven, s ebből fejlesztette ki egyéni notációs módszerét is. 1934-ben magániskolát alapított a fasiszta kormány hathatós segítségével - növendékeivel ők képviselték az olasz táncművészetet az 1936-os berlini Olimpiai Játékokhoz kapcsolódó nemzetközi táncfesztiválon. Russkaja 1940-től a Nemzeti Dráma művészeti Akadémián megalakult tánc tanszék vezetője lett, majd ez a részleg az ő irányításával 1948-ban önállóvá vált Nemzeti Táncakadémia néven, s mint ilyen, egyedül volt jogosult táncpedagógusok képzésére. Hogy Vályi pontosan mikor és hogyan állt vele kapcsolatban, egyelőre dokumentálatlan', az azonban nyilvánvaló, hogy mind Russkaja, mind pedig Milloss révén, rendszeresen informálódhatott a nyugat-európai balett és modern táncművészetéről. Később Vályit kérték fel az 1954-től megjelenő hatalmas tudományos vállalkozás, az *Enciclopedia dello Spettacolo* több magyar vonatkozású címszavának megírására. Így született meg - az *Enciclopedia*. . . szócikkeinek végén feltüntetett szerzői nevek alapján - a Gino Tanival közösen írt *Nicola Guerra* szócikk, amely az Enciklopédia VI. kötetében kapott helyet. (Ugyancsak a VI. kötetben lévő *Harangozó Gyula* szócikknél nem szerepel szerző neve!) Vályi neve alatt (egyébként Vályi Rézsi-ként!) még két szócikk szerepel, az Ungheria címszón belül a *Danza e Balletto* és a *Teatro Musicale*.⁹ 1964-ben pedig már az Állami Balett Intézet művészettörténet tanáráként Vályi nagy és kedvező sajtóvisszhangot kiváltó előadást tartott a Russkaja vezette római Nemzeti Táncakadémián a balett technika fejlődéséről, valamint a táncrögzítés, a különböző tánclejegyzési rendszerek történetéről - természetesen olaszul.¹⁰

Miközben tehát nemzetközi elismerést szerzett egy akkoriban még igencsak kevesek által művelt, új tudományágban, a tánc történetben, itthon meglehetősen ellentmondásos helyzetben végezte mind oktatói, mind pedig tudományos tevékenységét. Előbbi oka egyértelműen az a szemlélet volt, amelyik a táncosok képzésében csak a szavak szintjén tartotta fontosnak az elméleti ismereteket, ezért alig néhány órában elintézhetőnek vélte a növendékek művészettörténet, zene- és tánc történet oktatását, már ha egyáltalán ez(ek) a tárgy(ak) szerepelt(ek) a képzésben. Az Állami Balett Intézet fennmaradt iratanyagából ugyanis az derül ki, hogy voltak periódusok, amikor a növendékek képzésében egyáltalán nem kapott helyet a tánc történet. Ráadásul Vályi egy olyan periódusban tanított és publikált - a tanjegyzettől az átfogó tánc történeti monográfiáig -, amikor az ő műveltsége megvetésre ítélt "polgárinak" és ezért "dekadensnek", "retrográdnak" minősült, hiszen alig mutatta nyomát az ötvenes években kötelező és egyedül "helyes" marxista-leninista ideológiának.

Újabb kérdés, amelyet jelenleg szintén nem lehet megválaszolni, hogyan került Vályi az Állami Balett Intézetbe? Mert az egyébként meglehetősen viharos alakulás első pillanataiban¹¹ sem ő nincs még jelen, hanem szó sincs tánc történetről, mint olyan tantárgyról, amely elengedhetetlen a leendő balett-művészek képzésében.¹² Az ÁBI eredendő célja ekkor, az indulás pillanatában, klasszikus balett-táncosok nevelése, valamint esti tagozaton olyan vezető "káderek" kiképzése, akik alkalmasak lesznek az alapos, tehát főként ideológiai képzés révén a népi tánc csoportok vezetésére. Utóbbi tagozatot László-Bencsik Sándor vezette, és itt - Szentpál Olga, Szalay Karola és Roboz Ágnes mellett - tanított Vitányi Iván is, tánc történetet.¹³ A három évesre tervezett esti tagozat első értekezletének jegyzőkönyvéből kiderül, hogy a tánc történet tárgy három féléves, heti két órában zajlik majd, és a tánc történetére vonatkozó anyag mellett ugyanolyan súlytal szerepel az ideológia, azaz a marxista esztétika is, a Párt alapfokú tematikája alapján.¹⁴ Vitányi gépelt tanjegyzete az itt elhangzott előadások anyagát tartalmazza.¹⁵ Három fő fejezetre oszlik, az első áttekintést ad a táncról az őskommunizmustól a Szovjetunió tánc művészetéig a társadalmi formák alapján, a második a magyar tánc kultúra történetét vázolja az I. világháborútól a felszabadulásig, a harmadik pedig a magyar táncmozgalom történetével foglalkozik a "fordulat éve" után. Ez a jegyzet mintegy esszenciáját adja a kor sematikus szemléletének, amennyiben például a Gyagilev vezette Orosz Balettet olyan "emigráns gyűlekezetnek" tekinti, amely "belefullad a burzsoá formalizmus mocsarába." Mindezt csupán azért idéztem fel röviden, hogy érzékeltessem, miféle közegben működhetett Vályi a maga műveltségével és szemléletével, és rendszeresen hangoztatott párton kívüliségevel.

Az ÁBI indulása után azonban hamarosan, egy 1950. októberi jegyzőkönyv szerint, a balett-növendékeket képző iskola tanári értekezletén Vályi már az iskola oktatója volt.¹⁶ Mert az általa tanított tárgy, a művészettörténet a növendékek általános, és nem szakmai képzéséhez tartozott. Az akkori képzési rendszer szerint a növendékek középiskolás éveikben ebbe a csökkentett ismeretanyagot adó három éves un. "képzőbe" jártak, és a közismereti tárgyak között tanultak "művészettörténeti" tárgyakat is, amelyeket Vályi oktatott. Az elsőben - 15 évesen - valóban művészettörténetet hallgattak, a másodikban zenetörténetet, és nyilván a harmadikban kellett következnie a tánc történetnek, ám hogy a tánc történet egyáltalán része volt-e ekkor már az oktatásnak, arra csak közvetett nyomok utalnak. Egy 1952-es értekezleten ugyanis felmerül, hogy túl nehéz a növendékeknek a képző első évfolyamán a művészettörténet, ezért - nyilván a tánc történetet "könnyebb" fajsúlyúnak tartva -, elhangzik a tárgyak felcserélésének ötlete, vagyis, hogy első évben tanuljanak tánc, a másodikban zene, a harmadikban pedig művészettörténetet.¹⁷ Akárhogy is volt, az egyértelmű, hogy a korábban tánc történeti publikációkkal soha nem jelentkező Vályi, az ÁBI iskolájának tanáráként, 1951 után rögtön ontotta magából a tanjegyzeteket, amelyek egyfajta kötelező minimummal kapcsolódtak ugyan a kor ideológiai vonulathoz, viszont szakszerűek voltak, ami nem számított túlzottan komoly érénynek ezekben az években. Egy 1951-es jegyzőkönyv szerint például Lőrinc György, az ÁBI igazgatója azt mondja "a növendékek művészi szellemben való" neveléséről, hogy "néhány balettelőadást a tanárok elő fognak nekik adni (sic!), amelyekből aztán ők dolgozatot fognak írni. A Diótörőről én tartottam meg az előadást [...], A Keszkenő kiértékelését Nádaszy mester fogja megtartani. A Párizs lángjait Roboz Ágnes fogja kiértékelni és előadni.[...] Lefordítottuk Blasis Tánc könyvét (sic!) [...] jövőre be fogjuk iktatni a tánc történelmet, mint tantárgyat. Ennek a tananyagát Vályi Rózsi készíti elő."¹⁸ A "kiértékelés" az ötvenes években nem a művek történeti-esztétikai analízisét jelentette, hanem a szocialista realista stílus kritériumainak megtalálását és felismertetését. (Lőrinc György például készített egy tervezetet a dolgozók szakiskolájának tantervéhez, amelyben hangsúlyozza, hogy a tánc történet oktatásának célja az "esztétikai" kiértékelés mellett a "politikai és társadalmi kiértékelés".¹⁹) Ebben úgy látszik, az Intézet balett és karaktertánc mesterei járatosak lehettek, mint ahogy a korszak szakfolyóiratában is jobbra ideológiailag "kiképzett" balettmesterek, balettművészek, néptáncosok, koreográfusok és pedagógusok "értékeltek" egymás munkáját. Talán ez is magyarázza, hogy Vályi miért nem vállalt egyetlen egyszer sem napi kritikai tevékenységet, hanem mindvégig megmaradt a kutatói-tudományos-pedagógiai tevékenységénél.

Vályi részéről minden esetre már 1951-ben megszületett a *Művészettörténet* című jegyzet az I. képző számára, amelyben a művészet és a társadalom kapcsolatának felvázolása után az ősközösségi társadalmak művészetétől kezdve kronologikus rendben tárgyalta a nagy művészeti korszakokat és személyiségeket, majd a holland polgári művészet után röviden vázolta a kapitalizmus művészetét, végül sort kerített a Szovjetunió építészetére, szobrászatára és festészetére.²⁰ *Zenetörténet* jegyzete, amely 1951-re ugyancsak elkészült, és 1952-ben már gépelt változata is megjelent, a II. képző számára készült.²¹ Tánc történet című jegyzete 1952-ben jelent meg. Ebben a III. képző számára készült anyagban Vályi az ősközösség tánc kultúrájától tárgyalta a tánc történetét Noverre felbukkanásáig. E tanjegyzet II. része Noverre tanítványaival, követőivel, a romantikus balettművészetrel és - valójában a korban érthetetlen vakmerőséggel - a balett ellenes mozgalmakkal, vagyis a modern táncsal foglalkozott.²² A korszak légkörét mutatja, hogy az ÁBI jogutódján, a Magyar Táncművészeti Főiskolán ma is fellelhető példány nem tartalmazza ezt a balett ellenes irányzatokról szóló, egyébként is rövid, és természetesen a kötelező elítélő szófordulatokat sem mellőző - mint "kozmozopolita", "amatőr", a "néptől távoli", "kiutat nem mutató" - fejezetet. Vagyis a modern tánc történetét fel lehetett skiccelni, de úgy látszik, tanítani már lehetetlen volt az intézményben.²³

Ugyancsak a kor és a Vályi körülvevő szakmai légkör felidézése miatt érdemes megemlíteni, hogy ugyanekkor a Szovjetunióból hazatért, és modern táncosból, Szentpál növendékéből balettmesterré átképzett Merényi Zsuzsa írta meg - Vályi helyett és mellett - az *Orosz és szovjet tánc történetét*, felhasználva és adaptálva a kor sztálinista szakirodalmát.²⁴ A balettmesterek szemléletének érzékeltetésére pedig, amellyel a tánc történet tárgya "más" vagy "külső", és nem az egyedül szakembernek ítélt balettmesterek általi oktatásáról vélekedtek, álljon itt egyetlen példa. Amikor 1956 decemberében újraindult az oktatás, és felmerült Vályi besorolásának kérdése - hiszen ő az ÁBI státusában lévő tanár volt, bár az általa oktatott tárgyak révén valójában az időközben gimnáziummá alakult "képzőben" tanított - a nagy tekintélyű Nádas Ferenc is azon az állásponton volt, hogy "a tánc történet régen nem volt külön tantárgy. Ő is olvasott fel annak idején a táncosoknak a Bie-ből, akik csodálkoztak, hogy ilyesmi is van. Ma ezt nem olvassák fel, hanem, mint mondják, 'kiállózzák' - én nem tudom. Szerinte sem szakmai tantárgy."²⁵ Ugyanitt - nyilvánvalóan nem Vályi besorolásáról, hanem a tantárgyáról, de persze ezzel együtt az ő egzisztenciájáról volt végül is szó - éles támadások érik a jegyzeteit, mert Kiss László (akinek kilétét eddig nem sikerült kiderítenem, de miután tanárként a neve sehol nem szerepel, talán a Párt ÁBI-n kívüli képviselője lehetett) szerint ezek, valamint Vályi módszerei és pedagógiai munkája is "középiskolai nívón aluli". Bogdán Ferenc, a gimnázium igazgatója visszaminősítést, azaz alacsonyabb besorolást javasol olyan átlátszó indoklással, hogy Vályinak nincs diplomája az általa oktatott tárgyakból, ezért "a tanári kar felé ellenszenves ez a felemás helyzet." Egyedül Lugossy Emma fejt ki, hogy egyrészt meglévő intézeti státusról beszélnek, amit nem kellene elveszíteni, másrészt egy vezető beosztású tanárt más szak oktatására is, mint ami a diplomájában szerepel, különösen főiskolai oktatók esetében, és az Intézet tanárai már ekkor is főiskolai adjunktusok voltak. Végül Lugossy józanul megemlíti, hogy Vályi "tánc történetből nem is szerezhett diplomát, rajta kívül még vagy két ember foglalkozott ezzel a szakmával." Az értekezlet eredményeként végül Vályi főiskolai státusát gimnáziumira cserélik, s ezzel nem csak őt fokozzák le, hanem egyben akár kimondva, akár kimondatlanul, a tánc történet tárgya szorosan vett "szakmaiságát" kérdőjelezzik meg.²⁶

Vályi már 1953-ra megírta tánc történeti tanjegyzetének III. részét is, amely a magyar színpadi tánc történetébe avatta be a növendékeket. Energiáiból és tudásából még arra is futotta, hogy 1953-ra készen legyen a Társastáncok története című jegyzettel is, amelyben bőséges anyagot közölt a magyar társastáncokról.²⁷ Vályi a kor kínálta minden lehetőséget arra használt fel, hogy saját kutatásait folytathassa. Amikor például 1952/53-ban illő, vagyis kötelező volt felajánlásokat tenni Sztálin születésnapja tiszteletére Vályi azt vállalta, hogy "felkutatja az Operaház kottatárában a XIX. századi balet zenéket, hogy ezzel hozzájáruljon haladó hagyományaink történelmi felelevenítéséhez."²⁸ Ha úgy adódott, (kötelező) önkritikát is gyakorolt: "Hibám, hogy mindenre vállalkozom, és ha munka közben észreveszem, hogy túl sokat és sokfélét vállaltam, türelmetlenné válok saját magammal és azokkal szemben, akik nem segítenek elvégezni." Eközben persze erényeit is hangsúlyozta, mondván, kutatásai során törekszik a művészettörténelem marxista feldolgozására, ezért például a Gorkij könyvtárba jár "módszert" tanulni a szovjet művészettörténeti és műkritikai irodalomból.²⁹ Ez a dokumentum még két szempontból érdemel figyelmet: egyrészt elhangzik az iskola igazgatójának (Bogdán Ferenc) értékeléséből, hogy ő régóta, a múltból ismeri Vályit, és "örül, hogy itt is együtt dolgozhatnak". Talán ő hozta magával az ÁBI iskolájába, mint értékes tanárt? Másrészt ugyancsak az ő szájából hangzik el, hogy "Munkához való viszonya nagyon jó, szakmai felkészültsége alapos, tanítási gyakorlata, a gyerekekkel való bánásmódja szintén nagyon jó. Hibája azonban érzékenysége, ami a kritikához való viszonyát kedvezőtlenül befolyásolja."³⁰ Ha most eltekintünk attól, mit jelentett az ötvenes években "a kritikához való viszony", megállapíthatjuk, hogy Vályi valóban rendkívül érzékeny személyiség lehetett, aki később sokak szerint kimondottan üldözési mániás lett, ahogy átélte részben szellemi elszigeteltségét, részben pedig egyedülálló tudásának leértékelési kísérleteit, az általa tanított tárgyak mellőzését vagy semmibe vételét - az ÁBI-ben és a hazai tudományos közéletben egyaránt. Csak néhány forgács mindezek érzékeltetésére: 1953-ban Vályi az ÁBI-ben beszámolót tart kollegáinak a legújabb zene-, művészet- és tánc történeti könyvekről, amelyeket a kollegák egyike sem ismer.³¹ Egy datálatlan beszámolóban az is nyilvánvaló, hogy az ÁBI tanári karából egyedül ő végzett tudományos kutatást.³² 1955-ben Lőrinc egy beszámolóban kiemelten foglalkozik azzal, hogy a növendékeket mennyire érdeklik azok a sajátos tantárgyak, amelyek másutt nem szerepelnek az oktatásban, s ez "részben a tanár érdekes és színes előadásainak tudható be."³³ Ehhez képest egy év múlva, 1956 után megszűnt a tánc történet tantárgy, és - mint már láttuk - Vályit visszaminősítették, aki ezt nem hagyta annyiban, hanem levelet írt Kállai Gyula művelődésügyi miniszternek, nehogy "az átszervezés ürügye alatt éppen azokat a pedagógusokat 'racizzák' ki, akik nem tartoznak a baráti körhöz és a magyar balett táncosok műveléséért a legtöbbet fáradtak."³⁴ Szinte napra ugyanekkor, éles összecsókolozása volt az ÁBI-ben időközben a társastánc munkaközösség vezetőjévé kinevezett Szentpál Olgával, aki szintén a Vályi által "baráti körként" emlegetett volt Szentpál iskola képviselőit - Lőrinc, Lőrincné Merényi Zsuzsa, Roboz Ágnes, Ferenc Paula, Quittner Mariann, a külsősök közül pedig Ligeti, Farkas és Horvainé - erősítette. Vitájuk azt mutatja, micsoda éles ellenétek sűrűsödtek a "szakmai", tehát táncpedagógusi, és a "nem szakmai", tehát kutatói álláspontok, és az Intézetben belüli munkájuk - és persze a személyük - megbecsülése között. A vitát az robbantotta ki, hogy a munkaközösség belefogott a történelmi társastáncok rekonstrukciójába, amelyhez Vályi szakfordításai adták a kiindulást.³⁵ Vályi ugyanis hihetetlen ambícióval fogott neki az európai tánc történeti forrásmunkák fordításához, abban a reményben, hogy ezeket hamarosan meg tudja jelentetni, és így először a hazai kulturális életben, magyarul is hozzáférhetővé válnak az európai műveltség reneszánsz kori és XVIII. századi dokumentumai. Vályi lefordította Thoinot Arbeau *Orchésographie*-jét, valamint Pierre Rameau-tól a *Le Maître a danser*-t, míg Fabritio Caroso *Nobilità di Dame* című munkáját Dr. Böhm Krisztina - akiről nem sikerült kiderítenem ki lehetett, mert szakmailag teljesen ismeretlen - fordította "a Magyar Állami Operaház Balettintézetének megbízásából."³⁶ A táncokat viszont Szentpál és tanítványai próbálták rekonstruálni, és kifogásaikat hangoztatták a fordítások szakszerűségével kapcsolatban. Vagyis azzal vádolták Vályit, hogy - bár sem olaszul, sem franciául nem tudtak - a fordítás, s ezzel Vályi munkája szakszerűtlen, bár a rekonstrukció természetesen csakis e fordítások használata alapján vált lehetségessé.



Vályi Rózsi az 1960-as években, tanítványaival
fotó: archív

Ugyancsak sérelmezte Vályi, hogy ezeket a páratlan értékű könyveket egyrészt ő szerezte be az országnak, illetve az Intézetnek, másrészt ő is dolgozott a Caroso könyvön, mert Szentpál érkezése előtt, amikor még Kiss Ilona volt a történelmi társastánc munkaközösség vezetője, már megírták azt a jegyzetet, amit Lőrinc soha nem adott ki, viszont Szentpál "felhasználta." Vályi Szentpál szemére hányta, hogy bár a Caroso könyv 1938 óta a Széchényi Könyvtár állományában volt - ő úgy tudta, hogy Márkus Emília adta el 80 pengőért a Nizsinszkij tulajdonát képező példányt -, korábban, amíg nem lett a társastánc munkaközösség vezetője, soha nem érdekelte őt. Vályi viszont ekkor már hónapok óta dolgozott rajta a tanjegyzet miatt, s bár az nem volt kölcsönözhető példány, Szentpál mégis megkapta a Széchényi Könyvtártól, mint ahogy az ugyancsak éppen munka alatt lévő Rameau könyvet is elvitte Vályi "elől". Vályi időre vállalt szakkikkeit és tanulmányai emiatt csúsztak, ám mindezt Lőrinc azzal utasította vissza - mintha ez lényeges szempont lenne -, hogy a cikkek nem fontosak az Intézet számára, hiszen másutt jelennek majd meg. Kétségtelen tény, és ezt majd látni fogjuk, hogy a tánc kutatás megindítását egyáltalán nem tartotta feladatának az Intézet, így ez elsősorban az - ugyancsak egy volt Szentpál-tanítvány, Ortutayné Kemény Zsuzsa által vezetett - *Táncművészet* című lap keretében valósult meg. Ezért már önmagában az is feszültségforrást jelentett e vita szerint, hogy "kinek" készültek a fordítások, illetve "ki" adott rájuk megbízást, mintha nem a teljes táncszakma érdekében állt volna, hogy elkészüljenek a táncirodalom alapvető szakkönyveinek a fordításai.

Végül is Vályi - visszaminősítése, az emiatt indított pereskedés és a tánc történet tárgy majdnem ellehetetlenülése ellenére is - az Intézetben maradt. Az 1954 óta négy évfolyamos gimnáziumként működő iskolában azonban, a közismereti órák minimális szintű teljesítése mellett sem maradt kellő óraszám a tánc történet oktatására, és a zenetörténet is fakultatívvá vált. Ezt a helyzetet végül úgy oldották meg, hogy az 1958/59-es tanévre azt javasolták, hogy a növendékek heti három órában tanuljanak művészettörténetet az első gimnáziumban; másodikban ugyanennyi óraszámban zenetörténetet; harmadikban pedig heti két órában tánc történetet. A "hiányzó" tánc történet órák kárpótlásaként Lőrinc - aki egy értekezleten néhány perccel korábban még kijelentette, hogy a szakmai órarendbe nem iktathatók be a tánc történet órák - felajánlja, hogy "mint szakmai tárgyat, heti 1 órában a VIII. évfolyamban beállítja a Tört. Társas Táncok és az Operai repertoireban levő balettek elméleti ismertetését."³⁷ Ám miután ezt a heti egy órát a heti két vívás óra kárára állították be, ez a helyzet ismét konfliktust szült Vályi és Lőrinc, illetve a mesterek között. Ugyancsak állandóan visszatérő "elméleti-tudományos" téma - bár ekkor már Hidas Hedvig vezeti az Intézetet -, hogy a növendékek nem tudnak eleget a saját mestereikről és az ÁBI létrejöttéről. Ezért a Tudományos Bizottság javaslatot készített, amely ugyan nem maradt fenn, viszont más iratokból annyi mégis rekonstruálható, hogy az volt Vályi feladata, hogy tánclexikonba illő rövidséggel és adatszerűen foglalja össze az ÁBI-ben tanító balettmestereknek és azoknak a nagy táncosoknak-koreográfusoknak (mint Petipa, Vaganova, Taglioni) az életrajzát, akikről az Intézet termeit elnevezték.³⁸

A hatvanas évek elejéről nyoma annak maradt, hogy Vályi oktatói tevékenységének szakszerűségét külső, meglehetősen álságos indokokkal alátámasztott támadás érte. Körtvélyes Géza, a Táncszövetség titkára vetette fel, hogy az operaházi művészekkel való beszélgetések alkalmával - hogy pontosan kik is lennének azok, ezt nem lehet tudni -, homályos nézetekkel, értetlenséggel és elzárkózással találkozik, ha a modern művészetekről esik szó. Ugyanakkor amiatt is aggó-dott, hogy egyesek viszont kritikátlanul lelkesednek az izmusokért.³⁹Vályiról széles körben tudható volt - hiszen érdeklődő tanítványai is pontosan tudták -, hogy nemcsak járatos a modern művészetekben, hanem erről még a hazai szocialista realizmus egyeduralma idején sem hallgatott. Sőt, épp ellenkezőleg, igyekezett felhívni a növendékek figyelmét a sokféle izmusra, nyugat-európai irányzatra, s ehhez a saját könyveit és folyóiratait használta illusztrációként. Ahogy egyik kedvenc tanítványa emlékezett ezekre az évekre: "tőle rengeteg dolgot lehetett megtudni a nyugati kultúráról, amitől akkoriban még eléggé el voltunk zárva. […] A szürrealizmussal először Vályi Rózi is ismertetett meg, s a nagy díszletek, a metafizikai képek nagyon izgattak, amikor nálunk csak a szocialista realizmus eredményeit lehetett látni. Egy fiatal művész fantáziáját rendkívüli módon borzolja, hogy mit lehet kihámozni egy-egy szimbolikus vagy szürrealista képből. És Vályi Rózi nagyon jól fel tudta hívni a figyelmünket a különböző bújtatott jelentésekre, amelyek nem feltétlenül az első pillanatban érthetők. S én az a típus voltam, aki nem akart első ránézésre érthető lenni, mert nem szerettem a banalitást."⁴⁰ A jegyzőkönyv tanúsága szerint, valójában nem is arról volt szó, hogy Vályi ne foglalkozna a modernség kérdéseivel, hanem éppen arról, hogy egységes és szilárd, tehát "hivatalos" álláspontot kellene kialakítani a különböző tárgyakat - irodalom, művészettörténet - oktató tanároknak a modernitás kérdéseiről.

Vályi ekkor még, hiszen túl volt már olyan alapvető szakkönyvek publikálásán, mint a *Balettek könyve* két kiadása, a Noverre *Levelek* megjelentetésén, és a legelső magyarországi színpadi táncról szóló tanulmánykötet szerkesztésén, nyilván nem érzekelte, bármennyire is rettegett a mellőzéstől, hogy előbb-utóbb találnak majd ürügyet az eltávolítására. Nem érzékelhette, hiszen szakmai pályája csúcsn volt. Ekkor írta meg a hatalmas, tíz kötetesre tervezett vállalkozás, az új kiadásban megjelenő Kultúra Világa sorozatba a táncművészet rövid összefoglalását, amely csak úgy vált lehetségessé, hogy a szerkesztők - a Kiadói Főigazgatóság és Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó belső harcai, és utóbbi heves ellenállása ellenére is - kibővítették az egyébként Szabolcsi Bence által írt Zene fejezetet.⁴¹ És Vályi ebben is kitért a modernítésra, jelesül a szabad táncra és mozgásművészetre, s olyan nevekről lehetett nála olvasni - Dalcroze és Fuller, Duncan és Chladek, Lábán és Wigman, Jooss és Milloss, vagy az Orosz Balett modern darabjai - amelyekről akkoriban alig esett itthon szó nyilvánosan. Ugyanekkor már nyilván dolgozott a jóval nagyobb terjedelmű, és kutatói életműve betetőzését jelentő önálló könyvön, *A táncművészet történetén*, ami majd 1969-ben jelenik meg, s amelyben jóval részletesebben tárgyalja a XX. századi újító irányzatokat is Duncanon át Dienes Valériáig és Paluccáig, Humphrey-től Grahamig és Pearlig, valamint Robbinsig és Balanchine-ig, a korai szovjet avantgárdtól Bėjart-ig és Jakobszonig. Ilyen széles látókörrrel, ekkora olvasottsággal ebben a szakmában rajta kívül alig működött valaki Magyarországon, s ne feledjük, hogy a tánc történeti kutatás "őskorában", a video előtti időszakban csakis könyvekből, mások leírásaiból s értékeléséből lehetett tájékozódni, mert egyrészt Magyarországra csak kelet-európai társulatok jöttek vendégszerepelni,

másrészt a ritka nyugat-európai szakmai utak kizárólag egy szűk, gondosan megszürt szakmai réteg számára voltak elérhetők. Sőt, még a táncfilm vetítésekre is zárt körben került sor, nehogy az azokban felbukkanó esetleges "métély" szélesebb körben is "romboljon." Vályinak viszont nem csupán 1948 előttről éltek a nyugat-európai szakmai kapcsolatai, hanem még az 1956-ban eltávozott művészekkel is tartotta a kapcsolatot, ami egészen hihetetlennek tűnik.⁴² Vályi tehát sajátos, egyszemélyes szakmai központ volt, akinek a vasfüggöny ellenére is megmaradt szellemi tágassága és szakmai rálátása a világ korabeli táncművészetére, ami az egyetemes tánc történeti folyamatokat felrajzoló könyvéből is világosan leszűrhető.

A könyv páratlan értéke ellenére ugyanebben az évben, pontosan 1969. május 22-én Vályit nyugdíjazták. Bár ekkor már rég elérte a nyugdíjkorhatárt, mégis fellebbezett, hiszen az országban egyedülálló szakmai tudásának birtokában nyilván azt hitte, az Intézetnek fontos, hogy a növendékek széles körű és korszerű ismereteket szerezzenek tőle. A munkaügyi döntőbizottság persze jogtalanságot nem talált a munka alóli felmentésben, ezért a fellebbezés elutasításában azt írta: "A panaszos tévesen ítéli meg nyugállományba való helyezését, mikor ezt megsegényítésnek, eddigi munkájának el nem ismerését látja benne."⁴³ Hogy Vályi ezt a döntést soha nem heverte ki, egész további visszavonultsága, elzárkózása bizonyítja, még ha később egy ragyogó stílusban megírt balett-kalauzt publikált is: ez lett a korábbi *Balettek könyvét* kortárs balettekkel kibővített *Balettok könyve*. Hogy azt tudta-e, hogy már 1968. szeptember 1-től megbízást kapott az ÁBI igazgatónöfjétől a tánc történet tanítására heti egy órában dr. Körtvélyes Géza, a Táncszövetség főtítkára? Most már sosem derül ki, és nem is számít, hiszen 1969-ben végleg lezárult Vályi pályája az ÁBI-ben, és egyben a hazai szellemi életben is úgy, hogy ez az európai összehasonlításban is kimagasló színvonalú tánc-kutatói pálya soha semmilyen állami és/vagy tudományos elismerésben nem részesült, mert az MTA az 1954 végén kért doktori fokozatot nem adta meg Vályinak.⁴⁴

(folytatjuk)

Jegyzetek

^[1] A tanulmány megírását előkészítő kutatást az NKA Táncművészeti Szakkollégiuma támogatta

^[2] Vályi Rózi életrajzi adatai. 1964. szept. 19. gépirat - Hézsó István tulajdona

^[3] Életrajz. 1950. nov. 6. gépirat - Hézsó István tulajdona

^[4] Fuchs Livia. Beszélgetés Hézsó Istvánnal 2008. (hangfelvétel)

^[5] Előbbire utal Vályi egy jóval későbbi megjegyzése Szalay Karoláról, amikor a Balett Intézetben azt állítja, hogy harminc éve jól ismerik egymást.

^[6] Ifj. Tóth Dénes személyes közlése. Ifj. Tóth azt feltételezi, hogy Vályi és az édesapja együtt járhattak egyetemre. Tóth olaszországi tanulmányútjairól pedig annyi tudható, hogy egyszer járt Rómában a Collégium Hungaricumban, egyszer pedig 1930/31-ben Resphiginél tanult a Santa Ceciliában. Hogy Vályi ugyanekkor volt-e és vele együtt Olaszországban, ez ma még kiderítetlen.

^[7] Hézsó István Vályi Rózi szócikk Dr. Dienes Gedeon (szerk.) Magyar táncművészeti lexikon

^[8] Vályi 1926-ban érettségizett, a diplomáját pedig csak hét év múlva szerezte meg. Talán egyetemi tanulmányai előtt - vagy közben? - tölthetett kint egy-két évet. Erre a hiányzó két évre ugyanis az életrajzokban sosem történik utalás, úgy sem, hogy esetleg itthon dolgozott volna valahol.

^[9] Vályi 1964-es gépiratos életrajza az alábbi szócikkeket sorolja fel saját írásaiként: Antonio Guerra, Nicola Guerra, Harangozó, Milloss, Balletto Ungherese, Opera Ungherese

^[10] Az Enciclopedia... kötetei megtalálhatók az OSZMI könyvtárában.

^[11] Az előadások sajtóvisszhangjai: Il Secolo d'Italia, 1964. április 8. - Paese Sera, 1964. április 8. - Il Messagero, 1964. április 8. - Il Tempo, 1964. április 8. - Hézsó István tulajdonában.

^[12] Az ÁBI megalakulásáról: Bolvári Takács Gábor Kritika 2000/augusztus és Lenkei Júlia Kritika 2001/február

^[13] Az ÁBI 1950. aug. 15.-i jegyzőkönyve szerint egyetlen elméleti tárgy kapott helyet az oktatásban, a zeneelmélet. - a Magyar Táncművészeti Főiskola (továbbiakban: M.T.F.) irattára

^[14] Az ÁBI 1950. aug. 15.-i jegyzőkönyve - a M.T.F. irattára

^[15] Az ÁBI 1950. aug. ?.-i jegyzőkönyve - a M.T.F. irattára

^[16] Vitányi Iván Bevezetés a tánc történetbe M.T.F. könyvtára

^[17] Az ÁBI 1950. okt. 28.-i II. tanulmányi értekezlete - M.T.F. irattára

^[18] Az ÁBI 1952. júl. 6.-i jegyzőkönyve

^[19] Az ÁBI 1951. márc. 28.-i jegyzőkönyve - A M.T.F. irattára

^[20] Lőrinc György Szempontok a dolgozók táncszakiskolájának tantervéhez [é.n.] - OSZMI Táncarchívum, Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatéka

^[21] Az ÁBI jegyzete fellelhető az OSZMI Táncarchívumának kéziratrárában.

^[22] Az ÁBI jegyzete, fellelhető az OSZK állományában.

^[23] Az ÁBI jegyzete, fellelhető az OSZMI Táncarchívumának kéziratrárában.

^[24] Vályi Rózi Tánc történet II. rész ÁBI 1952

^[25] A tanjegyzet az OSZMI Táncarchívumának kéziratrárában fellelhető.

^[26] Jegyzőkönyv. Készült az ÁBI Bp. VI. Magyar Ifjúság útja 25. sz. helyiségében /iroda/, 1956. dec. 5. - A M.T.F. irattára

^[27] Uo.

^[28] Az ÁBI jegyzete, fellelhető az OSZMI Táncarchívum kéziratrárában.

^[29] Az ÁBI munkaterve 1952/53-ra - a M.T.F. irattára

^[30] Az ÁBI 1951. jan. 26.-i osztályozó konferenciájának jegyzőkönyve - M.T.F. irattára

^[31] Uo.

^[32] Az ÁBI 1953. máj. 20.-i jegyzőkönyve - a M.T. F. irattára

^[33] Az ÁBI félévi osztályozó értekezlete: a tanárok tudományos munkája. [é.n.] - a M.T. F. irattára

^[34] Az ÁBI 1955. márc. 15.-i beszámolója "Az ÁBI működéséről" - a M.T. F. irattára

^[35] A levél dátuma 1957. április 6. - Hézsó István tulajdona

^[36] A vitára vonatkozó dokumentum: Jegyzőkönyv. Felvétellett az ÁBI igazgatói irodájában [...] 1957. április 11.-én - a M. T. F. irattára

^[37] Az Arbeau és a Caroso fordítás gépirata ma fellelhető mind a M.T.F. könyvtárában, mind pedig az OSZMI Táncarchívumának kéziratrárában. A Rameau könyv fordítása egyik helyen sem található.

^[38] Jegyzőkönyv. Felvétellett 1958. márc. 13.-án - a M. T. F. irattára

^[39] Jegyzőkönyv. Felvétellett 1965. jan. 11.-én - M.T. F. irattára

^[40] Jegyzőkönyv. 1961. máj. 13. - A M.T. F. irattára

^[41] Fuchs Livia Kontraszt és szintézis - Beszélgetés Imre Zoltánnal Táncművészet, 1986/7.

^[42] MOL XIX. - J - 21. A Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó iratai 100 és 103-as doboz

^[43] Fuchs Livia Beszélgetés Hézsó Istvánnal 2008.

^[44] Határozat - Az ÁBI Munkaügyi Döntő-Bizottsága 1969. máj. 22.-én megtartott tárgyalásáról - a M.T.F. irattára

^[45] Levelezés 1954/55-ből - Hézsó István tulajdona.

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

10. zenei metakommunikáció

Úgy gondoljuk, sokat tudunk a zenéről, felfogjuk az egész zenejelenséget, minden velejárójával együtt - csak épp magát a zenét nem értjük. Sokszor hivatkozunk arra, hogy a zene szól (legalábbis kellene, hogy szóljon) valamiről; de miről és hogyan? A "miről szól a zene?" általánosan értelmezhető kérdés, mivel általános, szinte köznapri megnyilvánulás, hogy "értem" vagy "nem értem" egyik vagy másik zenét. Következésképpen az értéssel, az értelemmel összefüggésbe hozható zene tartalommal bír, mely sokak számára felfogható; vagyis - a szó köznapri értelmében - értelmezhető is. Sajnos ez, ebben a formában nem igaz; dacára annak, hogy a hangok jelentéstartalma tény, a zene közlendője pedig legtöbbször világosan értelmezhetőnek tűnik. . .

A zene értelmezésének zavara az összetettségből és a rendkívül sok egyéb tényezőtől adódik. Még egy olyan egyszerűnek hitt formából kiindulva, amilyen például a dal, rengeteg szempont merülhet fel a tartalmat illetően. Pedig egy dalnak általában szövege is van, melynek értelmezése talán nem okoz gondot; de félreértelmezésre annál több okot adhat, ha a dalt nem zenei komplexitásában fogadjuk be. Ugyanis a dal ereje ez utóbbiban rejlik, azaz: a szöveg, az énekes-egyenység, az előadásmód, a dramaturgia, a dallam, a harmónia, a ritmus, a szerkezet és a hangszerelés együttes hatásában. Az összetevők közül általában egy-kettő előtérben van, a többi háttérszerepben - ami nem azt jelenti, hogy azok kevésbé fontosak. Gyakori a dalból átsu-gárhoz feszültség, ami azon egyszerű kompozíciós technika eredménye, hogy egyes összetevők ellentétesen hatnak; és nagyon ritkán, de előfordul, hogy valamennyi tényező egymással harmonizálva ugyanazt a tartalmat szolgálja. Ráadásul ez érvényes - az akár szóloában előadott - a capella előadásra is, mivel a felsorolt tényezők közül legalább hat, a hangszerezés kíséret nélküli éneklésben is jelen van. És mint azt gyakorta tapasztalhatjuk, egy rémesen ostoba szövegű dal is lehet jó, s persze fordítva is igaz, hogy egy irodalmi igénytel megrírt szöveg, vagy halhatatlan vers zenei adaptációja is lehet felháborítóan rossz dal. De, hogy miről szól, az elsősorban a dal *metakommunikációja* által értelmezhető (vagyis korántsem csupán a szöveg által).

Az viszont kétségtelen, hogy a dal, jó (talán legjobb) értelmezhetőségéből adódóan nagyon erős, érzelmekre ható, és szinte bármely műfajban megtalálható örök forma. Nemcsak műfajkövető, de trendkövető jellemzői miatt is állandóan jelenlévőnek mondható; hallható. A dal egyszerűnek vélt (szöveg és dallam) alkotóelemei miatt rendkívül szapor. Óriási mennyiségben készül, melyek nagy része pont olyan észrevétlenül tűnik el, ahogy jött. A hosszú életű daloknak egyetlen titka lehet: a valódi, minden korban érvényes emberi érzelem előhívása. Tehát a dalforma elengedhetetlen követelménye (lenne) az őszinteség, mert érzelmeket csak így érdemes megvallani. A történeteket, balladákat, meséket, vicceket hordozó, az eszmékről, ideológiákról vagy vágyakról szövegező dalok, a nosztalgikus, a dicsőítő vagy kesergő énekek is az érzelmekre apellálnak, pontosabban érzelmi alapon metakommunikálnak, mert alkotóik tudják, hogy a *hatást* így sokkal gyorsabban ki lehet fejteni, mint racionálisan. Vagyis a jó dal gyors (nem a tempót, hanem a hatást illetően), és egyáltalán nem az értelemre, hanem az érzelmeire dolgozik - és csak ritkán akar mondani is valamit. Emiatt a dal ereje és sikere nem a közlendő tartalomban, hanem a homályos "mondanivalóban" és az érzelmi beavatkozás mélységében rejlik. A dal azért tudja ezeket nagyobb hatásokkal elérni, mert közvetlenebb, személyesebb, mint bármely más forma; és mert az absztrakt érzékiséggel szemben a humán érzékiség iránti fogékonyságunk nyilvánvalóan erősebb.

Valószínűleg sok operabarátot sértene, ha kedvenc műfajukat nagyvonalúan az előbbi formához sorolnánk. Nos, mielőtt ez megtörténik, számhatunk némi megkülönböztető méltatást az operának. Mellesleg nevezhetnénk dalszínháznak is a műfajt, melynek kevésbé elterjedt, de használatos megjelölése nem véletlenül tartalmazza a "dal" szót. Az opera valójában inkább esemény, mint zenei műfaj. Hasonlóan hibrid dolog, mint a film: kicsit irodalom, kicsit dráma, kicsit látványosság, kicsit színjátszás, viszont egyáltalán nem kicsit zene, sőt, leggyakrabban dal, pontosabban dalok - a legjavából. Az operarajongó mindezt együtt szereti, az eseménynek is kijáró tisztelettel, a zenerajongó azonban csak a két utóbb jelzett összetevőt értékeli - a körítés pedig többnyire zavarja. Ugyanis az opera (összességében) elhanyagolható mértékben metakommunikál, ellentétben a "csak" zenével, vagy az egyszerű dallal. A történet, a libretto - teatrális gesztikulációkkal és recitatívókkal kísért - direkt kommunikáció mentén zajlik, ami néhány mondattal el is mesélhető, zenei metakommunikációról pedig legfeljebb a programzenének is beillő nyitány, egy-egy zenekari közjáték, de legfőképpen az áriák, vagyis dalok esetében beszélhetünk. Az operába ágyazott dalok mondanivalója, érzelmi motiváltsága ugyanolyan irracionális, mint bármely más daloké. Emiatt szerethetők nagyon az áriák is.

A daltól csak bonyolultabb zenei formulák léteznek, az értelmezhetőséget illetően. Ugyan a 19. századi klasszikus zenében, főleg a romantika híveinek körében még kedvelt volt a *programzene*; divatos volt néhány tematikus irányzat, mint például a szimfonikus költemény, vagy a nyitány, melyekhez gyakran valamiféle történet kapcsolódott, de a banalitást veszélyesen közelítő jellegük miatt ezek hamar kifáradtak. Ezt követően - érdekes módon - szívesebben viszonyultak a szerzők a romantikát megelőző korszakok eszményeihez. Vagyis, ha mindenáron tematikus művet akartak írni, szívesebben nyúltak vissza a zeneileg legdicsőségesebbnek számító, 17.-18. századi *barokk-korszak* vallási, természeti, vagy filozófiai témáihoz - zeneileg persze egészen más formában. A klasszicizmus és a romantika korszakának szerzői is gyakran merítették a barokk zene tematikáiból, bár őket inkább valamiféle naiv szabadságeszmény, vagy az ehhez igazítható antik világ szellemiségének idealizálása motiválta. A szűk értelemben vett európai *klasszikus zene* elsősorban ez utóbbi korszakhoz köthető; vagyis a 18. század második felétől majdnem a 20. század kezdetéig. A legújabb eszmények pedig, a 20. századtól, a *népzenei eredet* jelentőségének, minden korábbinál nyíltabb felvállalásával párhuzamosan jelentek meg a zenében, melyek azonban a század vége felé a gyengülés jeleit kezdték mutatni.

Amit ma, kissé megbélyegző módon *komolyzenének* nevezünk, az nem több, mint cirka négyszáz év az európai zene történetében. Viszont feltűnő egy jelenség ebben a történetben: az állandó visszatekintés. Mert ha egy szerzőnek fontos volt az, hogy műve szóljon is valamiről, vissza kellett lapoznia a múltba; ugyanis a jelen, de akár a jövő víziója is, csak a múlthoz köthető folyamattal együtt lehet érvényes, felfogható és igaz. És ez nemcsak a múlt eszményeinek újra fogalmazását jelenti, de a régmúlt valóságának, hétköznapi mivoltának tiszteletben tartását is. A létezés megkerülhetetlen fundamentumai, vagyis a szellemiség és a kultúra lényegi alapjai, mint amilyen a Biblia a nyugati, keresztény (vagy zsidó) ember számára, az emberi természet, a hit, a szerelem, a létbiztonság vagy

éppen bizonytalanság, az egzisztencia stb. ott vannak minden fontos zenében, s ezeket zenei formába öntve újrafogalmazni csak korszakokat átívelő dimenzióban, a mindenkori érvényesség szellemében érdemes.

Úgy tűnhet, a zene metakommunikációja kevésbé az alkotó gondja, inkább az előadóé. Nyilván egy zeneszerző sem mentes a mindennapok kényszereitől, különféle hatá-saitól, viszont nem a hétköznapiok esztétikai mércéi szerint éli meg azokat. Emiatt kevésbé a közlés, a gondolat, az érzelem átadása motiválja; inkább az, hogy egyáltalán legyen valami átadható. A szerzőt, bár ugyanolyan konkrét, vagy homályos gondolatok, intuíción inspirálják, mint bármilyen más kreatív lelket, amint ihletet kap, inkább a mű komponálásával, "megszerkesztésével" van elfoglalva. Az előadónak viszont fel kell ismernie a hangok háttérében rejtőzködő gondolatot, és kifejezési eszközöket kell találnia az interpretációhoz. S mint médiumnak, nem csupán egy zeneszerzővel kell hozzávetőlegesen azonosulnia, hanem egy egész korszellemmel. Valójában ez a képesség különböztetné meg a felelős, mondjuk komolyzenészt, a felelőtlentől, például hazugságokkal manipuláló hatásvadásztól, vagy megélhetési szórakoztató zenésztől. Vagyis nem feltétlenül a komolykodó, az ominózus "négyszáz évhez" sorolható repertoár, illetve annak tetszetős megidézése tesz valakit igazi muzsikussá, hanem a zene szellemi-gondolati lényegére koncentráló, felelősségteljes, igazságközelítő belső készítés. Sok muzsikuss tapasztalata szerint ez utóbbi egyenlő a szenvedéssel, mely egyfajta fizetség a közszemlére ítélt médiumstátuszért. Ebből következően műfaj-független a zenész-médium hitelessége. A klasszikus előadóművész rengeteg befektetett munkája is csak akkor térülhet meg, ha az egykor rögzített zenét, nem zenei sztereotípiák szerint játssza, hanem a felszín alatti tartalommal, a metakommunikációjával együtt kelti életre; különben csak érzéki illúziókeltés történik, a hallgatóság részéről pedig - jobb esetben - ismeretszerző, kellemes időtöltés, vagy múltó gyönyörködés.

Csak látszólag más az alaphelyzet az improvizatív zene vonatkozásában. A lényegi készítés, a fundamentumok tiszteltetben tartása nem kevésbé fontos ebben az esetben is. Az egyetlen - gyakorlati - különbség a komolyzenéhez viszonyítva, hogy itt egy személy a szerző és az előadó. Amennyiben az improvizációt nyilvános zeneszerzővel egyidejűleg egybekötött előadásnak fogjuk fel; és nem beidegződés-szerűen játszott frázisok gyűjteményének. De amíg a szobájában magányosan alkotó klasszikus-szerző legfeljebb "meg nem értett zseni", mellőzött éhező művész lehet, addig a rögtönző (szerző) a saját, és környezete mentális épségét kockáztatja. . . (Bár ezt a közönség nagyobb része nem érzékeli.)

Némi koncentráció árán mindkét esetben felfogható, hogy népmulattatásról, karrierizmusról, exhibicionizmusról, intim magánügyről, vagy áldozatvállalásról (szenvedésről), igazságközelítésről, szellemi megnyilvánulásról, azaz művészetről van szó. Hogy a felsoroltak közül melyik, arra a legmegbízhatóbb választ a zene metakommunikációja adhatja. Egy látszólag merő absztrakciónak ható improvizatív zenei, mondjuk jazzkoncert esetében esetleg másképp is fogalmazhatunk. Ugyanis a jazzkoncert lélekjelenlét kérdése (is). Mert attól, hogy akár felsőkategóriás, sokszor bizonyított művészek szerződnek a közös produkcióra, sem a muzsikusk, sem a közönség nem lehet biztos abban, hogy a konkrét időben és helyen, ott, aznap este valóban jelen lesz a lélek. Mert a lélekjelenlétet nem lehet begyakorolni (mint a például hangszert), sőt, ahhoz nem is csak zeneileg kell alkalmas szinten (állapotban) lenni, hanem pszichikailag és szellemileg. Emiatt minden jazzkoncert kétes kimenetelű kaland, melynek az a tétje, hogy mi, mindannyian, akik a koncertteremben jelen vagyunk, közelebb kerülünk-e egymáshoz - lélektani és szellemi értelemben. Vagyis valóban érdekl-e, és érti-e egymást az egyes zenehallgató és a muzsikuss, hogy nagyjából ugyanazt hallja-e, ugyanarra asszociál-e mindenki, hogy együtt éljük-e meg a zene metafizikájának valóságából kiemelő varázslatát. Ezen múlik, hogy jó-e a jazzkoncert, vagy csak szórakoztató. . .

Manapság aligha mondható normális időtöltésnek a zenehallgatás, amikor az ember nem foglalkozik semmi mással, csak a zenére figyel. Nem könnyű a zenéről lehamozni a valóságot, a körülményeket; bár ezek a befogadást, a zenei élményt is szolgálhatják, de gyakoribb, hogy ellene hatnak. Koncerten elvonhatja az ember figyelmét a helyszín látványa, levegője, a többi ember elevensége, a muzsikuskok ilyen-olyan exhibicionista gesztusai, melyeknek nagy része szintén metakommunikáció - de nem a zenéé. Hangfelvételeket sem lehet igazán figyelmesen hallgatni; és különféle számtalan okból ez már nem is szokás.

Csakhogy a zenei metakommunikáció felfogásáról, értelmezéséről csak a vegytisztát közelítő zeneiség állapotában beszélhetünk. A jelentést hordozó hangi-zenei rezdülések száma (is) végtelen, pláne ha intenzitásuk, kombinációik, sorrendiségük sokféleségére is gondolunk. Tehát csupán néhány példával világíthatunk rá a titkok tömegére. A zenei összetevők közül talán a dallam rejtja a legtöbb metafizikai tartalmat. Egy dallam lehet kevés, vagy sok hangból álló, monoton, vagy változatos, ereszkedő, vagy emelkedő, szűk határok között mozgó, vagy nagy hangközöket bejáró, szeszélyesen csapongó, vagy szigorú matematikai szabályszerűségbe rendezett, gyors, vagy lassú stb. A felsoroltak (és a fel nem soroltak) közül mindezeknek jelentéstartalma van, mely az ember természeti, érzelmi, lelki és szellemi determináltságából adódóan ugyanazt jelentette és jelenti mindenki számára, minden korban. Például a lassú, ereszkedő dallam az elmúlásra, a monotónia a végtelenre utal; a többi ellentétpárra pedig logikusan következtethetünk - a primitívtől az örökérvényűig.

Egy dallam létrehozására elvileg minden ember képes (lenne); szinte életkortól függetlenül is, legfeljebb nem tudatosan nyilvánulnának meg ilyen formában, vagyis metakommunikálnának a dallam által. Pedig a példákban sorolt dallam-jelentéstartalom relációk megfejtése nagyon egyszerűnek látszik, szinte banálisnak, s ezzel persze nemcsak a zeneszerzők vannak tisztában - akik tudatosan közölnek valamit ily módon -, de az átlagos zenehallgatók is. Viszont utóbbiak többsége inkább gyönyörködik a dallamban, mintsem értelmezi.

A nehezebben megfogható fogalmi tartalmakat (például a fundamentumokat), nehéz lenne egyetlen dallammal leírni. Emiatt egyre több új, elméleti és gyakorlati eszköz jelenik meg a zenealkotás folyamatában. Viszont a polifónia, a polimetria, a különböző formai struktúrák, az összhangzatok (akkordok) stb. felfedezése nem azért volt szükséges, hogy csupán érdekesebbé tegyék a zenét - tekintettel a nagyérdemű emelkedő ingerküszöbére -, hanem hogy minél pontosabban, minél egyértelműbben jelenjen meg a szavakon túli tartalom. A felismerés, a rácsodálkozás (zenei)élményét szolgálja minden új eszköz (eredetileg), melyeket a jó muzsikuss úgy alkalmaz, hogy közben feláldozza önmagát. Nemcsak a dinamika: a hangsúlyok, a gyorsítások, lassítások, a szünetek stb. alkalmazásáról van szó, hanem arról a szuggesztív energiáról, mellyel a muzsikuss életet lehel a zenébe, miáltal a hangok, a dallamok, a ritmusok, az összhangzatok jelentéstartalma valóban kirajzolódik, és eljut a zenehallgató fejekbe, lelkekbe.

Mindezekért persze a szerzők, rögtönzők, előadók, azaz zenealkotók felelőssége sokkal nagyobb, mint a befogadóké, a közönségé. Tudniillik az előbbieket nem hagyhatják figyelmen kívül (ideális esetben) egy percre sem, hogy mit mond a zene, mert az akkor is beszél, metakommunikál, ha a muzsikusknak egyetlen épkezláb gondolata sincs, nemhogy közlési szándéka; pláne ha csak "ártatlan" szórakoztatásra szerződött. Csakhogy a zenének ilyen a természete. Ha nem világos a tartalom, a mondandó, ha kontrolálatlan butaság szüremlik át belőle, butaságra szocializálódik a közönség (ami, mint tudjuk nem rossz üzlet). Csakhogy amíg más "művészetek" szerényen meghúzódnak kiállítótermek mélyén, színpalak kulisszái között, könyvtárak homályában, addig a zene elől nem lehet elbújni - még ha legszívesebben épp arra vágnánk is.



NEM SZABAD A ZENÉT MEGSÉRTENI Matisz László írása KOVÁCS FERENCŐRŐL

Az "Öcsi" becézés családon belül megszokott, elfogadott formula; pláne, ha az embernek két idősebb lánytestvére is van. Művészerkekben már nem annyira jellemző, hogy ezen a néven tartsanak számon valakit. De ha mégis, annak talán az lehet a magyarázata, hogy az illető oly mértékben közvetlen, nyílt, barátságos személyiség, hogy aki csak kicsit is ismeri, közeli, bizalmas kapcsolatának érzi.

Ilyen kiegyensúlyozott, harmonikus muzsikus-művészember, ezen a becenéven természetesen csupán egy valaki lehet: Kovács Ferenc. De, hogy hogyan fér meg egy ilyen lelkület mellett a hegedűn vagy trombitán játszott magyar, vagy balkáni népzene, a jazz különböző, akár szélsőséges irányzatai, a legszabadabb kortárs improvizációk, továbbá a kendő nevű keleti küzdő sport, vagy a bútorkészítés és fafaragás, azt nehéz elképzelni... Főleg, ha azt is tudjuk, hogy a felsoroltak túlnyomó részét Öcsi mesterfokon műveli.

Amikor ilyen szerteágazó érdeklődésű és tudású személyiséggel van dolgunk, sajnos önkéntelen késztetést érzünk, hogy kiderítsük, vajon melyik az igazi irány a sok közül. Hogy van-e egy meghatározó, egy igazi szívügy, ami egy kényszerűségből felállítandó sorrend elejére kerülne... De nincs, legalábbis amíg nem adódik igazi kényszerűség, az ember nem hajlandó ilyesmin komolyan gondolkodni; mint hogy azt sem vállalná senki, hogy például a sok gyereke közül megnevezze a számára legkedvesebbet. Így, kicsivel ötven felett, legfeljebb annak jelentőségét ismerhetjük fel, hogy vannak megkerülhetetlen feltételek - például a hangszerstanulásban -, amire, ha eddig "nem volt időnk", ezután kell, hogy legyen - zárja le a témát Öcsi.

A Balogh Kálmán Gipsy Cimbalom Band, a Djabe, korábban a Dresch Quartet, vagy Szabados György MAKUZ formációja, továbbá említhetnénk sok egyebet is, például a Chalaban által ismert Said gnawa-zenéjét erősítendő megkeresést, de leginkább saját, Magony-formációját, melyekben hallhattuk, s melyek által ugyancsak alázatos, nyitott muzsikuslelkületre követhetethetünk Kovács Öcsit illetően. Ehhez képest ő maga, pont az ellenkezőjét állítja: lehet, hogy nyitottnak látszom, valójában eléggé zárkózott ember vagyok. A lényeg, hogy a zenével tudunk-e szeretetet közvetíteni. Ezt csak magas színvonalú játékkal, igazságot hordozó hangokkal lehet, de műfajoktól, stílusoktól függetlenül. Ha így zenélünk, nem csapunk be senkit; persze ez nem mindig sikerül. Az is előfordulhat, hogy mi, zenészek nem lényegülünk át, csak bízunk a hangok erejében, mert ha azok igazak, nem történhet baj. Az igaz hangok elviszik a balhét. Az igazságot közvetítő zene esetében az sem gond, ha csak kevesen értik; már miattuk is érdemes játszani. Az igazságot pedig nemcsak egyféleképpen lehet megközelíteni, ezért nem hagyom magam beskatulyázni - fűzte hozzá Öcsi.

Vérbeli szólistáról, két, egymástól alapvetően különböző karakterű hangszeren egyaránt perfekt rögtönzőről lévén szó, izgalmas kérdésnek tűnt Kovács Ferenc zenekarokon belüli szerepe, esetleges dominanciája, de erre is a már tőle megszokott szerénység, sőt, alázat fontosságának tükrében reagált:

Jól megoldani bármilyen feladatot - mondja Öcsi. Hogy milyen szerepben teszi ezt az ember, nem olyan lényeges; persze, csak ha fegyelmezetten benne tud maradni. Fontos, hogy a muzsikus tiszteletben tartsa, hogy kikkel, kiknek és mit játszik, és ne ragaszkodjon rögeszmésen valamiféle saját készítéshez; legfeljebb az egyéniségét teheti hozzá valamelyest. S persze ezek a feltételek, a számomra gyakran adódó frontember szerepben is érvényesek. Egyébként ajánlott egy csapattagnak az egyéniségével, tudásával arányos funkciót kínálni. Mindezeket azért célszerű betartani, mert a kompozíció sokkal fontosabb, mint az egyéni ambíció. A szabad, improvizatív műfajokban pedig akkor szerencsés az együttzenélés, ha mindenki kvázi szerzőként is képes a spontán megszólalásra; a "vezető hangot" tiszteletben tartó közös és egységes produkció érdekében. Ebben az irányzatban sem szabad a zenét megsérteni, viszont lehet megtermékenyíteni. De aki csupán saját gondolatait akarja közölni, az készítsen szólóprodukciót - ahogy én is tettem a Magonnyal.

A zene mennyire tükrözi a korszakot, amelyben született? - kérdeztem végül.

Úgy gondolom - kezdi válaszat Öcsi -, hogy a zene akkor őszinte és hiteles, ha valahol átszüremlik rajta a korszak; mert a nagyon komoly minőséget képviselő zene sem érdekes, ha elveszítette az aktualitását. Ahogy például hiteles jazzt inkább (és még mindig) az afro-amerikai muzsikuskok tudnak, és nem annyira mi, itt. Bár stilisztikailag inkább a korábbi időkből szeretünk építkezni, de már akkor is az előre mutató hangot keressük. Az ódivatú zenéről könnyebb eldönteni a hallgatónak, hogy szereti-e vagy sem, az új viszont gyakran zavarba hozza, mert nyilván elsőre nem érti, s még nem tudja, hogyan viszonyuljon hozzá. Kell hozzá pár év, hogy kiderüljön... Ez a muzsikuskok kockázata.

Az viszont az előremutató hangok esetében is sejthető, hogy lehet-e itt egyszer majd szeretetteljes zene...

Gara Márk AKIK ŐRZIK A HAGYOMÁNYAikat: VENDÉGÜNK DÁNIA

Tanulmány a Dán Királyi Balettről

Hihetetlen és lesújtó, hogy bizonyos tánc történeti korszakokról - amelyeknek egyébként könyvtárnyi irodalma létezik - mennyire kevés jelent meg magyar nyelven. Erre természetesen nem most döbbsentem rá először, de megerősített abban, hogy kísérletet tegyek a dán balett néhány történeti csomópontjának felvázolására. Az igazi apropót azonban az adta, hogy 2010 tavaszán, a Budapesti Tavasz Fesztivál keretén belül két estén lép fel Budapesten a Dán Királyi Balett.

Észak fényei

Vannak köztünk angloánok, frankoánok és más országokért rajongók is. Olyan, aki a skandináv országok kultúrájának szerelmese, talán kevesebb akad. Pedig tánc történetileg két északi ország is rejteget érdekességeket: az egyik Svédország, a másik Dánia. Norvégia sajnos eddig nem igazán játszott komoly szerepet, hiszen a XX. század elejéig Dánia és Svédország felváltva osztozott a területén.

Ha azt a dátumot vesszük alapul, hogy a Napkirály 1661-ben alapította meg a Francia Királyi Táncakadémiát, és nem sokkal utána megnyílt a Párizsi Opera, akkor igencsak élen járnak az északiak. Ugyanis forrás tanúsítja, hogy Krisztina svéd királynő 1638-ban már udvari balettben táncolt. Bő száz évvel később megnyílt a Dán Királyi Színház (1748), majd 1773-ban a Svéd Királyi Operaház is felépült a színeskirály, III. Gusztáv bőkezűsége révén. Egy olyan rangos uralkodó, mint III. Gusztáv vagy éppen a dán V. Frigyes nem engedhette meg magának, hogy elmaradjon az európai uralkodóházak élvonalától, és ne támogassa a színházépítést, vagy ne pártolja a művészeteket és a táncot.

Akkortájt mind az opera, mind a balett műfajában az olaszok és a franciák vitték a prímét. Az idegen balettmesterek - mivel kevesen akartak közülük a hűvös északra költözni, és helyi mester pedig ritkán akadt - kihasználták szinte monopol helyzetüket. Viszonylag nagy, 30-50 fős királyi balettegyüttest hoztak létre és vezettek. Ez kiválóan megfelelt egyrészt személyes ambícióiknak, másrészt az uralkodói reprezentációs céloknak. Így jutott vezető szerephez Vincenzo Galeotti (1733-1816) Koppenhágában, Louis Gallodier (?1734-1803) majd Antoine Bournonville (1760-1843) Stockholmban. Mindkét svéd rezidens francia volt, tehát a jó ízlés, a műveltség, és a választékosság fogalmaival csegett egybe a nevük, ráadásul mindketten magától Noverre-től tanultak. III. Gusztávnak még arra is volt gondja, hogy a nagyon tehetséges Charles-Louis Didelot-t (1767-1837) Párizsba küldje ösztöndíjjal, azonban a király meggyilkolása (1792) után a svéd együttes szépen lassan leépült. Gallodier visszavonult, Didelot nem akarta visszautasítani a cár ajánlatát, és 1801-ben Oroszországba költözött, Antoine Bournonville pedig Dániába tette át a székhelyét.

A fiú, August¹

August Bournonville, aki többek közt Andersennel, Thorvaldsennel, Kirkegaard-ral vagy Bohrral együtt a dán nemzeti pantheon oszlopos tagja, tulajdonképpen nem volt dán. Az apai ágon francia, anyai ágon svéd felmenőktől származó August 1805. augusztus 21-én látta meg a napvilágot Koppenhágában.

"Rendkívül szép ember volt, lobbanékony, merész és szeretetreméltó természettel rendelkezett, igazi régi vágású francia lovag volt." Írja August Bournonville a Mit Theaterliv című könyvében² apjáról. Ugyanezt mondták róla is néhány évvel később. Az anyatejjel szívta magába a táncot, így ha akarta volna, akkor sem tudta volna elkerülni a sorsát: a színpadot, amelynek deszkáira 1813-ban lépett először.

Első táncleckéit apjától vette. 1824-től királyi ösztöndíjjal Párizsba került, ahol összesen hat évet töltött. A kezdeti nehézségek után gyorsan kivívta mesterei - Pierre Gardel és August Vestris - elismerését, mivel tényleg tanulni, fejlődni akart. Természetesen mindez nem lett volna elég a sikerhez, de amint saját magáról írta: "Mint táncos, erővel, könnyedséggel, pontossággal és ragyogó előadásmóddal rendelkeztem. Sőt, ha nem törekedtem túlságosan a bravúrosságra, úgy természetes kecsességem is érvényesült, amely a nagyszerű iskolázás és a jellemző tulajdonságaim közé tartozó zenei érzék folytán fejlődött ki."³ E sorok olvasása után mégse higgyük önhitnek az ifjú táncost, hiszen negatív tulajdonságairól is híven beszámolt önéletrajzában (csontos kézfej, és a forgások alatt ingó fej). Jó tulajdonságaival és kitartó munkával elérte, hogy 1826-tól a Párizsi Opera táncosa legyen, így táncolt többek közt Marie Taglionival, a korszak első csillagával. Ma azt mondhatjuk, hogy bizonyos értelemben szerencséje volt, ugyanis egyrészt a romantika elején a férfi táncosok még nem szorultak háttérbe. Paul (Paolo) Taglioni, Jules Perrot, Lucien Petipa mind művészetük kiválóságai voltak, másrészt Párizsban akkor még mindig tartották magukat a rokokóból kiinduló, az elegáns és csiszolt előadásmódhoz való ragaszkodás, illetve a Noverre-től eredeztethető természetességre való törekvés eszményei.



Noha apját már 1823-ban nyugdíjazták, Bournonville csak rövid időre látogatott haza Koppenhágába, és csak az 1829/1830-as szezonban döntött úgy, hogy ott telepszik le. Szerződésében az állt, hogy vezető táncosnak és igazgatónak szerződtek az elkövetkezendő tizenhét évre. Ez azt jelentette, hogy koreográfálnia is kellett. Így született meg 1832-ben a Faust. Két évvel később feleségével és a kamasz Lucile Grahnnal (1819-1907) Párizsba ment, hogy eleget tegyen az opera meghívásának. Aumer Alvajárójában lépett fel, amely egyben búcsú is volt a francia színpadtól. Ekkor látta Filippo Taglioni korszakos alkotását, A szilfidet. 1836-ban készítette el saját verzióját ugyanerre a témára, de a norvég Herman Severin Løvenskiöld (1815-1870) zenéjére, ugyanis az eredeti zenei anyag (szerzője: Jean-Madeleine Schneitzhoeffter, 1785-1852) megvásárlására nem volt elég pénz⁴. A címszerepet Grahnn táncolta, Jamest pedig ő maga. Az óriási siker után udvari balettmesternek nevezték ki.

A koreográfus

Bournonville ötvennél is több balettet alkotott, amelyek különböző csoportokba sorolhatók. Első periódusát nyilvánvalóan a Franciaországban eltöltött évek határozták meg, így legjelentősebb művei A szilfid, Az alvajáró, a Faust - tehát az átdolgozások. Túl egyszerű lenne azonban azt mondani, hogy minden művét a korábban látott baettek ihlették. Közel sincsen így, hiszen a Valdemar (1835) dán témájú újdonság, az Ünnepe Albanóban (1839) pedig már előrevetíti a második korszak jellegzetességeit. Az 1842-55 közötti időszak, a második periódus, főleg a karakterbaettek születésének ideje. Míg Párizsban az egzotikus (pl. L. Petipa: Sakuntala) és természetfeletti témájú (pl. Perrot: La Filleul des fées) műveket kedvelték, addig Bournonville alkotásaiban a különböző európai népek stílizált táncai elevenedtek meg életképekben, természetesen a mesés cselekmény és a romantika esztétikai irányelvei mentén. A Napoli (1842) vagy A brugge-i búcsú (1851), a La Ventana (1856) vidám cselekményekkel, jól kidolgozott karaktereikkel ennek a korszaknak a kimagasló alkotásai.

A harmadik időszakban (1856-61) Bournonville figyelme egyre inkább a technikai kivitelezésre, a virtuozításra irányul, ezt akkor érthetjük meg leginkább, ha a Genanói virágfesztivál (1858) egyetlen el nem vesztett részét, a kettőst felidézzük.

Az utolsó korszak - 1864-től - egyrészt a korai sikerek felújítását hozta, másrészt Bournonville északi mitológia iránti érdeklődét mutatja. Már a korai Valdemar is dán témát dolgozott fel, amelyet a Népmonda követett 1854-ben, de az igazi áttörést a Walkűrök (1861) és a Ballada Thrymről (1868) hozta meg. Bournonville fokozatosan Wagner feltétlen híve lett, a Dán Királyi Operaházban be is mutatta a Lohengrint, A nürnbergi mesterdalnokokat, illetve a Tannhäusert.

Más tipizálás alapján azt mondhatjuk, hogy vannak a több felvonásos nagyballettek, például a Népmonda, az Abdallah (1855), a divertissement jellegű, rövidebb alkotások (La Ventana) illetve az úgynevezett vaudeville ballettek, mint A király önkéntesei Amageren (1871). Ez utóbbi típus Majbrit Hjelsbro szerint nem tartozott a koreográfus kedvencei közé. Azonban a magasztosabb témájú művek között, a nézői igények kielégítésére mégis készültek ilyen ballettek. Ezek az inkább ujjgyakorlatnak számító darabok általában ismert történetet mondtak el, vagy jól ismert fordulatokból épültek fel, s a zenei anyaguk is korábbi sikerszámok (pl. operaáriák, románcok, aktuális báli tánczenék.) átdolgozásából állt. Ettől függetlenül színesek és látványosak, de legfőképpen igényes alkotások voltak.

Ne gondoljuk, hogy a koreográfus 1829-től ki sem mozdult Koppenhágából. Bournonville szinte egész Európát beutazta. Ezek az utak kezdetben vendég-szereplések is voltak, később egyre inkább a pihenésről és az ihletszerzésről szóltak. Többször került összeütközésbe a dán uralkodókkal, ilyenkor általában külföl-dre szerződött. Ezek közül bécsi tartózkodása, illetve stockholmi időszaka jelentős, de műveit Londontól Nápolyig sokfelé bemutatták. 1874-ben még Oroszországba is ellátogatott. Útja előtt, hatvankilenc évesen állt neki a cirill abc és néhány száz orosz szó megtanulásának. Marius Petipa és Christian Johansson (1817-1903), Bournonville egykori svéd származású növendéke nagy megbecsüléssel fogadta az agg mestert, aki élénk érdeklődéssel tanulmányozta az orosz balettéletet. Véleménye azonban inkább lesújtó volt. Nem szerette a közönség túlzott lelkesedését, nem akarta, hogy a nézők tetszésnyilvánításukkal növeljék a táncosok önhittségét, hiszen ez különbséget tett volna táncos és táncos között. Ezért tudatosan úgy alakította saját stílusát, hogy az könnyed legyen, ezáltal a közönségnek, mivel csak "erőfeszítés nélküli" művészi táncot látott, nem támadt tapsolhatnékja.

Két évvel a halála előtt, 1877-ben feladta a tanítást, és emlékeinek rendezgetésével foglalkozott. Igen fontos életrajzi és kortörténeti dokumentum a Színházi életem című munkája, amelynek három kötete jelent meg (1847, 1865, 1877). 1879. november 28-án hunyt el Koppenhágában, de előző este még részt vett a Valdemar 150. előadásán^s.

A hagyomány kialakulása és máig tartó útja

Bournonville egyszerre táplálkozott a múltból és volt saját korának gyermeke. A legerősebb kapcsot a múlttal apja és mesterei jelentették, hiszen általuk Noverre örökébe lépett. Egész pályafutása során azért küzdött, hogy a tánc és a táncos természetes legyen még a virtuóz elemek közepette is, illetve elenged-hetetlenül fontosnak tartotta a színészi játékot műveiben. Másrésről viszont korának minden hatása meglátszik művein. Tündéri balettjei éppúgy a romantika lenyomatai, mint a nemzeti karaktertáncokra épülő, változatos helyszíneket bemutató alkotásai. Színpadán, noha idővel teret engedett a technika bemutatásá-nak, mégsem az üres csillogásé a főszerep. Ebben a tekintetben messze van az oroszszá vált francia Marius Petipától, de műveik között mégis akad hasonlóság, amely elsősorban a karaktertáncok szeretetében, és a divertissement-ok alkalmazásában mutatkozik meg.

Az ún. Bournonville-technika részletes jellemzésére ezen írás keretei között nem vállalkozom. Annyanban azonban mégis szót kell ejtenem róla, hogy tulajdonképpen a megmaradt ballettek mellett ez a legelőbb hagyomány. Amikor 1829-ben a táncos-koreográfus Koppenhágában telepedett le, a balettmesteri teendőket is el kellett látnia. Ekkor kezdte el kidolgozni azt a képzést, amely elsősorban a francia iskolán alapszik, és mára egyedülivé vált a világon. Szinte teljesen hiányoznak belőle a látványos, széles mozdulatok, ezzel szemben gyors, aprólékos és nehéz munkát követel a táncosaitól, miközben mindez magától értetődően egyszerűnek és könnyűnek tűnik a szemlélő számára. A hangsúly a lábmunkán van, amit a "gömbölyű" kartartás tesz természetesebbé. A balettben a nemek egyenlőek, így a férfiak az orosz vagy az angol iskolához képest keveset emelnek. Jellemző még az épaulement alaphelyzet, amelyben a váll és a tekintet a szabad láb irányába fordul. A mester védjegyévé vált az ún. "dán ölelés" is, a grand jeté attitude en avant. Továbbá Katja Jepsen⁴ megemlíti, hogy a koreográfus tudatosan kerülte, hogy táncosnői rövid túllszoknyában táncoljanak, és ezáltal vonják magukra a férfiak tekintetét. A Bournonville technika tipikus lépés- és mozdulatkötés készletét egyébként Vivi Flindt és Knud Arne Jürgensen szedte csokorba, amely videokazettán is megjelent.

Bournonville a balett szolgálatában eltöltött évek során teljesen dánná vált. Műveltsége és tehetsége révén meghonosította, és diadalra vitte a francia roman-tikus táncagyományt szülőhazájában. Több tucatnyi művével, sikerrel formálta a polgárság szépségeszményét és elmélyítette a balett iránti érdeklődést a XIX. század középső harmadában. Tudatosan alakította ki azt a stílust és technikát, amely ma az ő nevét viseli, és gondolatait igen pontosan dokumentálta. A legfontosabb azonban a balettjein túl, az volt életművében, hogy generációk sorának adta át a tánc szeretetét és a pantomimikus szerepformálás mesterfogá-sait. Koreográfusi Credójában így foglalta össze művészetét:

"A Tánc művészet, mert megköveteli az elhivatottságot, a tudást és a tehetséget. Egyben képzőművészet is, mivel nem csak plasztikusságában, hanem líraiságában is törekszik az ideálisra. A szépség, amelyre a Táncnak kötelessége törekedni, nem az ízléstől vagy a gyönyörűségtől függ, hanem a Természet megvál-toztathatatlan törvényeiben rejlik. Az Utánzás művészete a lélek összes érzését magába foglalja. A Tánc alapvetően az öröm kifejezése, másrésről vágy arra, hogy kövessük a zene ritmusát.

A művészetnek az a küldetése általánosságban, a színháznak pedig különösen, hogy felélénkítse a gondolkodást, magasztalja az érzelmeket, és felfrissítse

az érzékeket. Következésképpen a Táncnak mindenekelőtt óvakodnia kell attól, hogy a fásult közönség igényeit olyan hatásokkal elégítse ki, amelyek idegenek a valódi művészettől.

Az öröm erő, a mámor gyengeség.

A szép mindig megtartja az újdonság frissességét, amíg a meglepő hamar fárasztóvá válik.

A Tánc a zene segítségével képes költői magasságokba emelkedni. A felesleges "tornamutatványok" révén viszont könnyen komikussá válhat.

Az úgynevezett bravúroknak számtalan szakértője akad, de csak a kevés kiválasztott képes ezeket a könnyedség látszatával előadni.

A művészi tökéletesség csúcsa az, amikor a mechanikus mozdulatokat és a fárasztóan nehéz elemeket a harmonikus nyugalom álarca alá tudjuk rejteni.

A manírosság nem karakter, az affektáltság pedig a báj közismert ellensége.

Minden táncosnak úgy kell tekintenie fáradságos művészetére, hogy az láncszem a szépséghez, a színpad hasznos díszítő eleme, vagy másképpen megfogalmazva, a nemzetek lélekbeli fejlődésének fontos eleme.¹⁷

Halála után műveiből körülbelül húsz balett, illetve néhány rövidebb részlet szerepelt a Dán Királyi Balett repertoárján. Ezek közül 1878 és 1939 között még tíz balett tűnt el. A német megszállás öt esztendeje kellett ahhoz, hogy a dánok elkezdjenek ráeszmélni, hogy micsoda nemzeti érték csúszik ki a kezükből, ha nem tesznek valamit a hagyomány megőrzéséért. Ezért Harald Lander (1905-1971) balettmester a csendes nemzeti ellenállás részévé tette a még fellelhető Bournonville ballettek feltámasztását. A második világháború után is folytatódott ez a munka, amelyet az 1979-es centenárium, és az 1992-es, illetve 2005-ös évfordulók alkalmával megrendezett fesztiválok csak megerősítettek.

Stíluskritikai jegyek alapján támasztották fel, a szövegkönyv alapján 1985-ben az Abdallah című balettet. A Konzervatórium című opust pedig több mint hatvan év után, 1995-ben rekonstruálta Kirsten Ralov és Niels Bjorn Larsen úgy, hogy ők maguk még táncoltak az 1933-as előadásban.

A dán hagyományt nagy tisztelet övezi világszerte, hiszen a rég elfeledett alkotások rekonstrukciói alkalmával a mesterek (például Pierre Lacotte, Patrice Bart) a képeken, a zenén és a szcenárión túl csak ehhez a mozgásanyaghoz tudnak visszanyúlni, ha többé-kevésbé hiteles, romantikus balettet szeretnének. Ezen túlmenően pedig a tradíció felett a mai napig nem járt el az idő, ugyanis a dán iskolán nevelkedett táncosok előadásában a Bournonville-ballettek ugyanolyan frissek és bájosak, mint egykor.

Egy új világ sok útelágazással

Harald Lander hosszú időn keresztül állt a Dán Királyi Balett élén. Az ő nevéhez köthető, hogy megmenekült a Bournonville-örökség. A nagy világhégés után azonban mégis elhagyta szülőhazáját. Ahogyan a Dance and Dancers című szaklapban Bent Schönberg fogalmazott: "Hat évvel ezelőtt Harald Lander és felesége, Toni egy kegyetlen intrika áldozataként elhagyták Dániát. Lander több mint húsz éven keresztül szolgált a Dán Királyi Balettet, amelyet a három legjobb nyugati együttes szintjére emelt (...) időközben pedig a Párizsi Opera balettmestere lett."⁸ A párizsi időszakban Lifar helyét vette át időlegesen, és koreografált is, sőt francia állampolgár is lett 1956-ban. Művei közül azonban csak az Etűdök (1948) tudott megkapaszkodni az európai repertoárban.

Az 1950-es években felpezsdült a balettélet Koppenhágában. Landernek köszönhetően remek táncosok álltak rendelkezésre, másrészt a Bournonville-reneszánsz miatt elsősorban az angolok érdeklődtek intenzíven a dán balett iránt. Érdekes megfigyelni, hogy míg az ugrásszerűen fejlődő angol tánc történetész gárda 1937-ben még egyetlen Bournonville balettről sem tesz említést, sőt a koreográfus neve is mindössze egyszer fordul elő a Complete Book of Ballets című 1100 oldalas Cyril W. Beaumont munkában, addig Arnold L. Haskell Ballet Panorama című könyvének harmadik kiadásában (1947) már két oldalon szerepel a dán mester. Az igazi áttörést azonban az hozta meg, hogy az Edinburgh-i Fesztiválon 1955-ben fellépett a Dán Királyi Balett. "August Bournonville már nem csupán egy dán koreográfus, hanem egyike a balett történet nagyszerű alakjainak."⁹ Ielkendezett egy dán kritikus az esemény kapcsán. Rövid időn belül Ninette de Valois színpadra állította a Csipkerózsikát a dán fővárosban, majd elkészült Ashton Rómeó és Júliája (1955), amelyből a kritikus elsősorban a kiváló férfi táncosokat emelte ki.

Nem tévedünk nagyot, ha feltételezzük, hogy a dán balett dicsőségének XX. századi terjesztésében nagymértékben részt vettek azok a művészek, akik Dániában sajátították el művészetük alapjait, de nem (csak) szülőhazájukban futottak be karriert.

Adeline Genée (1878-1970) az angol balettéletet fellendítő nagyasszonyok közül a legidősebb. Noha nem volt Bournonville növendéke, mégis a koppenhágai Királyi Opera táncosnője lett, majd elhagyva szülőföldjét Nagy-Britanniában telepedett le, ahol karrierje végeig sikerrel küzdött a balett felemelkedéséért. Rajta kívül nagy, nemzetközi hírű balerinát nem is igen lehet felsorolni. Annál több a szép karriert befutott, férfi szolista.

Talán a legelső a hosszú sorból Erik Bruhn (1928-1986), korának vitathatatlanul egyik legelegánsabb táncosa. Felesleges leírni, hogy hol vendégszerepelt, mert minden jeles helyen fellépett, ahol lehetett. Vezetett együttest és készültek számára művek, mint ahogyan ő is színpadra alkalmazott néhány romantikus, klasszikus balettet. Talán elég úgy jellemezni, hogy pályája elején a már nem éppen fiatal Alicia Markova hívta partneréül, és Rudolf Nurejev is benne látta szemé-lyes fejlődésének zálogát. Másodikként Henning Kronstam (1934-1995) említendő. Ő volt az Ashton-féle Rómeó és Júlia első Rómeója, és főként a '60-as évtized-ben dolgozott Crankóval, illetve Cullberggel. Ezen kívül az ő nevéhez fűződik az első Bournonville Fesztivál megszervezése is. E virtuális listán Flemming Flindt (1936-2009) áll a harmadik helyen, aki sok vendégszereplés után a Párizsi Opera étoile-ja lett az 1960-as évek elején. Leghíresebb koreográfiája, a Dánián kívül is játszott Lecke Ionescu drámáján alapul.



Tóth Ágnes Veronika M Á R N E M C S A K M A G A M É R T F E L E L E K

beszélgetés Duda Évával

Duda Éva az Imre Zoltán- és a Harangozó-díja mellé - a Lunatika című előadásáért - idén begyűjtötte a Lábán Rudolf-díjat is. Társulatalapításról, kétlaki életről, Tánc Világnapi ünneplésről, és a most formálódó, női főszereplővel elképzelt Faun-adaptációról beszélgettünk.

A *Lunatikát*, - mely most részesült Lábán Rudolf-díjban - egy teljesen új csapattal hoztad létre. Úgy hírlík, társulatalapításra készülsz...

• Igen, nagyon azon vagyok. Az elmúlt években sokat vándoroltam: többnyire a Közép-Európa Táncszínházzal dolgoztam, valamint a MU Terminál-nak és a Szege di Kortárs Balettnek készítettem darabokat, vagy önálló projekteket hoztam létre, de többnyire oda mentem, ahova meghívtak, ami nagyon kedvező volt, mert rögtön egy-egy társulati közegbe csöppentem. A pályám kezdetén már világossá vált, hogy amíg egy alkotót nem finan-szíroznak úgy, hogy egy társulatot létre tudjon hozni, nem érdemes erőlködni, én pedig még szinte soha nem jöttem ki úgy egy produkcióból, hogy ne töltem volna bele valamennyit. Tudtam, ha néhány táncost magam mellé állítok, akkor előadásszám, folyamatos tréning, biztos játszóhelyek kellenek. Sokáig azt éreztem, hogy ez értelmetlenül nagy feladat lenne és iszonyú felelősség, így nem is vágtam bele, különben pedig kifejezetten jól esett, hogy többféle mentem, új arcokkal találkoztam, új hatások értek, mehettem kőszínházba, de készíthettem kortárs koreográfiát is: szabadon közlekedhettem a társulatok és a különböző munkák között. Anno úgy saccoltam, hogy harminc felett leszek, mire eljuthatok a társulatalapításhoz, és egyrészt valóban most értem meg rá, másrészt pedig most alakult úgy az életem, hogy erre talán lehetőségem is nyílhat. Most már valóban egy kis stabilitásra vágyom, és nem feltétlenül arra, hogy szétszedjem magam, és Marosvásárhelytől az Operettszínházon át a MU Színházig mindenhol érvényesüljek. Ráadásul mostanra találtam meg azokat az embereket is, akikkel nagyon szívesen dolgozom együtt hosszú távon.

A *Lunatika* szereplőgárdája végeredményben megegyezik a debütáló társulatoddal?

• Nagy vonalakban, bár még javában egyeztetünk. Vannak változások is, amik nehézségeket szűlnek, például az igen fiatal Tuza Tomit váratlanul felvették a szlovén En Knap társulathoz. Én ezt egyrészt persze támogatom, másrésről viszont most Grecsó Zolinak kell gőzerővel beállnia a futó darabokba. Szerencsére benne volt a Lunatika próbafolyamatában is, sőt, mintha megéreztem volna, hogy szükség lesz rá, kértem, hogy eleve több szerepet is tanuljon, mert bármikor bármi történhet. Nyilván könnyebbég lenne, ha éves szerződéseket tudnék biztosítani és létrejöhetne egy állandó, elkötelezett, négy-öt főből álló társulati mag, akik terveim szerint folyamatosan velem dolgoznak majd: Simkó Beatrix, Lázár Eszter, Grecsó Zoltán és Mikó Dávid - és három állandó vendég - Bora Gábor, Jónás Zsuzsa, Hámor József - akikre szintén számítok.

Eszterről, Beatrixról és Dávidról mondanál pár szót?

• Lázár Eszter többek között a Pécsi Balett nál táncolt korábban. Simkó Beatrixot tavaly szúrtam ki a Szóló-Duó Fesztiválon - egyébként a MOMÉ-n végez jövőre - ő különböző kurzusokon szedegette össze a tudását, szinte autodidakta módon, de nagy reményeket fűzök hozzá. Mikó Dávid a Goliban végzett, és éppen akkoriban jött haza Salzburgból, mikor kezdtünk. Különleges, titokzatos kisugárzású pali: sokkal sűrűbb az egész csávó, mint a vele egyidős huszonévesek, és nem mellékesen, kifejezetten szereti a színpad.

Mit vársz egy táncostól, akivel dolgozni szeretnél?

• Fogjon meg a személyisége. Aztán előadókésztséget, érzékenységet, kreativitást, humort és erős technikai bázist. Ez utóbbi nagyon fontos: ha vala-ki nem tudja kinyújtani a lábát, nem tud hozzászagolni egy emeléshez, vagy életében még nem kontaktolt, akkor nem tudunk együtt dolgozni. Engem megörjít, ha mindent előlről kell kezdeni. Az viszont nem gond, ha eltérő képzettségűek, ha van egy erős alap, abból már tudunk építkezni. Miilyen volt a Lunatika próbafolyamata ezzel a csapattal?

• Elképesztő erős próbafolyamat volt, a legjobb, amit valaha átéltem, talán, mert ez alkalommal én is jóval nyitottabb voltam. Általában nagyon határozottan szoktam tudni, hogy mit akarok, nem improvizáltakotok hetekig, nem hagyok ekkora játékkeret, hanem elég konkrét tervvel állok elő, ez esetben viszont eltértem ettől. Ez a próbafolyamat nagyon intenzív két hónap volt, komoly fizikai és szellemi terheléssel napi hat órákat dolgoztunk, ráadásul esténként. A tapasztaltabbak húzták magukkal a fiatalabb táncosokat: Jónás Zsuzsának, Bora Gábornak a próbaterem ugyanolyan szent tér, mint a színpad, és erre ráéreztek a fiatalabbak is. Megértették azt is, hogy a tréning többek között arra is szolgál a próbák elején, hogy másfél óra alatt elszakadjunk a hétköznapi problémáinktól, hogy elkezdjünk befelé figyelni, egymásra hangolódni. Több téma érdekelt ebben a próbafolyamatban, talán a legfontosabb a holdkórosság kérdése, az éjszakai bagoly-lét, az "utazás az éjszakába". A tudatos és a tudat-alatti szintekkel foglalkoztunk, személyes és személytelen határán motoszkáltunk. Hoztunk egy csomó álmot is, sajátot is, kollektívet is, vakon is próbáltunk, és bizonyos visszatérő álmotmotívumokat be is építettünk.

A háború után született nemzedékből kiemelkedik Peter Martins (1946-) alakja, aki 1970-ben hagyta ott a Dán Királyi Balettet a New York City Balettért. A sok eltáncolt Balanchine és Robbins mű után a koreográfusok örökebe is lépett, sőt jelenleg is ő a társulat vezetője. Noha megjelenése alapján ideális danseur noble volt, inkább a modernebb balett koreográfiákat kedvelte, mint a nagy klasszikusokat. Kortársa a szintén világhírű Peter Schaufuss (1949-) hosszú nemzetközi karrier után tért vissza Dániába, ahol a Királyi Balettet vezette két évadon keresztül. Ezután megalapította saját együttesét (1997), amelynek jelen-leg is a motorja. Adam Lüders (1950-) - korosztályának vezető egyéniségeihez hasonlóan - a New York City Balett nál fejezte be táncos pályáját. Nikolaj Hübbe (1967-) szintén a Balanchine által alapított együttesnél táncolt egészen 2008-ig. 2009-től pedig ő vezeti a Dán Királyi Balettet. A legifjabb a sorban Johan Kobborg (1972-). Csillagának emelkedése Budapesthez, a Rudolf Nurejev Nemzetközi Balettversenyhez kötődik, amelynek a nagydíját nyerte el 1994-ben. 1999 óta a londoni Royal Ballet vezető művésze, ahol színpadra állította A szilfidet.

Látható, hogy a dán táncosok külföldön több szempontból is igen kedveltek. Ennek oka jórészt abban keresendő, hogy egyrészt kiváló technikájú férfi szólistából soha sem lehet elég a világ vezető együtteseinél, másrészt az ő autentikus betanításukban több, a Bournonville-repertoárhoz tartozó balett (pl. A szilfid, Napoli, Távol Dániától...) jelent meg az évtizedek során a nemzetközi táncéletben. Tehát akár azt is mondhatjuk, hogy ők a dán tánc nagykövetei és a hagyomány terjesztői.

Nem szabad azonban abba a hibába esni, hogy azt képzeljük, a Dán Királyi Balett mást sem táncol, mint Bournonville-t. Éppen Deborah Jowitt, a kiemelkedő tánc történetész állapította meg nem régen, hogy "[Frank] Andersen vezetése alatt az együttes igényes kortárs repertoár kiépítésébe fogott, és pontosan ez az az út, amelyen a Dán Királyi Balett halad előre. Emellett alapvető - ahogyan a fesztivál is emlékeztetett rá - hogy Dánia folytatja egyedülálló hagyományá-nak ápolását."¹⁰

Jelenleg a Dán Királyi Balettiskola a hagyományok igazi őrzője, ugyanis ma is a Bournonville által lefektetett elvek alapján tanítanak. A tíz évfolyamos oktatásnak jelentős részét teszi ki a színpadi gyakorlat, amely azért is érdekes, mert éppen Dániában játsszák a legtöbb olyan balettet, amelyekben gyerek-szereplőkre van szükség. Így a növendékek egészen kicsi koruktól kezdve hozzászoknak a színpadhoz, sőt 2009-től az iskolának saját társulata is van (Company B), amely 12-16 éves növendékekből áll. Számukra olyan alkotók készítenek baletteket, mint Lise le Cour, Tim Rushton vagy Pär Isberg.

Vannak jóslatok, amelyek nem válnak valóra. Ezek közé tartozik az is, amelyet August Bournonville fogalmazott meg saját műveivel kapcsolatban. Azt gondolta ugyanis, hogy elődei balettjeinél az ő alkotásai sem lesznek szerencsésebbek, azaz néhány kivétellel egész életműve el fog veszni. Ma már tudjuk, hogy szerencsére nem így történt. Sőt a színpadi tánc és a balett technika területén ez a legrégebbi élő hagyomány.

Jegyzetek

¹ A régebbi hazai forrásokban Bournonville keresztneve franciásan Auguste-ként szerepel, noha ő maga az August formát használta

² p. 31 Auguste Bournonville: Színházi életem kézirat (ford: Gara György) a Magyar Állami Operaház DISZ-Bizottságának kiadása, Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalat, Budapest, 1955

³ p. 32. oldal uo.

⁴ p. 26 Vályi Rózsi: Auguste Bournonville in Táncművészet 1979/12

⁵ p. 50 Ole Norlyng: A. B. 1805-1879, then and now in Dansen er kunst (szerk. Ole Norlyng) 2005

⁶ p. 190 Katja Jepsen: Bournonville and Danish national identity in the nineteenth century in Dansen er kunst (szerk. Ole Norlyng) 2005

⁷ p. 6-7 Choreographic Credo Bournonville Színházi életem című könyvéből in Dansen er kunst (szerk. Ole Norlyng) 2005 (dán és angol nyelven)

⁸ p. 17 Bent Schönberg: The Landers return in triumph Dance and Dancers 1957. June

⁹ p. 7 Svend Kragh-Jacobsen: His dream came true in Dance and Dancers 1955 September

¹⁰ p. 40 Deborah Jowitt: Dreamworks in Dance Now No. 3, Vol. 14.



Te szoktál különöseket álmodni?

• Változó, van, amikor egyáltalán nem emlékszem arra, hogy álmodtam-e bármit is, de van, amikor nagyon intenzív, szélsőséges, apokaliptikus álmaim vannak. És néha jönnek olyan képek, amelyek teljesen kifürkészhetetlenek.

De a darabjaid korántsem olyan sötétek, mint ezek az álmok. A *Lunatika* inkább nagyon érzéki darab.

• Sokszor azt érzem, amikor nagyon súlyos, sötét előadásokat nézek, hogy nem biztos, hogy tud vele a néző mit kezdeni. Tudatosan választom azt az utat, hogy nem tárok eléjük egy horrorfilmet, egy apokaliptikus víziót, mert ezeket nem lehet egy az egyben kitenni, ráadásul nem is terápiával foglalkozom, hanem színházi előadásokat hozok létre. Többektől hallottam, hogy életükben nem láttak ilyen érzéki darabot, én ettől teljesen hanyatt is dobtam magam, mert erre pedig igazán nem törekedtem. Feltehetőleg ez ösztönösen szűrődik a mozgásnyelvembe.

Szerencsés alkotó vagy, hiszen a darabjaid továbbjátszása megoldott. Tavasszal az *Aréna* is, a *Carneval* is, és a *Lunatika* is megy majd.

• Igen, márciusban is megy a *Carneval*, áprilisban a felújított *Aréna*, új szereplőkkel, és a *Lunatikát* is visszavisszük március elején a MU-ba. A KET mint társulat, jó háttérmunkával propagálja a saját darabjait, de a Lunatikáért sokat küzdök. Ez nem olyan egyszerű ám, hogy kínálgatnák nekem a lehetőséget, hanem én verekszem ki magunknak. A MU-ban két Lunatika előadásom lett volna ebben az évadban, de egyszerűen nem tehettem meg az embereimmel, hogy kettőt játsszanak egy olyan darabból, ami nekik is baromi meghatározó. Már nem csak magamért felelek, hanem a művészekért is, akik odateszik magukat iszonyatos erővel, energiával, szívvel-lélekkel, profin, én meg azt mondom nekik, hogy bocsi, majd játszunk jövőre?! Ezt nem csinálhatom meg velük, mert belehalnának, muszáj közben menedzselni is ezt a csapatot. Az *Aréna* felújítása sem lesz könnyű ügy, összesen páran vannak a régi gárdából, pedig irtó fontos, hogy kikkel készült egy darab: minden új beálló esetében meg kell találnunk azt a közös matériát, ami jól áll nekik, és nem csak egy rájuk aggatott ruha. A *Carneval* is változott, kihúztam belőle vagy tizenöt percet, mert bizonyos részeit untam, most sokkal jobbak lettek a belső arányok.

Mi a helyzet a közelgő Vígszínházi bemutatóddal, az Eszenyi Enikő által rendezett *Hegedűs a háztetőn*nel, melyben koreográfusként veszel részt?

• Nagyon élvezem ezt a munkát, egyrészt, mert klasszul működünk Enikővel, veszi az ötleteimet, hallgat rám, másrészt, mert nagyon komoly előkészítési-tervezési folyamat előzte meg a próbákat. Szeretnénk egy olyan előadást csinálni, amely nem hordja magán a zenés előadások gyakori, mézes-mázos jegyeit, hanem sokkal szikárabb és karcosabb. Persze, ez nem is egy tipikus musical, a történet meglehetősen drámai, az első felvonásban gyakorlatilag az összes nagy szám lemegy, a második felvonástól kezdve meg szépen besötétedik, elkomorodik az egész.

Hét éve dolgozol az Operettszínházban is vendégként.

• Ezt a kétlakiséget sokáig valamiféle skizofrén állapotként éltem meg, de mostanra eljutottam arra a pontra, hogy összeért bennem a kettő, ugyanúgy dolgozom itt is meg ott is. De ha például szólok az Operettszínházban a kellékesnek, hogy kérek három húszméteres anyagot, négy zászlót és öt széket, akkor azonnal hozza, tucatnyi ember dolgozik a kezem alá, és egy komplett tánckarra lehet komponálni. Ráadásul nem rossz érzés tudni, hogy több mint félmillió ember látta ezeket a koreográfiáimat. Amikor bemegyek a MU Színházba, akkor meg az a természetes, hogy megvárjuk a jelmezt, ha szétszakad, és nem esik le a karikagyűrű az ujjamról, ha nekem kell felmosni, mert épp nincs rá ember. Jól lehet alkalmazni azokat a dolgokat, amiket a musicalek kapcsán megtanultam: eggyel jobban tudok világítani, látok térformákat, megismertem koordinálási folyamatokat, vagy ha hoznak egy elfuserált díszletet, nem tudnak átverni, mert tudom, mi az a zártszelvény. Rengeteg tapasztalatot gyűjthettem így a színházról, sőt, már nagyon lenne kedvem rendezni is egyet.

Hogy viseled a párhuzamos próbafolyamatokat?

• Volt olyan évad, mikor hét bemutatóm volt! Régen nagyon élveztem a párhuzamos munkákat - megtörtént, hogy a Rómeó és Júlia próbáiról futottam át a Bolyongóra, majd vissza -, de ma már, ha lehet, igyekszem elkerülni, hogy szimultán próbáljak két új darabot. Nem lehet egyszerre többet szülni. Tudatosan próbálok rávenni magam, hogy kevesebbet vállaljak, hogy jobban tudjak koncentrálni az adott feladatra, bár kétség kívül nehezen mondom nemet az újabb kihívásoknak. De rendszeren megijedtem egy-két éve, amikor kezdtem felismerni a saját paneljeimet, és úgy döntöttem, semmiképpen nem szeretnék átmenni szakmunkásba, hogy kezit csókolom, a rózsaszín csempe meddig érjen...

Táncosként nem hiányzik a színpad?

• Dehogynem! De sajnos nem nagyon kapok ilyen jellegű felkéréseket, Gergye Krisztián darabjaiban táncoltam utoljára. Alapvetően az alkotói pálya engem sokkal jobban érdekel, mint a táncos pálya, és különben sem gondolom magam frenetikus táncosnak. A saját előadásaimban pedig különösen fontosnak tartom, hogy külső kontrollként legyen jelen, hogy összerakjam, átlássam az egészet. Ha koreográfusként szerepelsz a saját darabodban, az leginkább a partnereidnek nehéz, mert hiába próbálsz velük végig a folyamatot, az utolsó pár hétben úgyis ki kell szállnod, hogy ellenőrizd a fényt, a jelmezeket, a díszletet, az összes szálát összekösd, és ha te ki-be rohagálsz, elveszik köztetek a kontaktus.

Van szakmai példaképed?

• Julie Taymor az egyik etalon számomra. Igazi színházi polihisztor. Bábkészítőként is különleges dolgokat művelt, aztán elkezdett díszleteket és látványterveket készíteni, jelenleg rendezőként funkcionál, de tudtommal továbbra is készít díszleteket és bábokat. Ő rendezte például a Frida című filmet Frida Kahloról, de az Oroszlánkirály című, Tony-díjas mesemusicalt is - amire engem Londonban úgy kellett berugdosni, mert annyira nem érdekelt, azt hittem, egy nyálás gyerek-darab lesz - közben meg egy órát bögttem utána, annyira lenyűgözött. Eldönthetetlen volt a figuráinál, hogy a báb játszik éppen, vagy az ember. Csontprofí a nő, le vagyok tőle mosva, bármi, amihez nyúl, csoda lesz, műfajtól függetlenül.



Mik a legközelebbi terveid?

•Április 24-én bemutatóm lesz a Várban a "lunatikus" csapattal. Az *Egy faun délutánjából* kreálunk egy adaptációt, *Faun* címmel, a címszerepben Jónás Zsuzsával. Úgy éreztem, Zsuzsa számára már nagyon érik egy szolisztikus szerep, az pedig különösen érdekelt, hogy mi lenne, ha a faun szerepét végre nem egy pasi táncolná, hanem egy nő. A többiek erdei lények lesznek: nimfa-, kentaur-, kobold-, kerubszerű figurák. Az eredeti szüzsénél jóval árnyaltabb és drámaibb történetet szeretnék: alapvetően az foglalkoztat, hogy mitől ennyire magányos ez a hős, és miért is ennyire elszigetelt. Találtam egy fantasztikus grafikusművészt, Lévai Ádámot, aki elképesztő démonokat rajzol, és egy örült jelmeztervezőt, Masa Richárdot: közösen határozzuk meg a látványt, egy sokkal expresszívbb világot szeretnék megjeleníteni, mint amit eddig csináltam.

Van egy egészen más jellegű tervem is még erre az évadra, mely alapvetően a kortárs tánc népszerűsítését tűzi ki céljául: szeretnénk, hogy a Tánc Világnapján, április 29-én végre a szakma együtt ünnepeljen a közönséggel. Úgy érzem, olyan spleenesek vagyunk, alig tudjuk, mi az az ünnep, és ezen változtatni kell! Megkerestem Magács Lászlót és Szögi Csabát azzal a tervvel, hogy április 29-én csináljunk egy ingyenes - pontosabban 29 forintos jeggyel látogatható -, egész napos táncmaratont a Merlinben. Mindenki 15-25 perces előadásrészleteket hoz majd, a klubban táncfilmeket és táncfotókat vetítünk, és lesznek ingyenes táncórák is. Bárkit felhívtunk Szabó Rékától Juhász Zsoltig, Gergye Krisztiántól Ladányi Andreáig, Horváth Csabától Bajári Leventéig, Góbi Ritától Zambrzycki Ádámgig, mindenki azt mondta, hogy jön. Ez pedig öröm.



Králl Csaba AMIKOR MÁR NINCS MIT ELVENNI...
Ötörai vörösbor és mézes kávé KOVÁCS GERZSON PÉTERREL

Figyeltelek a Lábán-díjátadón. Úgy láttam, meglepődtél, amikor meghallottad, hogy a re-DNS nyert?

•Igen, kétségtelen, meglepődtem. Mert bár az első körben, még más rendszerben, én is díjazott voltam, de azóta született egy-két olyan darab, és most itt elsősorban a Labirintusra gondolok, ami szerintem szintén nyerhetett volna. Talán egyszer nem voltam nominálva, a rá következő években mindig. Az Örök élet termékekkel lezártál egy trilógiát, a re-DNS már egy következő állomás. Amikor befejezel egy nagyobb munkát, hogyan fogsz hozzá a következőhöz?

•Amikor a trilógia befejező részét, az Örök élet termékeket csináltam, akkor már rég a fejemben volt a re-DNS. Sőt, még mielőtt hozzákezdtem volna az Örök élet termékekhez, a re-DNS már helyet próbált fújni magának.

Hogyan próbált helyet fújni? Szerkezetében? Vizualitásában? Mozgásanyagában?

•Nem. A forma az később alakul ki. A forma az lényegtelen. A gondolat a lényeges. Mi foglalkoztat, mi köt le, mi az a téma, aminek a végére akarok járni. Ennek persze ellen kell állnom, mert nem szabad túl korán hozzákezdeni. Ez már rutin, tapasztalat kérdése. Mert ha túl korán kezdek el foglalkozni egy témával, túl korán ásom bele magam, és túl korán érek a végére, még mielőtt abból darab születhetne, már nem érdekel, túl vagyok rajta. Ezért ilyenkor inkább hátrébb szorítom. Nem felejttem el - bár volt néhány ilyen eset is -, csak hátrébb szorítom. Néha fellapozom a gyűjtődossziémat, és meglepődve találok rá korábbi ötletekre, amelyek persze ma már nem érdekelnek.

Ezeket az ötleteket mind lejegyzeteled?

•Persze. Van egy sajátos jegyzetelési rendszerem, ami részben szöveges, részben képgyűjtési, vizuális anyagokból áll. Betárazom őket, abban a reményben, hogy majd egyszer, ha eljön az ideje, előveszem. A re-DNS elől maradt.

Mi izgatott benne?

•A megújulás. Az, hogy hogyan történik meg, és egyáltalán: van-e megújulás? Mindaz, amit magadban hordozol, megújulhat-e? Ez persze az egész életművem végigvonuló alapkérdés. Úgy tekintünk-e a kultúrára, mint egy állandó és rögzített múltra, amihez hozzátanulunk, és így egy kicsit mindig bővül, vagy pedig a hozzátanultak által megváltozik az addig tanultakhoz való viszonyunk, és ezáltal újnak tekinthetjük. Mennyire mobil a tudásunk. Mennyire mobil a kultúránk, a kultúrához való viszonyunk. Mennyire vagyunk mi magunk mobilak. Én nem akarom ezt lezárni, mint ahogy a re-DNS sem zárta le. Néhány beavatott insider ezen, sajátos ismeretből fakadóan tudott értelmezni bizonyos vizuális jeleket a darabban, úgy ahogy én azt elképzeltem, míg mások ezen ismeretekkel nem rendelkezvén azokat másképp fogták...

A végső lezárásra gondolsz, amikor a reflektorok fénye néma körtáncot jár?

•Igen. Ennek elég sokfajta értelmezését lehetett olvasni...

És mi a tiéd?

•Mivel ez egy képi eszköz, ezért most nem árulom el, inkább nyitva hagyom. Aki veszi a fáradságot, az meg fogja fejteni úgy, ahogy én azt gondolom, míg persze azokkal a megfejtésekkel is azonosulni tudok, amelyek ezen ismeret hiányában születtek, hiszen ez a tudás mobilitásának természete. Esélyem sincs ugyanis, hogy egy velem azonos nézővel találkozzam, aki ugyanazt az életutat járta be, ugyanolyan műveltsége van, ugyanolyan tapasztalatokat szerzett - ilyen nincs! Nem árt tudni, hogyha egy nyelven beszélünk is, nem biztos, hogy megértjük egymást. Ráadásul, ha kódoltan, elvont, absztrakt nyelven fogalmazunk, akkor az esélyünk még kisebb arra, hogy a közlés és a befogadás szinkronba kerüljön egymással.

Zavar, ha a befogadó másképp érzel valamit, mint ahogy azt te elképzelted?

•Egyáltalán nem zavar. Ez a dolgok rendje. Arra törekszem, hogy őszintén mondjam el, amit gondolok. Ennek az őszinteségnek vannak sajátos, szinte már paradox módon animális elemei, amelyek valami prehumán állapotra utalhatnak, ahol még volt, lehetett valami elképzelt azonosság. Van néhány univerzális humán gesztus, ami talán ugyanazt jelentheti mindenkinek. De tényleg nem sok, csak néhány. Mert abban a pillanatban, ahogy ezek elkezdene kifinomodni, rögtön kódolttá is válnak kulturálisan. Ugyanakkor tudomásul kell venni azt, hogy a közlés bármilyen formája által sérül a gondolat.

Az, hogy a gondolat látható formát ölt, már önmagában redukció.

•Be lett kényszerítve egy olyan csatornába, ahol úgy verődik a falak között, hogy pattannak le róla a tartalmak, és örülhetünk, ha legalább a központi váz sértetlen marad. De én ennek is örülök. Meg annak is, ha félreértik.

A re-DNS-ben, mint más darabodban is, a végletekkel játszol - már a saját stílusodon belül. Értem ezalatt az időkezelést, a tempót, a figurák karakterét. Én ezt úgy fogalmaztam meg magamnak, hogy a magyar nemzeti butoh-tól, avagy mozdulatlanság mozgalmasságától ismét eljutsz a felpörgetett, hagyománynak és modernitásnak egyként függét mutató bizarr, groteszk táncképekig. Így vonzanak a végletek?

• Én igyekszem tudatosan tisztában lenni a konvenciókkal. Ha tehát az időt a konvencióktól eltérően kezelem, akkor az nem véletlen, hanem egy kommunikációs eszköz a kezemben. De dramaturgiai eszköz is. Valahogy ugyanis oda kell hívjalak magamhoz. Erre sok technika van, ha lelassítom a folyamatot, akkor az, ha felgyorsítom, akkor az, ha kap egy sallert, akkor az. Dosztojevszkijról nem mondhatnánk, hogy egy kalandregény, azaz dehogynem: a maga tempójában! Bele tudsz helyezkedni, tudod élvezni, el tudsz jutni a részletekig, van figyelmed a részletekre? Vajon képes vagy elszakadni attól az ingerküszöbötől, amit a domináns környezet kínál? Át mered adni magad az én tempómnak? Egy gyorsnak, vagy egy lassúnak?

Szabad vagy rá?

Ez a játék a szabadságról is szól.

Fogalmazhatunk úgy, hogy ez tudatos provokáció a részetről, hogy a nézőt kibillentse a konvenciók nyugalmból?

• Ha a gondolkodásra való készítés provokációnak minősül, akkor igen. Én abban bízom, hogy a közönségem nagyobbik része nem provokációnak, hanem a gondolkodásra való készítésnek fogja fel ezt, miközben, bevallom, teszek olyan gesztusokat, amelyeket valóban provokációnak szának.

A re-DNS-ben az elidegenítés eszközével is élsz, egyfajta színházi szituációt hangsúlyozol, hiszen egy-egy tétel után a táncosok - Bora Gábor, Katona Gábor, ifj. Zsuráfszki Zoltán - és a zenészek maguk rendezik át a terepet. Ami a korábbi darabjaidban folyamat volt, az most tördelt egész.

• Az emberek imádják a képregényeket: kis hasábokba rendezve képek sorjáznak egymás után, míg a köztük levő, hiányzó, nem ábrázolt részeket ők maguk "töltik ki". Amikor tehát lyukat hagyok két egység között, a nézőnek lehetőséget kínálok arra, hogy átkösse azt az egyikből a másikba. Ezek a képek persze oda-visszahatnak egymásra, hisz ez egy komponált rendszer. A szereplők ugyan átrendezik a színpadot, de még mielőtt átrendeznék, mindig tesznek valamit. Összejönnek, összebújnak, összesúgnak, megvitatják a dolgokat, együtt vannak...

Mintha minden akkor, abban a pillanatban és spontánmód dőlné el...

• Igen. Mintha. Mintha döntést hoznának valamiről, és a közös megegyezésüket követnék. Ezáltal minden egyes szekvencia nagyon kisarkítottá, fontossá válik. Mert nekik fontos! Hiszen mi az istent is csinálunk mi egész életünkön keresztül: összejövünk, megbeszéljük a dolgokat, döntéseket hozunk, majd ha eldöntöttünk valamit, aszerint cselekszünk. Nem csak úgy vagyunk, elégedünk, eléltetgetünk. Hanem gondolkodunk, tanulunk, figyelünk, vizsgálunk, analizálunk, értelmezünk. Végül pedig döntünk és végrehajtjuk. Ez a mechanizmus a közösségben való lét természete. De ezt használni kell! Mondtam is a srácoknak: gyerekek, képzeljétek azt, hogy ti most egy úrhajót építetek össze egy garázsban, és beszéljétek meg mindent. De vigyázzatok, mert itt tényleg egy úrhajó épül, s ti komolyan meg akarjátok építeni! Sőt, meg is építitek! Sőt, el is fogtok repülni vele a végén!

Az előadás fragmentált, nincsenek benne színek, csak fekete és fehér, s mintha mélyebben visszanyúltál volna a néptáncmotívumokhoz is. Mindezekről számomra ez a darab inkább a szólóiddal rokon, nyersebb és rusztikusabb, mint a trilógia.

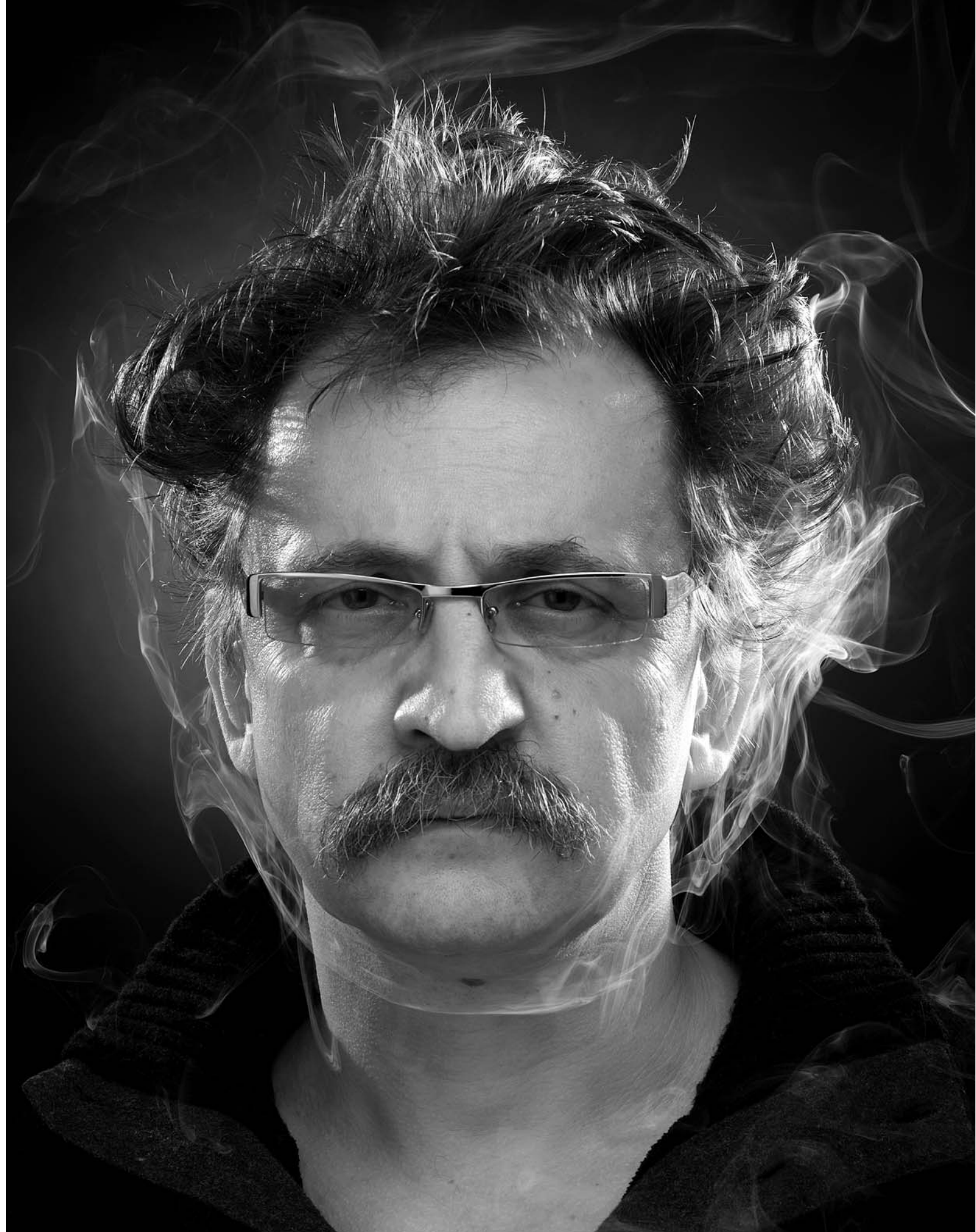
• A technika használata számomra döntés kérdése. Csábító a technika, sok mindent lehet kezdeni vele. Itt és most azonban úgy döntöttem, hogy nem, vagy csak kevésé használom őket. A re-DNS nem misztifikált színház. Sőt, most azon dolgozunk, hogy az előadást szabadterre vigyük: Nagyharsányba a szoborparkba, Pécsre egy közparkba, azaz nyílt, természetes terekbe, amelyeknek semmiféle misztifikált színházi környezetük nincs, ahol eldughatjuk a nézők szeme elől, hogy honnan jön a varázslat.

Hogyan választottad ki a táncosokat?

• Három férfitáncosra volt szükségem, de sajnos a magyar kortárs táncszakmában három férfitáncost találni nehéz. Három jó férfitáncost pedig még nehezebb. Zsurával ugye már régóta dolgozom, Borát is jól ismerem a Bankett óta, ahová beugrott a külföldre szerződött srácok helyett, Bakát - Katona Gábort - pedig már sokat láttam színpadon. Zsurának és Bakának megvoltak a néptáncos bázisai, Bora pedig dinamikus, energikus, gyorsan tanuló táncos. Mind a hárman erős karakterek, férfias jelenségek, jó és eltérő figurák. A néptáncos vonal azért volt fontos számomra, mert pontosan tudtam, hogy ebben a darabban néptáncos elemeket akarok használni látványosan, felismerhetően, nem csak sejtetve, mint mondjuk a Tranzitban. Itt ritmikailag nagyon pontosnak kell lenni. Akinek nincs néptáncos képzettsége, az vért izzad, amíg megtanulja. Hát még hogy improvizáljon is belőle!

Három táncos és három zenész - Dresch Dudás Mihály, Bakai Márton, Hock Ernő - kölcsönhatására épül az előadás. Milyen instrukciókkal láttad el a zenészeket? S mire kellett figyelniük a táncosoknak a velük való munka során?

• Írott táncot csinálni könnyű, de nem érdekes. Írott zenét csinálni könnyű, bár érdekes. Egy interaktív rendszert létrehozni, amelyben egyértelműek az utalások, ami szerkezetként, struktúráként működik, de reprodukálható - az az igazán érdekes! Ez a darab egy nyitott rendszer, amely elveiben, elkötelezettségeiben adott, mégis mobil, változásra kész és ezt demonstrálni is képes. Őszinte örömmel várom el a zenészektől és táncosoktól a kreativitásukat és a szabadságukat, s beledöglének, ha ugyanazt látnám megint és megint a színpadon. A koreográfus mindig önmagát beszéli el. Amikor a három koma ott matat, akkor én vagyok az egyik, vagy mind a három. Még a zenészek is én vagyok. Ez számomra evidens. Dresch Misivel pedig olyan őskapcsolatunk van, hogy csak egymásra nézünk, egy csillanás a szemében, és már nem is kell mondanom semmit. Minden működik.





A stílusod összetéveszthetetlen, de úgys fogalmazhatok, a gerzsonizmus önálló műfajjá nőtte ki magát. Megnyugtat vagy zavar, hogy ennyire rátaláltál a "saját táncodra"?

• Ez puhán megfogalmazott kérdés volt, de értem a célzást. Ha a gondolkodásodnak van kontinuitása, azaz hordoz olyan elemeket, amelyeket állandónak tekintesz, akkor az azokra épülő megnyilvánulásaid, hivatkozásaid is többé-kevésbé állandók lesznek, ismétlődnek. A stílus nem más, mint ismétlődés. Az ismétlődés meg folyamatosság. A folyamatosság pedig azonos bázisokra való hivatkozás. Bizonyos elemek kihullanak, újak kerülnek be, de feltehetően marad néhány felismerhető elem, amelyekre támaszkodsz. Ha csak valami nagyon nagy trauma nem ér, aminek eredményeként mindent el kell vessél magadtól, mindent, amit addig tettél, mindent, amiben addig hittél, akkor ez a folyamatosság gondolkodásmódban és stílusban is felismerhető. Az, hogy nekem van egy stílusom, az nem másról szól, mint erről a kontinuitásról. Én ezt nem bánom. Valószínűleg még van út előttem, de nem tudom meddig és hova vezet. Meddig lehet redukálni valamit, hol van az a pont, amikor már nincs mit elvenni belőle. Eljuthatok-e odáig, hogy már nincs mit elvenni, és csak a lényeg marad. Hidd el, kedvemre el tudnék lenni bármelyik darabomnak egyetlen jelenetével szinte a végtelenségig. Esküszöm.

Halász Tamás A SPARTACUST MA IS EL TUDOM FÜTYÜLNI beszélgetés Féner Tamással

A táncot a legillékonyabb művészetként szokták meghatározni. Ez a tünékenység önmagában vonzó egy fotográfus számára?

• Szemléljük a dolgokat történelmi összefüggésben: ne felejtse el, hogy Magyarországon, 1945-től a rendszerváltásig nem lehetett igazi riportot csinálni, mert nem volt piaca. Akinek volt ilyen vénája, a sport, s a művészeti élet fotózásában tudta kiélni magát. Abban az időben külföldön is nagyon sikeres volt a magyar fotográfia - persze inkább keletebbre, s az amatőr terepen, nem feltétlenül a nagy világversenyeken. Az elismert munkák pedig, túlnyomó többségünkben e két témával foglalkoztak. Aki valamit akart, ezen a terepen mozgott, hiszen azokon belül mindent lehetett fotózni. Ez a dolog egyik része. De nézzük magát a táncot: ezek a különösen kidolgozott testek egyszerre gyakorolnak nagy vonzerőt, s jelentenek kihívást a fotográfus számára.

Önt, személyesen mivel érintette meg a tánc?

• Harminc évig dolgoztam a Film Színház Muzsikánál: engem a kész produkció - egy idő után már - nem érdekelt annyira. Ennek számos, morális megfontolásból eredő oka volt. A műhelymunka viszont, ahol a dolog *csinálását* lehet tetten érni, nagyon is izgatott. Jó volt figyelni, hogyan találkozik a művész az anyaggal, hogy ebből konfliktusok lesznek, szenvedés. Ahogy egyre közelebb jutottam a balett világához, ez egyre intenzívebb élménnyé vált. A táncsal való foglalatosságot akkor hagytam abba, amikor azok az emberek, akik személyükben kötöttek engem oda, valahogy elfogytak a történetből.

Lőrinc Györgyre, Eck Imrére, Seregi Lászlóra gondol?

• Velük volt igazán személyes kapcsolat: ha például Eck eljutott a munka egy bizonyos pontjára, vagyis már volt mit látni, üzent, hogy "gyere le, és nézd meg". Nem a személyes véleményem érdekelte nyilván, hanem az, hogy csináljak egy riportot, s az jelenjen meg a Film Színház Muzsikában. Amikor Ecket az ominózus puccs megbuktatta, s Tóth Sándor lett az igazgató, már nem hívtak, s én meg elkoptam mellőlük. Amíg Lőrinc Gyuri bácsi volt az Opera balett igazgatója, ott is képen voltam, s Seregi Laci idején is eléggé. Amikor már nem volt fontos, hogy képen legyek, onnan is elmaradtam, tovább léptem.

Hová?

• Azt a konfliktust, amit egy táncos a saját testével, az életével a próbateremben megél, megpróbáltam megkeresni "rendes, igazi, dolgozó" emberekben, cigányoknál, bányászoknál, kohászoknál. . .

Azt mondja, hogy a táncos, a balett-terem analóg a bányással, a kohással, meg a tárnával?

• Abszolút mértékben. Ez ugyanaz a történet, esetemben a folyamatos gondolkodásé. A táncfotótól jutottam el a szociófotóhoz: megfigyeltem, ahogy azonos munkamennyiség egy - az acélöntő esetében - úgymond kevésbé látványos dologba fektettetik be. Innentől kezdve már csak annyit fényképeztem színházat, amennyit muszáj volt az újság számára. A klasszikus színházi fotózással lényegében aztán az 1970-es évek elejére felhagytam.

Merthogy?

• Azok a bizonyos, morális okok: amikor az ember egy produkciót fényképez, és korrekten jár el, akkor a látványt mutatja meg. Ez a látvány a színésznek, táncosnak, rendezőnek, koreográfusnak, díszlet- és jelmeztervezőnek, világosítóknak a munkája, azok összegzése. Ezt korrekten, ügyesen le kell fényképezni. Jó zenei végszóra kell exponálni, ennyi. Ha az ember úgy fényképezi meg az előadást, ahogy ő akarja, az egyszerűen nem korrekt a nézővel, mert azt, abban a formában sohase látja.

De ez nem korrektség-nem korrektség kérdése, itt mégsem beszélhetünk például csalásról. . .

• Persze, hogy nem: azt gondolom, hogy a színházi fotózás célja a látvány optimális megörökítése, tükröztetése. Nem kritikai műfajról beszélünk ugyanis. Vegyünk egy konkrét példát: amikor a táncos túljutott mondjuk egy *jeté* csúcspontján, úgy néz ki, mint egy béllövéses fácán. Ezt a pillanatot megörökíteni nem korrekt, így értem.

Tud a publikációra szánt színházi fotó kritikai, leleplező lenni?

• Igen, de nem kell, mert nem ez a feladata.

A korrekt színházi fotózás akkor egyfajta alkalmazott fotó, korrekt leképezés, de létezik legitim, alkotó, képzőművészeti vonala is, melyben a fotós a létrejövő műhöz adja önmagát?

• Teljes mértékben, de ez utóbbi már az ő művészetének a része, s nem a produkcióról szól. Lehet úgy végigfotózni egy előadást, hogy csak akkor exponálunk, amikor leesik a táncos a spicceről, amikor *battírozásnál* nem találja a saját lábát, vagy *jetével* átszáll a termen, s ki tudja, hol áll meg. . . Millió dolgot lehet csinálni, akár gonoszul is lehet fotózni, de minek.



A személyes vonzódását voltaképp nem is a tánc élménye, látványa, hanem a nagy alkotói személyiségekkel esett, személyes találkozásai erősítették fel?

• Igen, de inkább embereket mondanék. A táncosok közül pedig igazi szoros, összejárós barátságba Pesten egyedül Róna Viktorral, Pécsen pedig Handel Edittel kerültem, és kész. Nem vagyok egy haverkodós fajta. Eckkel sem voltunk barátok. Jóban voltam Lőrinc Györggyel, erős emberi rokonszenvet éreztem iránta, s ő megtisztelt a bizalmával. 1963-ban megcsinálta A tenger lánya című darabját: behívott az irodájába, hogy "Na, milyen volt?" "Gyuri bácsi, én értem..." - kezdtem magyarázni, mire egyszer csak ennyit mondott: "Szóval te is úgy érzed. Te, én most vettem észre, hogy bennem meghalt a zene". Lőrincet elvitték munkaszolgálatra a II. világháborúban. Ez a mondat egy nagyon művelt, nagyon érzékeny ember borzasztó mondata. Rettenetes volt hallani a huszonegynéhány éves fejemmel. Akkor még sok mindent másképp gondoltam a fotográfiáról, mint később. Épp a "szubjektív kamera" örülete ült rajtam. A tenger lányában volt például egy nagy pas-de-deux, azt én megtanultam, rendesen, na persze csak, lejárni. Úgy, mondhatni, ujjvegről fotóztam. Mint azokban a tutti, halálos pisztoly-párbajokban. A dolgokat tudni kell. A Hamletnek tudom majdnem minden sorát folytatni, az Ember tragédiáját is, a Spartacust is le tudom fütyülni... Hányszor látta?

• Egyszer-kétszer láttam csak a teljes előadást, de nagyon sokat voltam balett-teremben, dolgoztam mindhárom, eredeti szereposztással. Ha meghallom a zenéjét, ma is görcsbe rándul a gyomrom, olyan ócska az eredeti "Hacsek Adorján".

Ennyire nem szerette Hacsaturján zenéjét?

• Nem. Seregi Laci teljesen át is pakolta, a balettban már semmi nincs az eredeti helyén. Ha felteszi a lemezt, magát a szívet, akkor valami egészen mást hall... Mennyire kell, hasznos, vagy illik ismernie a műfajt, vagy, akár egy adott darabot a fotósnak?

• A klasszikus balett például egy ciklikus műfaj, amelyben ismétlődnek a dolgok. Ott körülbelül el lehet találni, amit az ember akar. A szakmával is nagy vitáim voltak, mert állítom, hogy fel kell készülni. A szakma nagy része pedig nem készül fel, így annyi jó pillanata lesz, amennyi ahhoz pont elég, hogy a feladatát ellássa. Volt egy kor, amikor még a színpadon normál méretű fényképezőgéppel, reflektorokkal dolgoztak-dolgoztunk: ez volt az "akkor azt csináljátok most, hogy..." című korszak, beállított képekkel. Aztán a '60-as évek elején divatba jött, hogy előadást illik, élesben illik fényképezni. Escher Károly, Várkonyi László már csinálták ezt a háború előtt: ott van például Escher híres fotója az 1956-os A csodálatos mandarinról, a híres Lakatos Gabriella-Fülöp Viktor kettősről. Képzelve, én láttam az előzőt is...

Az első Harangozó-változatot, 1945-ből?!

• Bizony. A szüleim nagyon ambicionálták, hogy színházba járjak, és elhurcoltak rá. Apám egyszerű kiskereskedő volt, anyám is hasonló munkát végzett. Tizenhárom-tizennégy éves koromtól volt saját operabérletem, pontosabban volt operabérletünk. 1956. október 23-a estéjére is épp jegyünk volt, az Erkel Színházban a Trubadúrra. Épp a Torony-áriát hallgattuk, amikor bejöttek a felszabadító csapatok, s kitűzték a nemzet zászlaját. Örült rumli lett, s hazamentünk. De a bérlet maradt. Már rég a Film Színház Muzsikánál dolgoztam: ha operai munkám volt, az volt a gyakorlat, hogy a sajtótitkárságon, Mátyus Zsuzsinál kértem belépőt: "hova szeretne menni, a sajtó-páhollyba?" Nem - mondtam neki - szeretnék lemenni a földszintre - ha balettet fotóztam -, ha operát, akkor pedig fel, a páhollyba. Már rég ki-be jártam, de a bérlet továbbra is ott volt a zsebemben, mert mi úgy tartottuk a családban, hogy egy rendes embernek legyen saját operabérlete.

Ez a hagyomány, tömegességében, úgy tűnik, örökre megszakadt.

• A polgári felfogással, a polgársággal tudjuk, mi történt, a magasabb hozzáállás pedig, hogy a népet szórakoztatni kell, s olyan igényű programmal, amit az opera kínál, más okokból szakadt meg. Az a hazai, polgári réteg, amelyik ma ki tud adni tizenöt-tizenhatezer forintot egy jegyre, nem az Operaházban éli ki magát.

Sokszor nyilatkozta, hogy fotózni mindenkinek kell, mert óriási, személyes élményeket ad. Úgy tűnik, hogy ezt a tanácsát széles, táncot kedvelő tömegek szívlelték meg. Nem csupán a fotóspróbákon nagy számban felbukkanó profikra-félprofikra gondolok, de olyan amatőrök sokaságára is például, akik minden tiltás ellenére, suttyomban fényképezgetik az előadásokat a nézőtétről.

• Sokan vannak úgy, hogy szerencsével beletalálnak úgymond egy pillanatba, s azt gondolják, képet csináltak. Ez reflex kérdése, ez nem fényképezés. Sándor János volt hajdanában a Pécsi Balett első karmestere: abban az időben a profi fotósoknak nagyjából egyfajta gépük volt: akkoriban mindenki Praktisix-szel fényképezett - ez egy hatszor hatos, egylencsés, kelet-német, tükrös szerkezet. Iszonyatosan nagyot durrant, amikor elsütötték, és bizony, nagyon hosszan lehetett elsütni. Sándor Jancsi pedig mindig beintett fotóra: amikor jelzett, akkor lehetett exponálni.

Szvjatoszlav Richter híresen gyűlölte, ha a fotósok szétbombázzák a produkcióját: volt egy kolléga, Farkas Lili (a Magyar-Szovjet Baráti Társaság lapjának dolgozott) aki mindenáron le akarta fényképezni Richtert koncert közben. Vitt magával egy Linhofot, ami egy nagy, lemezes gép. Azzal lehetett úgy is exponálni, a zár használata nélkül, hogy az ember levette a zárósapkát az objektívről, aztán csak visszatette. Richter észrevette, amint teszi fel a gépet az állványra, s látszott rajta, vadássza a pillanatot, amikor sértetlen kirohanhat. Aztán nem volt semmi, csak a néma csend. Ment is hozzá a szünetben, kérdőre vonni Lilit, hogy mi volt ez?!

Visszatérve a táncfotó népszerűségére: komoly kiállításon nincs túl sok belőlük. Én ebben a közegben már nem vagyok jelen, de ha mondja, hogy sokan járnak fotóspróbákra, készséggel elhiszem: ez egy hálás téma.

Milyen témák foglalkoztatják most?

• Csinálok 1984-85 óta egy város-sorozatot, ami többnyire Budapest, néha Róma, néha Berlin. A másik, korábban kevésbé szisztematikus vállalkozás: körülöttem élő, dolgozó művészekről készítek portrékat. Eleinte, az 1950-60-70-es években azt próbáltam meg lefényképezni, hogy ők mit gondolnak magukról, a '80-as években az izgatott, hogy én milyennek látom őket, néhány éve pedig már azt próbálok lefotózni, hogy mit gondolok róluk. És ez néha baromi igazságtalan. Háromféle embert fényképezek: akit szeretek, de nem tisztetek, akit tisztetek, de nem szeretek, s azt, akit szeretek és tisztetek. Akit nem szeretek és nem tisztetek, azt nem fényképezem. Olyanokról készítek portrét, akik látszanak a horizontomon, javarészt képzőművészekről. Keramikus barátnőmről is csináltam felvételeket: úgy érzem, hogy az egész, gondosan felépített életműve arról szól, hogy valamiért nagyon nem akarja megmutatni magát, bújjik valami mögé. Úgy is fényképeztem le, hogy alig látszik a képen, eltűnik egy szoba belsejében.

Győri Edit modellről készített évtizedekről ezelőtt, majd a közelmúltban felvételeket, láttatva az idő múlását, a test történetét.

Egyre gyakrabban láthatunk a tánc színpadán is érett előadókat, de mindez nem előzmények nélküli...

• Persze, gondoljon csak Pliszeckájára, Alicia Alonsóra.

Mégis, alapvető jelenség, hogy harmincas fejjel a többség eltűnik a pályáról.

• Gondoljon csak arra, mi történne, ha ma, a pesti utcán találomra megállítana valakit, s megkérné, nevezzen meg öt-hat hazai, aktív táncost? Egyet se tudna mondani. Az ötvenes években ez nem jelentett volna problémát: Lakatos Gabi, Fülöp Viktor, Havas Ferenc és a többiek nevét könnyedén sorolták volna. Ezek idolk voltak: hol vannak ma már ilyenek, életkoruktól függetlenül? Annak a kornak szüksége és képessége volt arra, hogy idoloikat teremtsen a művészekből. Ők pedig be is töltötték ezt a szerepet, kifutották magukat, szépen, hosszan. Napjaink nagy művészei már nem idolk, mert nem részei az üzletnek.

FÉNER TAMÁS MEGNYITÓBESZÉDE

- ELHANGZOTT HAMARITS ZSOLT FOTÓMŰVÉSZ PARALLEL PORTRÉK CÍMŰ KIÁLLÍTÁSÁNAK MEGNYITÓJÁN,

2009. NOVEMBER 6-ÁN, A MU SZÍNHÁZ GALÉRIÁBAN

Színpadi fotó: ehhez csak ütemérzők kell. Színpadi fotó: ezt a néző sohase látja, de nagyon művészi. A "háromra ugorj" műtermi fotó. Aztán, ugyanez, néptáncban: a lányok forogjanak, a fiú nézzen a világosítóra, mintha az Istent látná. A balett-termi fotó: ha a táncos tizenégy évesnél fiatalabb: a rúdnál, aztán közepén, spicc-cipő igazítás, jó, Graham-Graham, de koszos a talpad... Aztán van a portré. Esszenciális valami. A táncos portréja.

Nézzük meg Cecil Beaton táncosokról készült portréit. Dame Tamara Karsavina. *Biztos tetszenek emlékezni:* a Gyagilev-társulat vezető magántáncosa, Nizsinszkij állandó partnere, Fokin rá írta a darabjait. Egy nagyon finom, angol hölgy - élete javát Karsavina Angliában töltötte - néz ki egy ablakon: ha csak a kezét látnám kinagyítva (ahogy, ha száz lépéssel menne előttem) is tudnám, hogy táncosnő.

Rudolf Nurejev: színpadon - hiszen láthattuk - sem volt annyira Nurejev, mint azon a híres Beaton-fotón. Portrén. Szuper-Nurejev. Nurejev a köbön. Így lehetne valahogy kultúráltn beszélgetni a táncfotóról.

Szeretnék azonban egy másik, ennél lényegesen termékenyebb szempontot felvetni. Nem tűnt fel, hány fotósnak volt-van táncosnő-felesége? Korniss, Eifert, Mezey - csak így, kapásból. Pironkodva vallom be: engem sem hagyott érintetlenül a dolog. Nem, ne tessék félreérteni, nekem a fiam keresztapja táncos - az egész baráti körben ő, mármint a keresztapa, és Róna Viki volt az egyetlen rendes ember. Hát így. És csak táncosnő. Se egy színésznő, se egy festő, énekes. Ja, igen: még egy bűvészt tudok összekaparni, de az övé rendhagyó eset. Vizsgáljuk meg a kérdés ontológiáját.

A táncsal foglalkozni nem azt jelenti, hogy az ember beesik a próbára, lenyomja a melót, fut a laborba. Ő, nem. Ott kell élni. Oda kell tartozni. Valamiképp kultagnak kell lenni. Sok éjszaka hallgatni: a "nekem nem volt gyerekkorom" című nótát, meg ilyesmiket. Nézzék meg: aki fotós, komolyan veszi a témát, csak egy-két helyen mozog. Ott viszont otthon van. Ott neki is terítetek az asztalnál. Nézzék meg: Benkő Imre és a Győri Balett, Korniss Péter és a Honvéd, az Állami Népi Együttes, Szerénységem: a Pécsi Balett - Eck Imre korában, az Opera - Lőrinc Gyuri bácsi, Seregi Laci idejében.

Németh Antal 1928-ban írta: "a mozgás kifejező értelmének újra való felfedezése és általános tudatosodása minden hanyatló kultúra egyik jellemző jegye. Elég talán csak az antik világ utolsó századainak nagy pantomim-kultuszára utalnunk, hogy felfedezzük a szimptomák hasonlóságát a mozdulatművészet, a tánc mai eluralkodásával". Mókás, nem?

Nézzük meg Hamarits Zsolt képeit. Portrék, csak portrék. De, hát a táncosnak teste is van. Sőt: leginkább. A világért sem értenék persze egyet Roboz Ágival - ő egy koreográfus; tényleg, ha nőnemű a koreográfus, akkor "koreográf" - aki azt mondta, hogy egy táncosnak elég, ha annyi esze van, hogy beálljon az eresz alá, ha esik az eső. Nem, sőt.

De itt fejek vannak, mint Beatonnál. Igen. Párizsban, a Cluny-i Múzeumban a francia forradalomban leütoött királyszobor-fejek gyűjteménye látható. A királyfejek igen sűrűn hordozzák sorsukat - a királyok méltóságteljes fejei, melyeket az aulikus művész tökéletesre formált, a lassú idő, ami a szobor erodálódásán is látszik, a villám-idő, mely lecsapta a testükről e feket - egy teljes sors.

Kérem, nézzék meg e sors-képeket.



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2010 **N°15**

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Bálint Gábor

Szerzők: : Fuchs Livia, Gara Márk, Halász Tamás, Králl Csaba, Matisz László, Szúdy Eszter, Tóth Ágnes Veronika

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztők: Gálos Orsolya, Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Dusa Gábor (előadás fotók), Kyle Froman (23.oldal)

A címlapon Venekei Marianna látható

Arculat, nyomdai előkészítés: Babarcsi Dalma

Nyomda: Katana Print

Időszakos kiadvány

OKM lapnyilvántartási szám: 2.9./1437-1/2006.

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 a Dán Királyi Balettről szóló íráshoz rendelkezésünkre bocsátott fotókért a társulatnak és a Budapesti Fesztiválközpontnak, valamint az archiv fotókért az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek (8., 15. oldal)
Külön köszönet a segítségért Kenesei Edinának, Laborczy Editnek

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

MU Színház

1117 Budapest, Körösy József utca 17.

Telefon: 466 4627, 209 4014

szinhaz@mu.hu, www.mu.hu

